

А. ФРОЛОВ

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

*Учебник для 4-го класса
детских музыкальных школ*



Издательство
«Композитор • Санкт-Петербург»

Прелюдия

Прелюдиями, как вы помните, иногда называют отдельные музыкальные миниатюры. Но вообще-то слово «прелюдия» означает «вступление». Бах писал прелюдии-вступления к фугам. Прелюдиями также могут называться первые, вступительные части сюит. Продолжение наших бесед о музыке я тоже хочу открыть небольшой прелюдией.

В четвёртом классе заканчивается ваш вводный курс. Представьте себе основной курс, который начнётся в пятом классе, как путешествие в машине времени по разным странам и эпохам, где вы будете знакомиться с жизнью и музыкой великих композиторов, а также с жизнью, которая их окружала. А чтобы знакомство состоялось, наша машина времени должна быть хорошо оснащена, а вы сами хорошо подготовлены к встрече с неизвестным. Вот этим-то оснащением и подготовкой занимается вводный курс. К концу учебного года вы должны уже получить «диплом путешественников во времени». В третьем классе много говорилось о музыке вообще и немножко об отдельных произведениях. Теперь будем больше и подробнее говорить о конкретных произведениях, а также о тонкостях и деталях музыкального языка.

Год назад вы начали знакомиться с музыкальными жанрами. Это знакомство продлится ещё целый год, ведь жанров музыки так много! Узнаете вы и отдельные произведения, написанные в разных жанрах. Но прежде чем продолжить разговор о жанрах, поговорим о том, что объединяет все музыкальные произведения во всех жанрах. Ещё в самом начале третьего класса вы немного узнали о музыкальном материале, о его развитии, о законах этого развития и даже открыли один закон — «закон кульминации». Теперь вы узнаете и другие важные законы, узнаете, какие бывают музыкальные формы и как они устроены, и попытаетесь научиться сочинять ма-

ленькие пьески в этих формах. Между прочим, в XVII—XVIII веках любой музыкант — скрипач, органист или флейтист — должен был уметь сочинять музыку. Не обязательно гениальную, но вполне грамотную. Очень хорошая традиция!

А потом мы с вами отправимся в «фольклорную экспедицию» (в «машине времени»). Там вы узнаете, как зарождалась музыка, когда не было ещё ни нот, ни композиторов, и познакомьтесь с жанрами народной музыки. А потом продолжите знакомство с жанрами музыки, созданной композиторами.

Считается, что материал третьего класса вы знаете. Поэтому те правила под скрипичным ключиком, которые давались в предыдущем учебнике, повторяться не будут. Словарик в конце книжки тоже новый. Но если вы узнаете о старом слове что-то новое, то это слово тоже окажется в словарице — с новым, более точным объяснением.

Все фамилии, которые появлялись в первой части учебника, не выделяются. Если фамилия дана с полным именем и выделена жирным шрифтом, значит, она появилась впервые. В словаре имён будут и те и другие.

Нумерация учебных тем продолжается, поэтому не удивляйтесь, что материал начинается сразу с шестой темы.

ТЕМА ШЕСТАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА

1. Тема

Любое музыкальное произведение говорит со слушателями на музыкальном языке. Вы уже знаете, что язык этот состоит из мотивов, фраз, предложений и периодов. Это своего рода грамматика музыкального языка. И не будем забывать, что вся эта грамматика нужна для того, чтобы лучше выразить содержание, смысл музыки. А смысл музыки — в **музыкальных образах**. Вспоминаете?

Наверно, вы слышали такое выражение — «музыкальная тема».

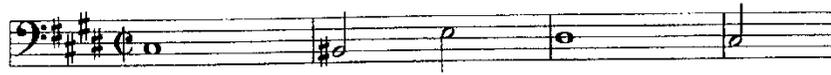
 Музыкальная тема — это короткое построение, которое выражает музыкальный образ.

Темы могут быть очень короткими или достаточно развитыми. Есть такой жанр полифонической музыки — **фуга**. Там тема обычно состоит всего из одного-двух мотивов, и она служит источником для всего последующего развития. А в танцевальной музыке тема, как правило, занимает целый период из двух предложений и развитие начинается уже в самой теме. Тема может звучать как мелодия, или как последовательность ярких, запоминающихся аккордов, или даже как ритмический мотив. Главное, чтобы тема была выразительна, хорошо запоминалась и узнавалась в произведении. В больших произведениях, таких, как сонаты или симфонии, бывает несколько тем.

А теперь посмотрим примеры тем разного характера.

Тема Фуги до-диез минор И. С. Баха из I тома «Хорошо темперированного клавира» состоит из одного развёрнутого мотива. Особую скорбную выразительность ей придаёт напряжённая уменьшённая кварта *си-диез — ми*:

Пример 1



В теме баховской Фуги соль минор из II тома этого же сборника много интересного и неожиданного. Её первый мотив состоит из одного звука, что встречается очень редко. Он как бы призывает ко вниманию. Второй мотив — восходящий скачок на кварту, очень решительный и энергичный. Третий мотив — снова кварта, но с другой ступени. Это **секвенция**.

Секвенция — один из способов развития музыкального материала, при котором мотив смещается вверх или вниз на одну или несколько ступеней.

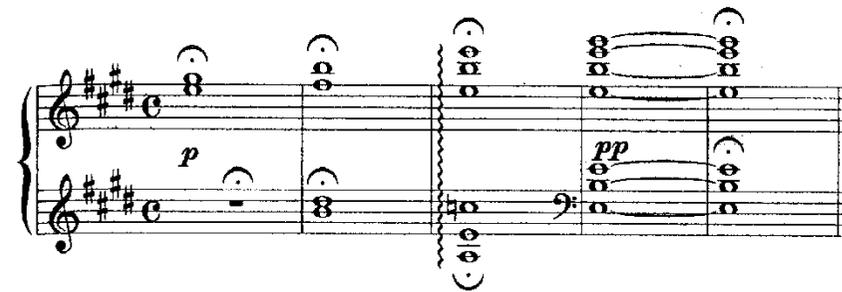
Последний мотив, начинаясь с той же решительной восходящей кварты, вдруг останавливается в раздумье на одном звуке и приходит к мягкому, нежному, певучему окончанию. Развитие начинается уже в самой теме. В её неполных пяти тактах столько событий, что их хватит на целый рассказ. Попробуйте его сочинить.

Пример 2



Тема вступления к увертюре Ф. Мендельсона «Сон в летнюю ночь» — это не мелодия, а **последовательность аккордов**. Тихие, как бы повисшие в воздухе аккорды деревянных духовых вводят в атмосферу волшебной сказки. Особую таинственность придаёт теме неожиданное сопоставление далёких тональностей си мажор и ля минор (второй и третий аккорды). Эта тональная краска не только усиливает выразительность, но и хорошо запоминается. А ведь очень важно, чтобы тема запоминалась.

Пример 3



Тема фортепианной пьесы Д. Б. Кабалевского «Барабанщик» изображает барабан, поэтому почти вся построена на одном звуке. Запомнить и узнать эту тему можно по её **ритмической фигуре**:

Пример 4

Не очень быстро



Но чаще всего встречаются темы в виде небольших, но довольно **законченных** мелодических построений. Они могут быть короче и длиннее, могут заканчиваться **устойчиво** и **неустойчиво**.

Вот первая тема уже знакомого вам Марша Черномора М. И. Глинки. Она очень короткая и заканчивается устойчиво:

Пример 5

Marcia $\text{♩} = 120$ 

А вот очень длинная тема, которая кончается неустойчиво. Это вторая тема первой части Шестой симфонии П. И. Чайковского. Чтобы эта длинная тема была для вас яснее, привожу только её мелодию, без аккомпанемента:

Пример 6

Andante $\text{♩} = 69$ 

Внутри длинных тем обычно уже происходит развитие. Две первые фразы начинаются одинаково, имеют один и тот же ритм. Их звуковысотный контур (сочетание подъёмов и спусков, скачков и плавного движения) тоже очень похож. Но по интонации вторая фраза немного изменена по сравнению с первой. Такое небольшое изменение интонации тоже приём (или способ) развития, как и секвенция. А в середине этой темы есть и секвенция. Найдите её сами.

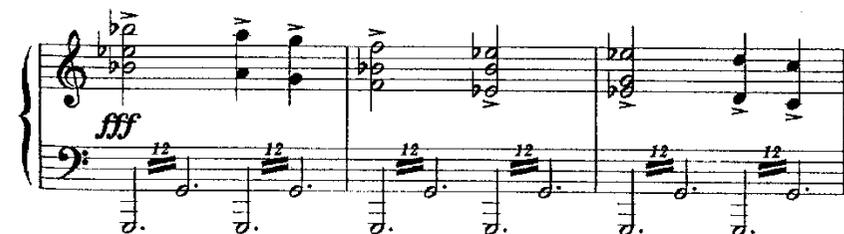
ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Что такое музыкальная тема, какие бывают темы?
- 📖 Какие особенности у темы фуги? Расскажите о темах двух фуг Баха.
- 📖 Какие темы встречаются чаще всего, как они могут оканчиваться? Приведите примеры разных окончаний.
- 📖 Какие бывают приёмы развития? Расскажите об этих приёмах в теме из Шестой симфонии Чайковского.

2. Развитие и форма

В некоторых темах мы обнаружили признаки развития. Но настоящее, большое развитие начинается после изложения темы. В развитии может повторяться тема или отдельные её фрагменты, но всегда с изменениями. Иногда эти изменения бывают настолько значительными, что рожают совершенно другой музыкальный образ, но и в нём можно узнать интонацию темы. Только что вы познакомились с нежной, певучей и очень светлой темой Чайковского. А дальше, в середине этой части Шестой симфонии, разворачивается трагедия, и вот одна из кульминаций этой трагедии. Основную мелодию играют трубы на пределе своей громкости:

Пример 7

Allegro vivo $\text{♩} = 144$ 



Но вслушайтесь в мелодию: это развитие секвенции из второй половины темы.

Как вы уже, наверно, поняли, для развития существуют особые приёмы. Их можно также назвать способами или методами. Основные приёмы — **вариационное развитие** и **секвенция**.

Секвенцию вы уже знаете. Можно ещё добавить, что секвенции бывают **точные** и **неточные**, а также **восходящие** и **нисходящие**. А каждое проведение повторяющегося мотива называется **звеном секвенции**. И ещё у секвенции есть **шаг**.

 Секвенция состоит из повторяющихся мотивов — **звеньев**. Если звенья смещаются вверх, то секвенция называется **восходящей**; если вниз — то **нисходящей**. Если первое звено точно транспонировано в последующих звеньях, то секвенция **точная**. Если некоторые интервалы изменены, то **неточная**. Интервал, на который смещается звено, называется **шагом секвенции**.

В первом предложении Польки из «Детского альбома» Чайковского сразу две секвенции. В первой из них второе звено на секунду выше первого, — значит, она восходящая, с секундовым

шагом. А все интервалы первого звена точно транспонированы во втором на тон выше, — значит, она точная. В следующей секвенции второе звено ниже — она нисходящая. А скачок на малую сексту в первом звене превратился в скачок на чистую квинту во втором, и секвенция оказалась неточной.

Пример 8
Умеренно (темп польки)



Иногда в неточных секвенциях, как здесь, нельзя определить шаг. Посмотрите: первый звук смещён на малую терцию, а остальные — на большую секунду. Музыка не сводится к математике и часто выкидывает какие-нибудь штуки.

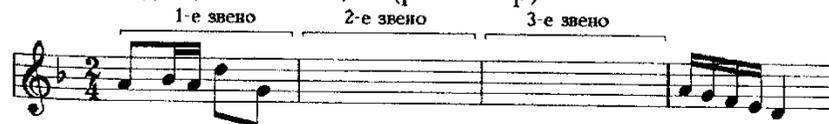
А теперь потренируемся сами. Это заготовки для домашнего задания. Перепишите их в свои нотные тетрадки, а пустые такты заполните секвенциями собственного сочинения. Направление указано. В первом примере подсказан ритм (пустые такты без головок). Точность-неточность и шаг придумывайте как хотите, но потом определите, что у вас получилось.

Примеры 9а, б

Восходящая секвенция (ре мажор)



Нисходящая секвенция (ре минор)



🎵 **Вариационное развитие** — это повторение темы с некоторыми изменениями.

Изменения во второй фразе темы Шестой симфонии Чайковского можно назвать вариационными. Но, повторяю, развитие внутри самой темы — это ещё «ненастоящее» развитие. А то, что появилось в середине части, — это уже самое настоящее вариационное развитие. Форма **вариаций** полностью строится на вариационном развитии. Но не всякое вариационное развитие — вариации. Чуть позже поговорим об этом подробнее.

Есть и другие способы развития. В третьем классе мы с вами говорили о полифоническом складе и пробовали спеть канон «Во поле берёзка стояла». В каноне используется приём, называемый **имитацией**.

🎵 **Имитация** (переводится как «подражание») — это приём, в котором несколько голосов исполняют одну и ту же музыкальную фразу — иногда по очереди, а иногда «наступая» друг на друга.

В полифонической музыке имитация — один из основных приёмов развития.

Пример 10

И. С. Бах. ДВУХГОЛОСНАЯ ИНВЕНЦИЯ до мажор



В середине полифонических произведений часто имитируются секвенции. Такой приём называется **канонической секвенцией**.

Пример 11

И. С. Бах. ДВУХГОЛОСНАЯ ИНВЕНЦИЯ си-бемоль мажор



Как долго можно развивать тему? Если у композитора хватит фантазии, он сможет развивать её бесконечно. Но такую музыку никто не сможет дослушать, да и не захочет. Чтобы музыку было легко и интересно слушать, ей нужна форма.

Когда вы разбирали свою программу по специальности, то могли заметить, что большинство пьес состоит из нескольких относительно завершённых кусочков. Такие кусочки называются **разделами**, из которых складывается **музыкальная форма**.

🎵 **Музыкальная форма** — это строение музыкального произведения.

Форма образуется в результате **развития музыкального материала**. Что такое развитие и какое оно бывает, вы узнали. Теперь осталось выяснить, как устроены музыкальные формы, и попробовать самим сочинить маленькие музыкальные примеры этих форм.

Самая маленькая музыкальная форма — уже знакомый вам **период**. Можно найти много миниатюр, которые написаны в форме периода. Но чаще форма музыкального произведения

ж е н и е
фраза
мотив

фраза
мотив

п р е д л о -
фраза
мотив

фраза
мотив

фраза
мотив

ж е н и е
фраза
мотив

фраза
мотив

У этого периода есть одна особенность. Он начинается в **ми-бемоль мажоре**, а кончается в **соль миноре**. Такой период называется **модулирующим**. А период без модуляции называется **однотональным**. Запомним, что

модуляция — переход из одной тональности в другую с закреплением в новой тональности.

В Вальсе период делится на два предложения, которые одинаково начинаются. Таких периодов в музыкальных произведениях очень много, и вам они наверняка встречались и в знакомых песнях, и в пьесах, которые вы играли по специальности. Этот период называется **периодом повторного строения**, потому что начало второго предложения **повторяет** начало первого.

Часто второе предложение повторяет первое, но на других ступенях и даже в другой тональности, как в этой известной мелодии **Владимира Яковлевича Шаинского**:

Пример 13

В. Шаинский. ПЕСЕНКА КРОКОДИЛА ГЕНЫ

1-е предложение

2-е предложение

Это похоже на секвенцию. Но между звеньями находятся другие фразы. Такой приём называется **секвенцией на расстоянии** и часто используется в периодах повторного строения вместо точного повторения.

Второе предложение отклоняется в другую тональность (соль минор), но она не закрепилась, — в конце возвращается основная тональность (ре минор), модуляция не состоялась, поэтому период **однотональный**, хотя и с отклонением в середине.

А бывает, что второе предложение совсем не повторяет первое, хотя схоже с ним по ритму и строению фраз. Это вам уже встречалось в марше В. И. Агапкина «Прощание славянки».

Пример 14

1-е предложение

2-е пред

ложение

Такой период называется **периодом неповторного строения**.

Каждое предложение в периоде заканчивается **кадансом** — особым завершающим музыкальным оборотом наподобие точки или запятой в обычном языке. **Заключительным кадансом** — «точкой» — обычно заканчивается весь период (хотя и не всегда), а **половинный каданс** — «запятая» — часто бывает в конце первого предложения. Иногда (как в последнем примере из «Прощания славянки») оба каданса заключительные. Очень редко встречаются периоды из трёх предложений. Но период может и вовсе не делиться на предложения, как в Менюэте из Симфонии № 40 В. А. Моцарта:

Пример 15

Allegro

В этом периоде есть четыре фразы, но только один каданс — в самом конце. Такое безостановочное движение усиливает тревожный, напряжённый характер этой музыки.

Большинство периодов делится на предложения. Все виды таких периодов объединяются под названием **классический период**. Классический период (обычно повторного строения) из двух предложений по 4 или 8 тактов называют **квадратным**. А период, который нельзя разделить на предложения, называется **периодом единого строения**.

Теперь, когда вы узнали разные виды периодов, давайте определим, что такое период и какие бывают периоды.

🎵 Период — это самая маленькая музыкальная форма. По *структуре* периоды можно разделить на классические и единого строения, по *окончанию* — на *однотональные* и *модулирующие*.

🎵 Классический период состоит из двух (иногда трёх) предложений. Он может иметь повторное или неповторное строение. Квадратный период — это классический период, состоящий из двух предложений по 4 или 8 тактов.

♫ Период, который не делится на предложения, называется периодом единого строения.

♫ Любые периоды могут быть однотональными и модулирующими.

А теперь творческое задание.

Упражнение 1

а) Досочините период повторного строения по заданной схеме, заполнив пустые такты:



б) Досочините период с секвенцией на расстоянии (шаг — кварта вверх):



в) Сочините собственную мелодию второго предложения любого типа.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Что такое период, какие бывают периоды по структуре и по окончанию?
- 📖 Из чего состоит классический период, какие бывают виды классического периода, что такое квадратный период?
- 📖 Найдите периоды в пьесах из программы по специальности, определите их вид.
- ✍️ Выполните упражнение 1.

4. Произведения в форме периода

Вы уже знаете, что в форме периода можно написать целую пьесу. В «Детском альбоме» Чайковского такие пьесы есть. Например, самая первая — «Утренняя молитва».

Пример 16

Тихо



дополнение

p

dim.

pp

Очень светлая, спокойная пьеса. Простая, ясная гармония и аккордовый четырёхголосный склад с преобладанием плавного, поступенного движения голосов напоминают церковное хоровое пение. Во втором предложении верхний голос (мелодия) постепенно забирается всё выше, а музыка звучит всё громче (*crescendo*) и ведёт к кульминации, подчёркнутой выразительным и неожиданным аккордом «чужой» тональности.

Кадансом второго предложения музыка не кончается, после него идёт ещё один большой раздел размером с предложение (даже на такт больше). Это **дополнение**. Здесь оно звучит как своеобразное «долгое прощание», в котором бас мерно пульсирует на тонике, а мелодия постепенно спускается вниз, повторяя одну и ту же «прощальную» фразу.

Период — очень маленькая, короткая форма, и пьесы, написанные в ней, чаще всего имеют дополнение. Но не всегда. Прелюдия ля мажор Ф. Шопена точно укладывается в шестнадцатитактный квадратный период. (Если вы пересчитаете такты, вам может показаться, что их семнадцать. Но затакт, в котором только одна четверть, на слух не воспринимается как такт и считается «нулевым».)

Пример 17

Andantino

p dolce

В этой Прелюдии угадывается жанр мазурки: размер $\frac{3}{4}$, пунктирный ритм на первых долях, вальсовая фактурная формула. А вы уже знаете, что для танцев и маршей типично чёткое квадратное строение. Квадратный период воспринимается здесь как законченное произведение, а дополнение только разрушило бы лёгкую танцевальную прелесть этой пьесы.

Но есть в этой Прелюдии и кое-что необычное для танца. Обратите внимание: в концах фраз фактурная формула аккомпанемента останавливается, «повисает» вместе с мелодией. В этом есть что-то таинственное, загадочное. Застывшие аккорды заставляют нас пристальнее вслушиваться в музыку. Это не настоящий танец, а музыкальный образ танца — хрупкий, поэтический, таинственно ускользающий, как сновидение или мечта...

Вы уже многое узнали, и пора научиться применять эти знания без «шпаргалок» в тексте учебника. Поэтому теперь иногда будут появляться вопросы, предлагающие вам самостоятельно подумать. Чтобы ответить на них, надо знать не только правила, но и музыкальные произведения, а для этого нужно внимательно, с нотами слушать то, что преподаватель вам играет или показывает в звукозаписи. Дома по нотам в учебнике попробуйте сами сыграть хотя бы кусочек мелодии или отдельные аккорды. Это тоже поможет вспомнить музыку. Вопросы для размышления требуют прежде всего знания музыки, они обозначены изображением лиры — древнегреческого музыкального инструмента, ставшего символом музыки.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- Расскажите об особенностях формы «Утренней молитвы» Чайковского и свяжите эти особенности с содержанием пьесы.
- Какой музыкальный образ создал Шопен в Прелюдии ля мажор и какие средства он для этого применил?

ПОДУМАЙТЕ

- ☞ Самостоятельно найдите в Прелюдии Шопена предложения и кульминацию. Чем похожи кульминации Чайковского и Шопена?

5. Двухчастная форма

Давайте сразу разберёмся в маленькой путанице. Мы называем формы одночастными, двухчастными, трёхчастными и в то же время части этих форм называем не частями, а **разделами**. А частями называем законченные пьесы, из которых состоят **циклы** — произведения из нескольких самостоятельных частей, то есть как бы из нескольких пьес. Например, **симфонии, сюиты** или **сонаты**. Каждая часть такого цикла может быть и в двух-, и в трёхчастной, и вообще в любой форме.

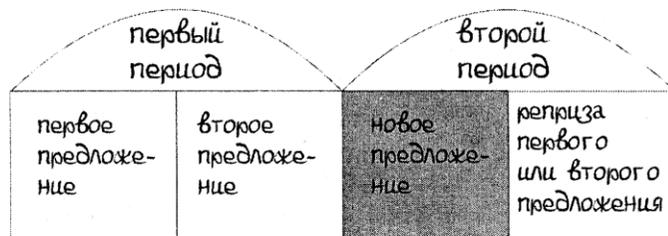
Короче: **музыкальные формы** состоят из **разделов**, а части — это другое.

А теперь вы сами скажете, из чего состоит двухчастная форма. Правильно, из двух разделов. Чаще всего из двух периодов. В старинных двухчастных формах XVII—XVIII веков оба раздела строились на сходном музыкальном материале. Первый раздел модулировал в близкую тональность (чаще всего в тональность **V ступени — доминанты**). А второй «возвращал» музыку в главную тональность. Как, например, в **Сарабанде** немецкого композитора **Иоганна Кунца**, современника И. С. Баха. Только первый раздел модулирует здесь не в доминанту, а в **параллельный мажор**.

Пример 18

Начиная с XIX века двухчастные формы бывают двух видов — с репризой и без репризы. Вспомним, что реприза — это повторение первого раздела. Но если в двухчастной форме только два раздела, то где же поместится реприза? Или форма сведётся к простому повторению первого раздела? А вот и нет! Реприза в двухчастной форме занимает только одно предложение (последнее). И повторяет оно любое предложение первого периода. А в начале второго остаётся немного места для маленького развития или для появления нового музыкального материала. Знакомая музыка репризы неожиданно включается в развитие, поэтому репризу в двухчастных формах нередко называют **включением**.

Вот схема. Серым цветом закрашено то место, где начинается развитие или появляется новый музыкальный материал.



Вот как это происходит в Старинной французской песенке из «Детского альбома» Чайковского:

Пример 19

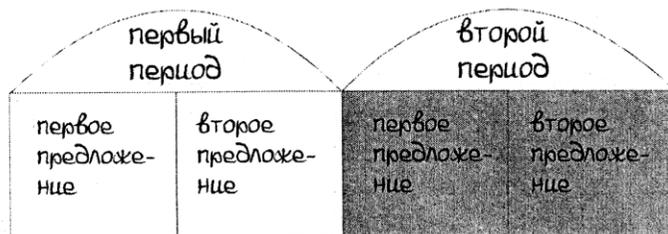
Весьма умеренно

Если вы внимательно слушали и смотрели в ноты, то могли заметить, что оба предложения первого периода абсолютно одинаковые. Поэтому нельзя сказать, какое именно из предложений повторяется в репризе.

А самые внимательные и те, кто уже играл эту пьесу, заметят, что последний каданс чуть-чуть отличается от кадансов обоих предложений первого периода. В нём появляется новый аккорд. Этот аккорд не только делает музыку красочнее, но и сообщает дополнительную устойчивость заключительному кадансу.

В этой пьесе Чайковский использовал мелодию французской песни XVI века. Полифонический склад первого раздела (и репризы) напоминает старинную музыку. Эту же мелодию композитор использовал в опере «Орлеанская дева», действие которой происходит в средневековой Франции, а главная героиня — легендарная Жанна д'Арк.

Безрепризные двухчастные формы состоят из двух разных периодов. Такая форма типична для многих песен, состоящих из запева и припева.



Казалось бы, сделать эту форму очень просто. Возьми один период и приставь к нему любой другой. Но если действительно попробовать так сделать, получится что-то вроде игры в «чепуху». Музыка говорит звуковыми образами. В сопоставлении этих образов должен быть смысл. На самом деле очень трудно найти два разных периода, которые можно просто приставить один к другому и создать музыкальный образ.

Но иногда композиторам удаётся интересно использовать именно этот «рецепт». Как сделал, например, Чайковский в одной пьесе из «Детского альбома» — «Шарманщик поёт», где ему удалось именно «приставить» друг к другу две мелодии. Причём в первом разделе звучит подлинная итальянская мелодия. В одном из писем композитор писал: «В Венеции по вечерам к нашей гостинице подходил иногда какой-то уличный певец с маленькой дочкой, и одна из их песенок очень мне нравится». И приводит ноты этой песенки. А второй раздел Пётр Ильич придумал сам.

Пример 20

Тихо

В первом разделе, где Чайковский обработал полюбившуюся песенку, он даёт ей простой вальсовый аккомпанемент, который звучит как лёгкий фон и подчёркивает напевность мелодии. Во втором разделе изображена «солирующая шарманка». Фактура здесь становится очень изобретательной. Аккорды в правой руке, «наступающие» на однообразную, «механическую» мелодию, придают ей «захлёбывающийся» оттенок. А в левой руке упрямо гудят две чередующиеся ноты. Как будто уличный музыкант крутит ручку старой, немного изношенной шарманки.

Посмотрим в «Детском альбоме» Неаполитанскую песенку. Это тоже обработка итальянской народной песни, которую Чайковский услышал в Неаполе. Эту же музыку он использовал в балете «Лебединое озеро», и там она называется Неаполитанский танец.

Так начинается первый период Неаполитанской песенки:

Пример 21

Тихо

p *grazioso* *staccato*

Затем идёт ещё один период:

Пример 22

В этом периоде другая мелодия, но фактура и характер музыки остаются прежними. А после этого появляется ещё один период:

Пример 23

Скоро

f

Здесь меняются и темп, и фактура, и характер мелодии. В первых двух периодах мелодия была песенная, её так и хочется спеть. Здесь же мелодия слишком быстрая, неудобная для пения, её легче сыграть на каком-нибудь инструменте (в балете звучит корнет-а-пистон, помните такую разновидность трубы?). Здесь слышится уже не песня, а танец.

Итак, что же за форма получилась? Сколько в ней разделов? Не торопитесь отвечать, послушайте внимательно эту музыку от начала до конца. И вы услышите два музыкальных образа — песню и танец. Наши ощущения подсказывают, что эта форма двухчастная. Но как быть с «лишним» периодом? А он не лишний. Потому что это не простая, а сложная двухчастная форма. В чём же её «сложность»? А в том, что первый её раздел представляет собой не период, а простую безрепризную двухчастную форму.

🎵 **Формы, в которых хотя бы один из разделов больше периода, называются сложными.**

🎵 **Простая двухчастная форма — музыкальная форма, состоящая из двух разделов-периодов. Простые двухчастные формы бывают безрепризные и с репризой-включением в последнем предложении.**

В среднем разделе та же игра. Но «жонглирование» мотивами не просто повторяется, а развивается: они теперь «закручены в другую сторону»:

Пример 25



А во втором предложении происходит новое «событие». Может быть, клоуны поссорились, а может, чего-то испугались. Минорные фразы резко взмывают вверх, поддержанные тяжёлыми, гармонически напряжёнными аккордами. Это кульминация, которая развивает всё ту же музыкальную мысль (и ритм, и интонационные изгибы шестнадцатых уже встречались нам в первом разделе), но с другим оттенком:

Пример 26



Но сумрак кульминации очень быстро рассеивается, и наступает реприза. Она почти точно повторяет первый период, но во втором предложении скачки направлены не вниз, а вверх:

Пример 27



Это очень оживляет музыку, композитор даёт нам понять, что игра продолжается.

В этой пьесе простая трёхчастная форма развивает одну музыкальную мысль. Такая форма может встретиться в музыке самого разного характера. В «Детском альбоме» Чайковского в форме этого типа написаны такие разнохарактерные

миниатюры, как Марш деревянных солдатиков, «Похороны куклы», «Баба Яга» или «Сладкая грёза».

В шуточной программной пьесе **Сергея Алексеевича Разорёнова** «Два петуха» простой трёхчастной форме отведена другая роль. Один петух вызывает другого на бой. Второй принимает вызов. Об этом рассказывает первый раздел, в котором музыка подражает кукареканью. Композитор не просто записывает музыку нотами, но и вводит программные пояснения, рассказывающие о том, что происходит в музыке.

Пример 28

Andantino

1-й петух
(вызывающе)

2-й петух
(вдали)



Средний раздел — картина петушиного боя. Летят пух и перья, музыка совсем другая:

Пример 29

Vivo



Победивший петух радостно кукарекает о своей победе. Побитый петух жалобно вторит ему из-за угла. Это реприза. Но не конец. «Первый петух бросается в погоню, догоняет и клюёт» — этот программный текст вписан композитором над последними неожиданными пассажами, из которых состоит дополнительный раздел — **кода**.

Пример 30

Vivo

(1-й петух бросается
в погоню)

(догоняет и клюёт)

В этой пьесе мы слышим не развитие одной музыкальной мысли, а столкновение нескольких. Из этого столкновения разных по характеру музыкальных эпизодов и рождается образ музыкального произведения.

До сих пор шла речь о простой репризной трёхчастной форме. Но бывает и **безрепризная**. Она встречается гораздо реже, в основном в танцевальной музыке. Помните цепочки, гирлянды вальсов у Ф. Шуберта? Маленькая гирлянда из трёх разных коротеньких вальсов-периодов составила бы простую безрепризную трёхчастную форму. В такой форме написана Итальянская полька Сергея Васильевича Рахманинова. Три периода — три разных малюсеньких полечки.

Пример 31

Тема первого периода

Тема второго периода

Тема третьего периода

В чём отличие этой формы от Неаполитанской песенки Чайковского? Здесь нет противопоставления двух первых периодов третьему. Каждый период достаточно самостоятелен, в то же время их объединяет общая фактура, единый темп, одна тоника, правда в двух последних периодах «перекрашенная» из минора в мажор. В среднем разделе нет яркой, запоминающейся темы, а стремительное движение по гамме, обилие секвенций напоминают развивающие разделы. Схожесть начального затакта первого и второго разделов усиливает ощущение развития (хотя на самом деле во втором разделе звучит новый материал). Тема третьего раздела звучит более торжественно, ярко — это кульминация. Этой звучной кульминацией и заканчивается произведение.

Любая музыкальная форма определяется прежде всего на слух. В Неаполитанской песенке Чайковского и Итальянской польке Рахманинова схемы совпадают, но **звучат** эти формы **по-разному**.

Теперь, когда вы знаете простую трёхчастную форму, вернитесь к определению простой двухчастной формы. Измените его так, чтобы получилось определение трёхчастной.

А теперь проверьте, правильно ли у вас получилось.

🎵 Простая трёхчастная форма — музыкальная форма, состоящая из трёх разделов-периодов. Простые трёхчастные формы бывают репризные и безрепризные.

Репризу трёхчастной формы включением уже не называют. И обязательно нужно указать, что она простая, потому что бывает и сложная. О ней и пойдёт сейчас разговор.

Но перед этим — традиционная разминка-тренировка. Превратить вашу двухчастную форму из упражнения 2 в трёхчастную очень просто. Нужно досочинить новое предложение до периода, а потом «автоматом» повторить весь первый период. Его можно даже не переписывать, а указать повторение «*da capo*» (в буквальном переводе с итальянского — «от головы»), как часто делали в старинной музыке. В конце первого раздела пишется слово **fine**, что означает «конец». А в конце второго периода выписывается **da capo al fine** или, сокращённо, **d. c. al fine**, что означает **с начала до слова «конец»**.

Только учтите: если ваш первый период модулирующий, в репризе придётся переделать его в однотональный, потому что музыкальное произведение принято начинать и кончать в одной тональности. В этом случае «*da capo*» не получится, надо будет всё выписать.

Упражнение 3

В образце показано, как можно расширить среднее предложение до периода, не сочиняя новой мелодии, а только изменив гармонию:



а) Напишите простую репризную трёхчастную форму на материале образцов.

б) Напишите любую простую трёхчастную форму, используя собственный материал.

Итак, **сложная трёхчастная форма**.

Вспомним знакомый Вальс из «Детского альбома» Чайковского и посмотрим, что там делается не только в первом периоде, но и дальше. Ещё раз напомним начало. Обратите внимание на самый первый такт: это вступление, а собственно период начинается со второго такта. Можете взять на вооружение этот приём в своих творческих заданиях.

Пример 32

Довольно скоро



Затем появляется второй период, в котором развивается основной ритмический мотив (♩ ♩ ♩), но в другой мелодии и с новым продолжением. Вот начало второго периода:

Пример 33



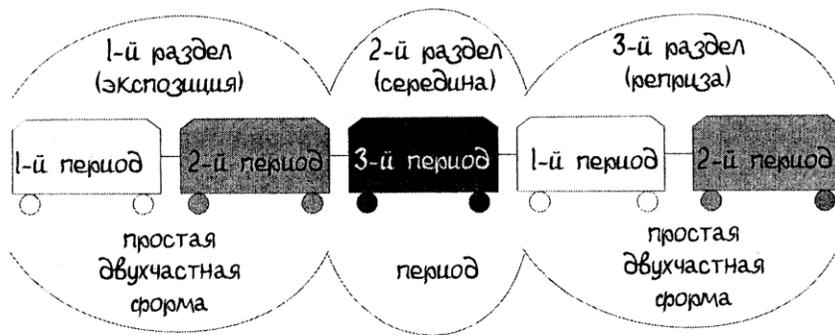
А после этого звучит новый раздел. Это тоже период, с тремя тактами дополнения. Здесь характер музыки сильно изменяется: новая тональность и новый лад (минор), новый ритм (с синкопами) и новая фактура (в которой исчезает вальсовая формула).

Пример 34



А потом возвращаются первый и второй периоды.

Давайте начертим схему. Получится вот такой длинный «поезд»:



Вагончики — это периоды. Сверху, над вагончиками, обозначены разделы сложной трёхчастной формы, которая получилась из этих пяти периодов. А внизу — простые формы разделов, из которых складывается сложная форма.

Сложная трёхчастная форма — это репризная трёхчастная форма, крайние разделы которой больше, чем периоды.

Но чаще сложная трёхчастная форма бывает ещё сложнее. В большинстве произведений она складывается из простых трёхчастных форм. Нарисуйте сами такой «поезд» из девяти вагончиков и обозначьте разделы и их формы. Пример такой большой сложной трёхчастной формы можно найти в известной пьесе Р. Шумана «Дед Мороз». Может быть, кто-то из вас её уже играл или скоро будет играть.

А теперь сочините сами. Крайние разделы у вас уже есть. Можно взять двухчастные, а можно трёхчастные. Середину я предлагаю сочинить в виде периода, но не из 8, а из 16 тактов. Надо постараться, чтобы середина вышла контрастной по отношению к крайним разделам. Для этого нужно сменить средства выразительности. Возьмите другую тональность — например, на терцию ниже. Придумайте другой ритм и другую фактуру аккомпанемента. Второе предложение не кончайте на тонике, а подведите к тональности репризы.

Упражнение 4

а) Заполните пустые такты, повторяя в них материал, уже существующий в этом образце среднего раздела. Хорошо подумайте, куда что можно перенести:

б) Сочините сложную трёхчастную форму *da capo*, используя образцы.

в) Сочините сложную трёхчастную форму из собственного материала.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Что такое простая трёхчастная форма, какие бывают простые трёхчастные формы?
- 📖 В чём различие музыкальных образов в пьесах «Клоуны» и «Два петуха», какие возможности простой трёхчастной формы раскрываются в каждой из этих пьес?
- 📖 В каких жанрах обычно встречается безрепризная трёхчастная форма, как отличить её от сложной двухчастной? Приведите пример такой формы.
- 📖 Что такое сложная трёхчастная форма, из каких простых форм она может складываться?

- 📖 Найдите трёхчастные формы в своей программе по специальности и определите их вид.
- ✍ Нарисуйте схему сложной трёхчастной формы, состоящей из простых трёхчастных форм.
- ✍ Выполните упражнения 3 и 4.

7. Вариации

В третьем классе вы узнали, что вариации — это изменения темы, но такие, при которых «лицо» этой темы всё время узнаётся. Вариация означает изменение. Варьировать — изменять.

Вы уже сталкивались с вариациями в сюите С. М. Слонимского «Принцесса, не умевшая плакать». Но там это было использовано как отдельный приём, наряду с многими другими. Когда же мы говорим о **форме вариаций**, то имеем в виду музыкальную форму, в которой **варьирование темы — главный приём развития музыкального материала**. Форму, состоящую из темы и вариаций, можно также назвать **вариационным циклом**.

🎵 **Вариации (вариационный цикл) — музыкальная форма, которая состоит из темы и её изменённых повторений.**

Вариации бывают самых разных размеров. Встречаются совсем небольшие миниатюры, написанные в форме вариаций, а бывают большие концертные вариации, которые по своей протяжённости и богатству развития выдерживают сравнение с сонатами. Такие вариации относятся к **крупной форме**. Многие из вас, наверно, уже играли вариации в классе специальности.

Вариации как приём развития появились очень давно в народной музыке. Народные музыканты не знали нот, они играли по слуху. Играть одно и то же было скучно, вот они и присочиняли что-нибудь к знакомым мелодиям — прямо тут же, во время исполнения. Такое сочинение «на ходу» называется **импровизацией**. Импровизируя, народные музыканты

сохраняли узнаваемые очертания основной темы, и получались вариации. Только названия такого они ещё не знали: его придумали гораздо позже профессиональные музыканты.

В профессиональной музыке существует несколько разновидностей вариационной формы.

Ещё с XVI века известна форма вариаций на **неизменный бас** (по-итальянски **basso ostinato**) или **неизменную гармонию**. Сейчас их иногда называют **старинными вариациями**. Происходят эти вариации от **чаконь** и **пассакалии** — медленных трёхдольных танцев, вошедших в моду в Европе XVI века. Вскоре танцы вышли из моды, но пассакалия и чаконя остались как названия пьес, написанных в форме вариаций на неизменный бас или неизменную гармонию. Часто в этой форме писали музыку скорбного, трагического характера. Медленная, тяжёлая поступь баса, всё время повторяющего одну и ту же мысль, создаёт впечатление неотвязности, неотвратимости. Таков эпизод из Мессы¹ си минор И. С. Баха, повествующий о страданиях распятого Христа (хор «Crucifixus», что значит «Распятый на кресте»). Этот хор состоит из 12 вариаций. Бас здесь неизменен, а гармония местами варьируется, иногда вдруг «вспыхивает» новыми, яркими, выразительными красками. Переплетающиеся линии хоровых партий развиваются совершенно свободно.

Пример 35

Adagio

Тема

¹ Месса — торжественное богослужение в католической церкви, сопровождающееся специально для этого написанной музыкой. В особо торжественных мессах участвуют певцы-солисты, хор, оркестр и орган.

I вариация

II вариация

III вариация

В вариациях этого типа сама тема не варьируется, но «окружение» всё время изменяется и по-разному её окрашивает. Есть ещё один вид вариаций, в котором меняется только «окружение» темы, — это вариации на *soprano ostinato*, которые впервые появились в первой половине XIX века в музыке Глинки. Поэтому их также называют **глинкинскими вариациями**.

Как вы знаете, сопрано — это не только высокий женский голос, но и верхний голос в хоре и вообще в любом музыкальном многоголосии. Значит, *soprano ostinato* — это неизменный верхний голос.

После Глинки эту форму использовали многие русские композиторы. Пример таких вариаций есть и в «Детском альбоме» Чайковского. Пьеса под названием «Русская песня» — это действительно обработка русской народной песни «Голова ль ты моя, головушка». Тема повторяется четыре раза, и каждый раз с разными кадансами — то в мажоре, то в параллельном миноре. Ладовая переменность — характерная черта русских народных песен. Часто русские народные песни поются ансамблем или, как говорят в народе, «артелью». При этом каждый ведёт свой голос, и образуются постоянно меняющиеся затейливые подголоски. Иногда несколько голосов сходятся в унисон, а потом «расщепляются» в аккорд. Все эти черты народного пения воспроизвёл Чайковский в своей маленькой обработке. Пьеса кончается небольшой кодой, в которой несколько раз повторяются наиболее характерные мотивы.

Пример 36

Скоро

Тема

А в западной Европе параллельно с вариациями на basso ostinato постепенно складывался и другой тип вариаций. Эти вариации были основаны на частичном изменении мелодии, украшении её всевозможными ритмическими узорами — **фигурациями**. Эти вариации, которые окончательно сложились в XVIII веке, известны как **классические**, или **строгие**. В строгих вариациях не изменяются форма, гармония, очень редко изменяется тональность. Изменяются мелодия и фактура, в одной-двух вариациях может измениться лад при сохранении той же тоники (например, в ля-мажорном вариационном цикле может появиться ля-минорная вариация). Количество вариаций в цикле колеблется от пяти-шести до тридцати и более (у Л. ван Бетховена есть циклы из 32 и 33 вариаций).

Часто для темы таких вариаций композиторы брали или народную песню, или даже музыку другого композитора. Например, знаменитые 33 Вариации Бетховена написаны на тему

вальса **Антонио Диабелли**. Нередко композиторы писали в форме вариаций отдельные части сонат и симфоний. В этом случае тему обычно сочинял сам автор.

Яркий пример классических фигурационных вариаций — первая часть Одиннадцатой сонаты Моцарта. Она состоит из темы, написанной в простой двухчастной форме с включением, и шести вариаций. Тема написана в характере **СИЦИЛИАНЫ** — изящного старинного танца. Но вместе с тем мелодия её очень напевна. В разных вариациях Моцарт подчёркивает то песенные, то танцевальные черты темы. Обратите внимание на каданс первого периода, в котором на смену прозрачному трёхголосию приходят довольно мощные аккорды. Этот слегка намеченный контраст Моцарт разовьёт и усилит в дальнейших вариациях.

Пример 37

Первый период темы

Andante grazioso

Вслушайтесь повнимательнее в ажурные фигурации первой вариации и вы услышите размытые в них мотивы темы, хотя увидеть эту тему в нотах почти невозможно.

Пример 38

Первая вариация (первый период)

Обратите внимание на новую неожиданную фигурку с трелью в предпоследнем такте первого периода. Она не встретится во второй половине этой вариации и может показаться здесь случайной. У Моцарта часто попадаются такие как бы нечаянные детали. Но он ничего не делает «просто так». Это «намёк», который обыгрывается в начале следующей, второй вариации.

Пример 39

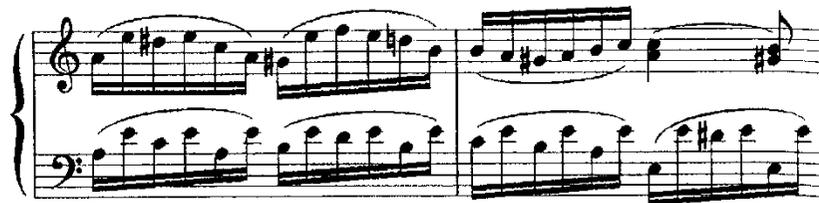
Вторая вариация (первое предложение)

Слышите? В этом мотиве отчётливее проступили очертания темы. Но «исчезло пение», выдвинулась на первый план «чистая» танцевальность.

А третья вариация неожиданно минорная. И вся состоит из стремительного бега шестнадцатых — почти как в этюде. И только в кадансах маленькие передышки. Минорный лад придаёт музыке взволнованность. Это уже не танец и не песня, эта вариация рассказывает о переживаниях, острых и немного тревожных.

Пример 40

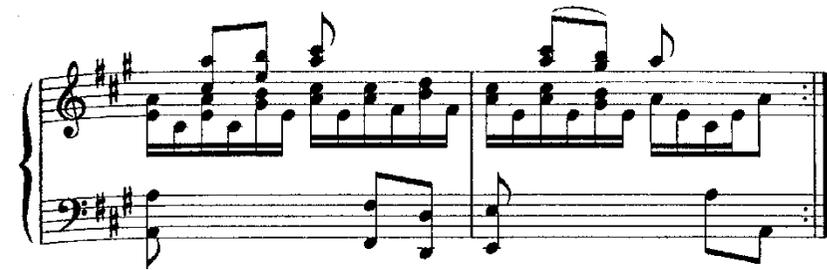
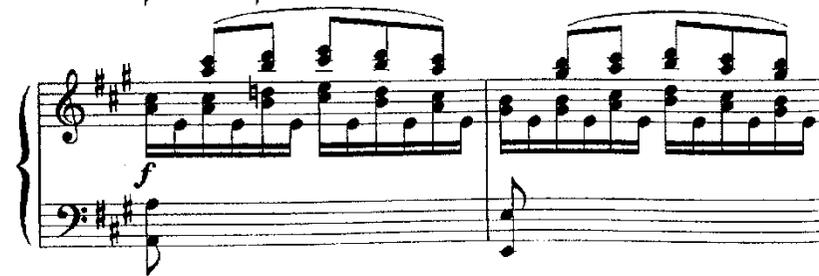
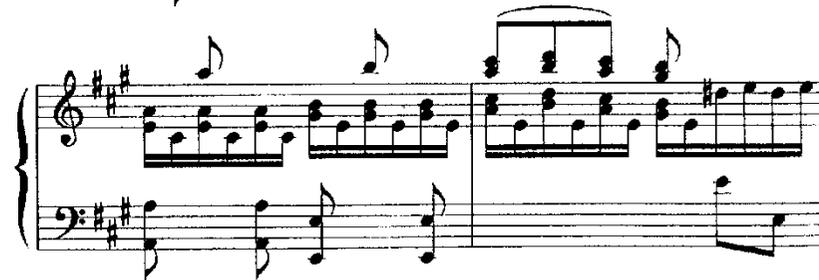
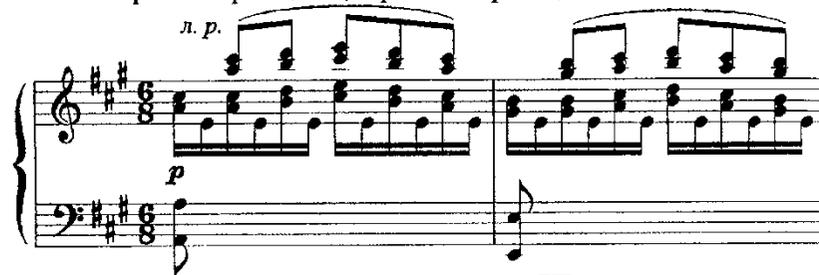
Третья вариация (первое предложение)



Бурные чувства третьей вариации сменяет пленительный образ прекрасной мечты. В первом периоде четвёртой вариации Моцарт нашёл такую фактуру, что нам кажется, будто музыка наполнена воздухом.

Пример 41

Четвёртая вариация (первый период)



А в среднем разделе этой вариации как отклик на прекрасное видение зарождается красивая певучая мелодия:

Пример 42

Четвёртая вариация (средний раздел)



Этот росток нежного пения распускается в пятой вариации, которая похожа на виртуозную оперную арию. Её начало напоминает также начало второй вариации (помните, той, в которой «исчезло пение»?). Но здесь, при всей их схожести, пение как раз появилось. Если в первой половине вариационного цикла тема как бы распадалась на разные образы, то теперь, ближе к концу, Моцарт собирает их воедино.

Это единственная вариация, которая написана в медленном темпе (*Adagio*). Такой темп даёт возможность лучше вслушаться в каждый звук, он ещё больше подчёркивает напевность музыки.

Пример 43

Пятая вариация (первое предложение)

Adagio

Шестая вариация — финальная (последняя) вариация всего цикла. Её завершающий характер подчёркнут и тем-

пом — вариация идёт в быстром темпе (*Allegro*), и **размером** — вместо плавного покачивания в размере $\frac{6}{8}$ появляется стремительное движение в размере $\frac{4}{4}$. Вариация слегка расширена по форме: к ней добавлена маленькая **кода**.

В шестой вариации господствует танцевальный характер, но это уже не изящная сицилиана, а зажигательный двухдольный танец. Однако это не какой-то определённый танец, а собирательный образ весёлого танцевального движения.

Пример 44

Шестая вариация (первый период)

Allegro

Изменение темпа и размера не типично для **строгих** вариаций XVIII века и может иногда появляться в последней вариации (темп может изменяться и в предпоследней, как у Моцарта). Но композиторы продолжали развивать вариационную форму, и в XIX веке появились **свободные** вариации, в которых возможно изменение **всех** средств музыкальной выразительности в **любой** вариации. В свободных вариациях тема может изменяться так сильно, что её бывает трудно узнать.

А теперь дадим определения всем вариациям.

 Вариации на *basso ostinato* (старинные вариации) — вариации на неизменную мелодию в басу (а иногда и на неизменную гармонию).

 Вариации на *soprano ostinato* (глинкинские вариации) — вариации на неизменную мелодию в верхнем голосе.

 Строгие (классические, фигурационные) вариации — вариации, в которых меняются мелодия, фактура, лад при неизменной форме, гармонии, тональности (тонике). В двух последних вариациях иногда может меняться темп, в последней — размер.

 Свободные вариации — вариации, в которых могут изменяться все средства музыкальной выразительности.

Классические и свободные вариации могут быть также **двойными** (то есть вариациями на две темы) и, очень редко, **тройными** (на три темы).

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

-  Что такое вариации, как они появились?
-  Сколько видов вариаций на неизменную мелодию вы знаете, как их ещё называют, у каких композиторов они встречаются?

 Чем различаются строгие и свободные вариации, что такое двойные и тройные вариации?

 Напишите сочинение о вариациях из Одиннадцатой сонаты Моцарта по следующему плану:

1) Характер и общее настроение всего вариационного цикла.

2) Характер и особенности темы.

3) Как раскрываются особенности темы в разных вариациях?

4) Как изменяется музыкальный образ в разных вариациях?

5) Какой музыкальный образ утверждается в финальной вариации и какие дополнительные средства использует для этого композитор?

Не надо описывать подряд вариацию за вариацией и тем более не надо переписывать это из учебника. Выберите наиболее запомнившиеся вам вариации и напишите об их характере, настроении, о чувствах, которые они вызывают. Но не забудьте указать и средства, которые для этого использованы.

8. Учимся сочинять вариации

Проще всего сочинять вариации на *soprano ostinato*. Здесь нужно просто взять мелодию и придумывать к ней разный аккомпанемент.

Сложнее всего сочинять вариации на *basso ostinato*. Это полифонические вариации, и, чтобы они хорошо получились, нужно уметь обращаться с полифонией.

Увлекательнее всего сочинять фигурационные вариации. И этому можно вас немножко научить. Попробуем поработать

с очень простой мелодией. Это русская народная плясовая песня «Ах вы сени мои, сени».

Пример 45

Быстро, весело



Мелодия состоит из четырёх фраз, две первые и две последние почти одинаковые, но с небольшим варьированием. Обратите внимание на изменение в повторе выделенного мотива.

Ваша задача — изменить мелодию, но так, чтобы она всё же узнавалась. Вот три совета. Учтите, что это лишь советы, а не правила. Сочинять музыку по правилам — очень скучное занятие. Но советы всё же нужны.

Совет первый. Что лучше всего узнаётся и запоминается в любом музыкальном отрывке? Ну конечно, начало. Значит, в начале изменения должны быть лёгкими и прозрачными, чтобы мелодия сразу угадывалась, а вот в конце можно пофантазировать и сочинить что-нибудь совсем другое.

Совет второй. Выберите в мелодии основные «интонационные точки», вокруг которых будет «крутиться» ваша вариация. Например, вот эти:

Пример 46



Не обязательно строго придерживаться этих точек, но всё-таки хорошо бы иметь их в виду. В примерах, которые я сейчас приведу, эти точки соблюдаются, но не совсем строго.

Совет третий. Сохраняя общую форму мелодии (как в строгих вариациях), придумайте какие-нибудь новые ритмические рисунки, можете даже изменить размер, как в последнем примере.

В двух примерах я применил секвенцию. Но секвенциями надо пользоваться осторожно, если их нет в самой теме.

Пример 47



А сейчас я продемонстрирую, как придумать на эту тему **жанровые вариации**. Что это такое? Это свободные вариации, в каждой из которых представлен какой-нибудь жанр: марш, вальс и т. д. А поскольку сочинять такие вариации только на мелодию не очень интересно, припишем к теме простенький аккомпанемент.

Пример 48

Тема

Быстро, весело



Теперь давайте обратимся к жанрам, которые вы уже знаете. Например, к маршу. Вспомнили? Пунктирный ритм, ритмичный аккомпанемент, четырёхдольный размер. Допустим, вот так:

Пример 49
МАРШ (первая вариация)

Темп марша

Узнали тему?
А теперь попытаемся сделать «Сени» балльным танцем. Какой из балльных танцев подходит этой песне по характеру? Что-нибудь вроде польки, верно? Вот и попробуем придумать польку.

Пример 50
ПОЛЬКА (вторая вариация)

Оживлённо

Если нашу тему увеличить, то есть записать четвертями и половинками в размере $\frac{4}{4}$, то у неё будет затакт в две четверти. Вспоминайте: где вы встречали такой затакт? Правильно, в гавоте. Можно попробовать. Но здесь лучше сделать так, чтобы тема не очень узнавалась. Слишком уж она русская для французского танца. Тогда вот что: напишем вариацию в миноре!

Пример 51
ГАВОТ (третья вариация)

Не слишком быстро

Каждая следующая вариация может всё меньше и меньше походить на тему (но про «точки» всё же не будем забывать, хотя их может оставаться меньше). Не было ещё трёхдольного размера. А вот теперь будет! И это будет вальс.

Не станем делать слишком много вариаций, пусть эта будет предпоследней. Если задумать стремительную, бравурную финальную вариацию, то во второй половине вальса можно сделать подход к ней — маленькое нарастание. Для этого бывают хороши восходящие секвенции.

Пример 52

ВАЛЬС (четвёртая вариация)

Темп вальса

Последнюю вариацию можно не привязывать к определённому жанру. Пусть это будет просто Финал — стремительный и виртуозный. Можно совсем «растворить» тему в мощных аккордовых пассажах.

Пример 53

ФИНАЛ (пятая вариация)

Стремительно

Для вариаций удобны не все темы. Наша тема удобна для классических и свободных вариаций, потому что она очень простая и чёткая. Это вообще характерно для народных песен, поэтому очень много вариаций написано именно на народные темы. Но для вариаций на basso ostinato лучше взять другую тему: более короткую, без повторений и членения на отдельные фразы (проще её сочинить).

Дома обязательно сочините несколько однострочных мелодических вариаций на эту тему. А если захотите, попробуйте сочинить и фортепианные вариации на любую тему, в том числе и на свою собственную. Если получится хорошо, их можно будет выучить с преподавателем фортепиано и сыграть и на концерте, и на экзамене.

- ✎ Сочините 3-4 мелодические вариации на тему «Ах вы сени мои, сени».
- ✎ Сочините (по желанию) фортепианные вариации на любую тему.

9. Рондо

Вспомним народные танцы. По всему миру были распространены круговые танцы — хороводы — с разными названиями. Припоминаете, как назывался французский хоровод? Ронда. Французское слово *rondeau* означает **круг**. Форма рондо произошла от французского хоровода. Французские хороводные песни состояли из множества **куплетов**, в которых были разные **запевы** и одинаковый **припев**. Как и танец, музыка тоже «двигалась по кругу», всё время возвращаясь к припеву, у которого в этой форме есть специальное название — **рефрен**. А запевы называются **эпизодами**. Старинная форма рондо, как и хоровод, начиналась с эпизода, и эпизодов могло быть больше десяти, но более позднее, классическое рондо XVIII века всегда начинается с рефрена, а эпизодов в нём обычно только два (иногда три). Классическое рондо уже совсем не похоже на песню.

Обратите внимание: **XVIII век** считается началом новой, современной музыкальной эпохи. Именно тогда появились многие формы и жанры, которые существуют и в наше время, а старинные формы и жанры приняли облик, близкий к современному.

Вы уже знаете, что отдельные части классических сонат и симфоний иногда пишутся в форме вариаций. Но гораздо чаще в симфониях и сонатах встречается форма рондо.

Если снова использовать нашу схему в виде поезда, то классическое пятичастное рондо будет выглядеть так:



Все проведения рефрена обычно звучат в одной и той же — главной — тональности. Эпизоды отличаются по тональности и от рефрена, и друг от друга. Бывает, что оба эпизода строятся на одной музыкальной теме, но изложение и развитие этой темы в каждом эпизоде своё, как и тональность. Проведения рефрена, наоборот, не только звучат в одной тональности, но и вообще не отличаются (или почти не отличаются) друг от друга.

Рондо с самого начала использовалось композиторами гораздо свободнее, чем другие классические формы, и далеко не всегда у классиков можно найти рондо, полностью соответствующее нашей схеме. Случается, что нет рефрена в середине, бывает, что в конце добавлен «лишний» эпизод, а иногда один из эпизодов не строится на новой теме, а развивает тему рефрена.

Форма рондо встречается и в современной музыке. Когда шла речь о выразительности штриха *staccato*, я приводил в пример отрывок из Маленького рондо Слонимского. Теперь можно более детально познакомиться с этой пьесой. Напомним рефрен:

Пример 54

Vivace



У этой пьесы есть весёлый эпитаф, взятый из сказки Корнея Ивановича Чуковского «Тараканище»:

Ехали медведи
На велосипеде,
А за ними кот
Задом наперёд.

Помните, целая вереница разных зверей на всевозможных видах транспорта? Чередование рефрена и эпизодов в этой пьесе создаёт образ яркого, пёстро сказочного шествия. Вот в первом эпизоде появляются какие-то новые персонажи:

Пример 55



Этот эпизод распадается на два самостоятельных раздела. Тяжеловатые терции с весёлыми форшлагами и задорными синкопами (может, это медведи жмут на педали?) сменяются лёгкими гаммообразными пассажами в высоком регистре (уж не комарики ли это на воздушном шарике?). Можно считать, что это два маленьких самостоятельных эпизода, между которыми пропущен рефрен. Форма рондо допускает такиевольности.

Затем появляется сокращённое проведение рефрена (только первая половина) совершенно без изменений. А после рефрена следует эпизод, построенный на материале первого эпизода, но в другой тональности и с другой, более мощной фактурой. Это кульминация пьесы.

Пример 56



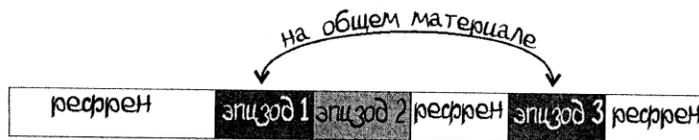
В конце вновь появляется рефрен, снова в сокращённом виде (только первая половина). Последнее проведение рефрена слегка изменено: в мелодии появляются фигурации шестнадцатых, похожие на трели. Это своеобразная вариация на тему рефрена. При повторении фигурации немного изменяются, поэтому композитор не ставит знак повтора, как в предыдущих проведениях, а выписывает этот варьированный повтор нотами.

Пример 57



Three systems of musical notation for piano. The first system shows a melody in the right hand and accompaniment in the left hand, with a dynamic marking *p*. The second system continues the melody and accompaniment, also with a *p* dynamic. The third system shows a more complex texture with a *ff* dynamic in the right hand and a *sf* dynamic in the left hand.

Вот схема этого рондо:



Теперь вы знаете, что

рондо — это музыкальная форма, состоящая из чередования рефрена и эпизодов. Рефрен появляется не меньше чем три раза в одной и той же (главной) тональности. Тональности эпизодов другие.

Между прочим, вы можете легко превратить в рондо написанные вами сложные трёхчастные формы. Представьте себе, что середина — это первый эпизод, крайние разделы — проведения рефрена. Осталось сочинить ещё один эпизод и

повторить рефрен. Вы уже, наверно, поняли, что среднее и последнее проведения рефрена можно сократить, то есть дать только один период.

Второй эпизод должен быть в новой тональности. Лучше всего сделать его контрастным по отношению и к рефрену, и к первому эпизоду.

Упражнение 5

а) Превратите в рондо сложную трёхчастную форму, написанную по образцам из учебника, с помощью следующего эпизода:

A musical exercise consisting of four systems of notation. The first system is marked *f marcato* and shows a different texture from the previous page. The second system continues the exercise with a similar texture. The third system shows a more complex texture with a *f* dynamic in the right hand and a *sf* dynamic in the left hand. The fourth system shows a more complex texture with a *f* dynamic in the right hand and a *sf* dynamic in the left hand.

Обратите внимание, что этот эпизод сильно отличается от всех других фрагментов формы: по характеру он тревожный и беспокойный, тема его начинается в нижнем голосе. Зато во

второй его половине появляются интонации рефрена, правда обострённые хроматизмами. Этот приём немножко напоминает вариации, не так ли? Варьирование может применяться не только в вариациях, но и в любом развитии музыкального материала. Узнаваемые интонации всегда помогают слушателю связать новые фрагменты музыки с уже отзывавшимися.

б) Придумайте свой эпизод и сделайте рондо из своих собственных заготовок.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 От какого народного жанра произошла форма рондо?
- 📖 Какие особенности отличают старинную и классическую форму рондо?
- 📖 Какие особенности есть в форме Маленького рондо Слонимского? Как раскрывается эпиграф в содержании пьесы? Подумайте, можно ли эту пьесу назвать программной.
- ✍️ Выполните упражнение 5.

Контрольные вопросы по пройденному материалу

В этой теме вы не только узнали много нового о музыкальных формах, но и попробовали что-то сделать сами. А теперь проверьте, хорошо ли вы запомнили то, чему научились.

1. Что такое музыкальная тема?
2. Какие бывают способы развития?
3. Перечислите малые и крупные формы.
4. На какие типы форм можно разделить все малые формы?
5. Какие бывают виды периода?
6. В какой форме написана пьеса Чайковского «Утренняя молитва»?
7. Расскажите о пьесах из «Детского альбома» Чайковского, написанных в двухчастной форме.
8. Объясните форму Вальса из «Детского альбома» Чайковского.
9. Какой тип вариаций в Русской песне Чайковского? По имени какого композитора называют такие вариации и почему?
10. Какие из известных вам форм встречаются в сонатах и симфониях?

ТЕМА СЕДЬМАЯ

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ, СВЯЗАННЫЕ СО СЛОВОМ (ВОКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ)

1. Музыкальный фольклор

Пение появилось в глубокой древности. Не сразу первобытный человек запел песню. Сначала это, вероятно, были отдельные мелодичные или ритмичные возгласы. Некоторые примеры промежуточного состояния между речью и пением можно найти и сегодня. Один такой пример уже приводился в предыдущем учебнике. Помните дружные выкрики грузчиков?

Пример 58



Это ещё не песня, но здесь уже есть музыкальный ритм. А вот другой знакомый нам пример:

Пример 59



В лесных ауканьях есть не только ритм, но и мелодическая интонация. Правда, и то и другое довольно приблизительно. Это ещё не пение. Но уже и не просто ритмичная речь.

В главе о происхождении танцев упоминались древние первобытные обряды. Издавна человек хотел понять огромный мир, в котором он живёт. Люди поклонялись таинствен-

ным силам, управляющим этим миром. В обрядах они пытались общаться со своими божествами через заклинания, молитвы, ритуальные танцы.

С богами говорили не так, как с обычными соплеменниками. Обрядовые молитвы и заклинания произносились с особой выразительностью — ритмично, нараспев. Так рождались первые песни.

Постепенно песни и музыка всё больше входили в жизнь людей. Матери напевали детям **колыбельные** песни; женщины пели за прялкой; мужчины, выполняя совместную тяжёлую работу, помогали себе **трудовыми** песнями. Часто и плясали под песни, которые называли **плясовыми** песнями.

Так складывалось народное музыкальное творчество — музыкальный **фольклор**.

«Фольклор» — английское слово. «Folk» — «народный», «lore» — «знания, мудрость». В понятие «фольклор» входит всё народное творчество: и песни, и сказки, и обряды, и игры, и художественные промыслы — всё то, что создано творческим духом народа. Поэтому, говоря о народной музыке, можно уточнить: «музыкальный фольклор». Но не стоит говорить «народный фольклор», потому что первая половина слова — «folk» — уже означает «народный». «Ненародного» фольклора не бывает.

Есть две важные особенности, которые отличают народное творчество от профессионального.

Во-первых, народное творчество всегда **устное**, тогда как профессиональное — **письменное**.

Во-вторых, в народном творчестве нет авторов и авторства, оно **безымянно**, **анонимно**.

Народное творчество — **устное анонимное творчество**.

Что значит устное — понятно. Ни песни, ни сказки, ни **былины** никто никогда не записывал, они передавались из уст в уста от поколения к поколению.

Понятно также, что устная передача не могла быть абсолютно точной. Кто-то что-то забыл и присочинил, а кто-то и не забыл, да специально присочинил, потому что так больше нравится. И у одной песни оказывались сотни и тысячи авторов, которые не одно столетие дорабатывали и перерабатывали её.

У самых пытливых из вас уже, наверное, вертится на языке вопрос: ведь песни не только передавали, но и придумывали новые? Кто-то же их придумывал?

Да, у некоторых песен были, вероятно, авторы, которые так и остались безымянными. Другие песни складывали из «кирпичиков» старых песен: отдельных строчек слов и отдельных фраз мелодии. Часто возникали разные варианты одной и той же песни. А иногда народными песнями становились литературные произведения. Например, известную народную песню «Коробейники» сложили на слова стихотворения **Николая Алексеевича Некрасова**. Становились народными и некоторые мелодии, сочинённые композиторами.

Но были песни, которые почти не изменялись на протяжении многих веков, — это **обрядовые** песни.

Народ бережно хранил традиции старинных обрядов. В крестьянском быту они очень долго сохранялись. Отголоски этой старины можно найти и в современных **свадебных** или **похоронных** обрядах. Большинство обрядов было связано с определённым временем года. Для крестьянина времена года имеют огромное значение, ведь от погоды зависит урожай. Люди обращались к силам природы и просили у них хорошего урожая, благоприятной погоды. В некоторых глухих деревнях старинные обряды в своём первоначальном виде сохраняются до наших дней. **Фольклорные экспедиции** привозят из таких районов магнитофонные записи древних обрядовых песен, а потом учёные-фольклористы кропотливо расшифровывают эти фонограммы, чтобы точно записать их нотами, сохраняя все мельчайшие подробности народной мелодии. Изучая эти песни, можно представить себе, какой была народная музыка много веков назад.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Как появилась песня? Какие жанры народных песен вы уже можете назвать?
- 📖 Что такое фольклор? Что кроме народной музыки относится к фольклору? Назовите две главные особенности фольклора.
- 📖 Как создавались народные песни?
- 📖 С чем связано большинство народных обрядов? Каким образом мы сегодня можем узнать о древних народных песнях?

2. Календарные обрядовые песни

Календарные обряды связаны с жизненным укладом земледельцев. Его определяли два времени года — лето и зима. Словом «лето» у древних славян обозначалось время, благоприятное для полевых работ: весна, лето и начало осени.

В основе большинства календарных обрядов лежит поклонение солнцу. У многих народов солнце было главным божеством. **Ярило** — так это божество называлось у славян.

Весенние заклички

Год в древнем славянском календаре начинался весной. Весна — время пробуждения солнца. Первым вестником весны был **прилёт грачей** в самом начале марта. А следующей весенней приметой было **равноденствие** (21—22 марта) — время, когда длина дня и ночи одинакова. После этого день становится длиннее ночи.

В марте встречали весну старинным обрядом закликания. Из теста пекли фигурки птиц (в разных местностях их называли по-разному: **жаворонки**, **тетёрки**, **журавли**, **кулики**). Эти фигурки разбрасывали в поле, чтобы земля дала богатый урожай. А рано утром женщины и девушки поднимались на высокие пригорки или на крыши домов и звали — «закликали», «гукáли» — весну.

Песни, которыми закликали весну, назывались **закличками, веснянками**. Их пели, обращаясь к таинственным, потусторонним силам природы. Чтобы там, «на небе», было слышно, пели громкими, зычными, неестественными голосами. Мелодии закличек состоят из коротких **попевок**, часто почти одинаковых, с остановками в конце каждой фразы. В песнях слышны восклицательные интонации настойчивого зова.

Попевка — очень короткий мотив, характерный для народных песен. Из одних и тех же попевок, как из «кирпичиков», могут складываться мелодии разных народных песен.

Пример 60

ЗАКЛИЧКА Калужской области

Чу - виль, виль, виль, жа - во - ро - но - чек, при - ле -
- ти ты к нам, при - не - си ты нам ты вес -
- ну - крас - ну, крас - ну сол - ны - шку, тёп - лу
ле - ту - шку, зе - лён по - кос.

Главная роль в закличках принадлежит **слову**. Значение мелодии — второстепенное, вспомогательное. Часто мелодии закличек имеют очень маленький, узкий **объём звукоряда**. В приведённом примере он составляет всего лишь большую терцию: *до—ми*. Если послушать записи, сделанные в фольклорных экспедициях, мы услышим, что интонация закличек приближается к речевой, высота звуков мелодии поётся приблизительно, неустойчиво, как бы «фальшиво». В примере,

74

записанном в Псковской области, терция лада колеблется между малой и большой:

Пример 61

3+2
Вес - на - крас - на, на чём при - шла? — На со -
- хе, бо - ро - не, на кри - вом вер - те - ле. На
со - ху - шке, на бо - ро - ну - шке. И -
- дёт ку - лик, не - сёт клю - чик. От - во -
- ряй ле - то, за - мы - кай зи - му!

Всё это говорит о старинном происхождении напевов закличек, о том, что они почти не изменились с древнейших времён.

Колядки

После зимнего солнцеворота (21—22 декабря) день начинает прибавляться. С этим временем была связана целая группа старинных обрядов. Когда на Руси было принято христианство (конец X века), 25 декабря стали отмечать как Рождество Христово. Но обряды оставались те же самые, связанные с почитанием Ярилы-солнца.

Вечером 24 декабря, в сочельник, колядовали: группой обходили соседские дворы с пением поздравительных песен — **колядок**. Эти поздравления были шутивными, их пели, приплясывая. Часто колядовщики ходили ряжеными, то есть одетыми в весёлые карнавальные костюмы. Принято было

75

одаривать колядующих угощением с праздничного стола. В колядках часто звучит и просьба об угощении. После выноса даров гости желают здоровья, счастья. Но если хозяева гонят колядовщиков, в ответ поются шуточные проклятия.

Прогоняли редко. Обычно за колядками следовало щедрое угощение, поэтому в некоторых районах колядки называли **щедрówками**. А ещё их называли **авсеньками** (овсеньками), **таусеньками**.

Откуда произошло название «колядки»? В народе этого уже не помнят. **Николай Васильевич Гоголь** в повести «Ночь перед Рождеством» приводит украинское народное поверье: «Говорят, что был когда-то болван Коляда, которого принимали за бога, и что будто оттого и пошли колядки». Учёные установили, что слово «колядка» происходит от латинского «calenda» — так назывался у древних римлян первый день года (отсюда же и «календарь»). «Авсенька» и «таусенька» — древнеславянского происхождения: «синь», «усинь» или «усень» — старославянское название месяца зимнего солнцеворота.

Как и заклички, колядки тоже очень древние песни. Напевы колядок некоторыми чертами похожи на напевы закличек. Как правило, у них такой же **узкообъёмный звукоряд**, похоже и строение мелодии: **короткие повторяющиеся попевки**. Так же, как и в закличках, **мелодия** в колядках имеет **второстепенное** значение по сравнению со словами. Встречаются такие же неустойчивые, «неточные» интонации. Иногда колядки не поют, а проговаривают ритмичным говорком.

Главное отличие колядок от закличек — **ритм**. Если заклички поют стоя, то колядки — приплясывая. Поэтому они отличаются более чётким, плясовым ритмом, в них нет таких «повисающих» остановок в конце каждой фразы, какие вы слышали в закличках.

Пример 62

За - зим - ка, зи - ма, что ты нам при.нес. ла? — Глу -

бо.ки.е сне.га, свя.ты.е ве.че.ра, Рож.дест.
во, ко.ляд.ку! День с ку.ри.ну пят.ку!

Пример 63

ЩЕДРОВКА с просьбой об угощении

Щед.ро.вочка щед.ро.ва.ла, под о.кон.це
под.бе.га.ла: — Что ты, тёт.ка, на.ва.ри.ла?
Что ты, тёт.ка, на.пек.ла? Вы.но.си нам
по.ско.рей, не мо.розь.ка де.тей!

Пример 64

АВСЕНЬКА с шуточным проклятием

Ав.сень, ко.ля.да, су.кон.на.я бо.ро.
да, кто не даст нож.ку — рас.ко.лю о.кош.ку...

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 С какими явлениями природы связаны обряды закличания весны и колядования?
- 📖 Когда и как проходил обряд закличания весны, как пели заклички? Как ещё называли заклички?
- 📖 Расскажите о музыкальных особенностях закличек.
- 📖 Когда и как проходил обряд колядования, как пели колядки? Как ещё называли колядки? Объясните происхождение названий.
- 📖 Расскажите о музыкальных особенностях колядок. В чём их сходство с закличками и в чём различие?

3. Былины и исторические песни**Былины**

В устном творчестве многих народов существует **героический эпос**. Древнегреческое слово «эпос» («эпос») переводится как «рассказ», «песня». Но к эпосу мы относим не любые рассказы и песни, а произведения длинные, подробно описывающие события, происходящие в большой период времени. К **эпическим жанрам в литературе** можно отнести **роман**.

Народный героический эпос — это собрание повествований о подвигах героев, придуманных народной фантазией. Эти герои могли вести своё происхождение и от реально существовавших людей, но в народном эпосе им приписывались фантастические подвиги.

Свой героический эпос есть и у больших, и у малых народов. Скандинавские саги, немецкая «Песнь о нибелунгах», финская «Калевала», калмыцкий «Джангар», якутский «Олонхо» — всё это повествования о подвигах народных героев.

Основные произведения русского героического эпоса — **киевские былины**. Название «былина» закрепилось в XIX веке. А до этого их чаще называли **старинами**. Самые первые киевские былины появились, по-видимому, в X—XI веках в период расцвета **Киевской Руси**. Иногда в их сюжетах отражены подлинные исторические события того времени, но они сильно приукрашены и становятся похожими на сказки.

Главные герои киевских былин — богатыри **Илья Муромец**, **Добрыня Никитич** и **Алёша Попович** — ведут борьбу с многочисленными иноземными врагами, с разбойниками и с фантастическими чудовищами (например, со Змеем). Частый персонаж былин — князь **Владимир Красно Солнышко**. В этом образе, видимо, соединились два киевских великих князя — **Владимир Святославич**, креститель Руси (умер в 1015), и **Владимир Мономах** (1053—1125). Богатыри преданно служат своему князю. Но если он несправедлив, они могут и восстать против него. Былины выражают мечту народа о могучем и бесстрашном богатыре — освободителе родины от врагов и защитнике народа.

Исполняли былины певцы-сказители. Когда-то в древней Руси их называли **баянами** (или баянами). Отсюда происходит и название музыкального инструмента. Правда, под баян былины никогда не исполнялись, а название дано инструменту в XIX веке просто в честь старинных певцов. Когда-то в старину былины исполнялись под мерный, неторопливый перебор **гуслей** (гусли — русский народный щипковый многострунный инструмент типа арфы). В XVIII—XIX веках, когда учёные начали собирать и записывать былины, они исполнялись, как правило, **без аккомпанемента**.

**гусли**

Одна былина может длиться больше часа. Чтобы заставить людей с интересом слушать её, нужно обладать актёрским талантом и иметь специальную выучку. Умение сказывать былины — это особая профессия. Чаще сказителями были мужчины, их искусство передавалось по наследству — от отца к

сыну, затем к внуку и так далее. Сказители странствовали по деревням. Для деревенских жителей приход сказителя был праздником. Всей деревней собирались послушать былину. Хорошего сказителя щедро одаривали.

Название «сказитель» происходит от слова **сказывать**. Действительно, былины и не поют, и не рассказывают, а именно **сказывают**. В былинном сказе есть и **ритм**, и **мелодия**, его можно записать нотами. Но его нельзя назвать пением. Как и в древних обрядовых песнях, **главным** в былине является **слово**. В то же время напевы былин очень отличаются от напевов обрядовых песен. Музыкальные фразы здесь часто бывают очень длинными, потому что они точно следуют за фразировкой торжественного, неторопливого былинного стиха:

*Из того ли то из города из Мурома,
Из того села да с Карачарова
Выезжал удаленький дородный добрый молодец;
Он стоял заутреню во Муроме,
А й к обеденке поспеть хотел он в стольный Киев-град,
Да й подъехал он ко славному ко городу к Чернигову.*

Ритм былинного напева гибко следует за изменчивым ритмом стиха, поэтому в нотных расшифровках былин часто возникают **переменные размеры**.

Пример 65

Что не вет-ры-то по по-лю раз-ве - ва - ли - ся, что не
мелки - е пес - ки да рас-сы - па - ли - ся, что не
об - ла - ки по не - бу да раз-бе - га - ли - ся, то
ез - дил А - лё - шень - ка По - по - вич - сын...

Напев былины не заслоняет слово, а укрупняет его, усиливает смысл. В нотной записи он кажется монотонным и заурядным, но талант и мастерство сказителей преображают его, делают повествование захватывающим и увлекательным. Собираатель и исследователь былин **Павел Николаевич Рыбников** описал свои впечатления от исполнения сказителя: «Всё его пение — на каких-нибудь трёх нотах, но вибрации голоса удивительно помогают ему разнообразить напевы. По-видимому, ни с того ни с сего старик вдруг ускорит пение и точно расколет голос, а выйдет отлично и совершенно под лад содержанию».

Часто для плавности сказа вставляются дополнительные слоги («Что не ветры-**то** по полю развеались, что не мелкие пески **да** рассыпались»). Иногда своеобразно распеваются не только гласные, но и согласные звуки:

Пример 66

Ай, во слав - но - (ё)м(ы) во го - ро - де во
Ки - е - ве да у ла - ско - ва у
кня - зя да у В(ы)-ла - ди - ми - ра
за - во - ди - ло.с(е) у ни.х(ы)се.го.д(ы)ня по.че.стен пир.

Кроме киевских известны **новгородские** былины. Их гораздо меньше. В этих былинах другие сюжеты и другие герои. Новгородская земля лежала в глубине Руси и была защищена от внешних врагов. Долгое время новгородцы почти не знали войн. В их былинах нет «военных» сюжетов, в них прославляются личные качества человека. Один из главных

героев новгородских былин — гусяр и купец **Садко**, в котором соединились талант, ум, предприимчивость.

В более поздние времена, после объединения Руси, старые сюжеты и напевы разных былин переплелись между собой, образуя новые варианты.

Исторические песни (баллады)

С XIII века начинается один из самых мрачных периодов в истории России — **монголо-татарское иго**. Примерно в XIV веке появляется новый жанр народного эпоса — **исторические песни**. Они возникли как горестный отклик на страдания народа. Так же, как и былины, их называли в народе старинами и не делали различия между ними. Но различий этих очень много — и в сюжетах, и в мелодиях, и в характере исполнения.

Для обозначения жанра этих песен фольклористы пользуются западноевропейским термином **баллада**. Французские, английские, итальянские баллады — это эпические поэмы, как правило, трагического содержания. **Трагические сюжеты** характерны и для русских исторических песен-баллад. Это первое их отличие от праздничных, жизнеутверждающих былин.

Второе отличие, тоже очень важное: в балладах мы не найдём никаких сказочных преувеличений. Никто не орудует палицей-дубиной в тридцать три пуда (528 кг), нет там ни трёхглавых змеев, ни других заморских чудищ. Сюжеты исторических песен **соответствуют жизненной правде и рассказывают о простых людях**.

Все баллады грустные, с печальными концами. И эта печаль выражается не только словами, но и **мелодией**. Мелодия не просто подчиняется словам, как в былинах, но выражает общее настроение. Поэтому мелодии исторических песен более **развитые и напевные**. Это третье отличие баллад.

Есть и четвёртое отличие. Их **слагали и пели** не профессиональные сказители, а **обычные, простые люди**. И чаще — **женщины**. Правда, иногда и сказители включали баллады в свой репертуар (хотя они и не знали таких слов, как «репертуар» и «баллада»).

Одна из распространённых исторических песен — **Песня про татарский полон**.

Татарин взял в плен пожилую русскую женщину, чтобы она была служанкой ему и его жене. В его жене женщина узнала свою дочь, которую татары увели в семилетнем возрасте. Когда молодая жена татарина узнаёт, что служанка — её мать, она предлагает ей бежать.

Дальше существуют разные варианты окончания:

1. Мать отказывается бежать, потому что не хочет расставаться с дочерью и внуком.
2. Они убегают вместе, их догоняют и казнят.
3. Их догоняют, возвращают и не казнят, но они умирают на чужбине от горя (смертью от горя может кончаться и первый вариант).

Есть несколько вариантов мелодии этой песни. Один из них, особенно интересный, использовали в своих произведениях М. А. Балакирев (Увертюра на три русские темы для симфонического оркестра) и Н. А. Римский-Корсаков (опера «Сказание о невидимом граде Китеже»).

Пример 67

Как за реч - ко - ю да за Дарь - е - ю злы та - та - ро - ве ду - ван ду - ва - ни - ли¹.

В ритме этой мелодии есть некоторое сходство с былиной. Музыкальные фразы точно соответствуют фразам стиха и подчёркивают его ритм. Но интонации и лад гораздо богаче и разнообразнее. Обратите внимание: каждая из четырёх фраз — в новой тональности. Каждая музыкальная фраза вносит новую краску, новый оттенок.

А вот другой вариант этой баллады. В нём нет такой смены тональных красок, но фразы более гибкие и пластичные по **ритму**, в мелодии много слоговых распевов (один

¹ Дуван дуванили — делили военную добычу.

слог — точнее, одна гласная — растягивается на несколько нот). Эта мелодия уже меньше зависит от стиха.

Пример 68

Злы та - тар - чен - ки го - ро -
-да бе - рут, го - ро - да бе -
-рут, по се - бе де - лят.

Эта мелодия, видимо, более позднего происхождения. Она близка мелодиям **лирических песен**, о которых мы поговорим в следующей главе.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Что такое героический эпос? Приведите примеры героического эпоса разных народов. Назовите главных героев русского героического эпоса.
- 📖 Когда появились киевские былины, каково их содержание? Какие существуют русские былины кроме киевских? В чём отличие их сюжетов? Назовите одного из главных героев этих былин.
- 📖 Расскажите об исполнителях былин.
- 📖 В чём особенности былинных напевов? Что общего между напевами былин и обрядовых песен? А в чём отличие?
- 📖 Когда появились исторические песни? Как ещё их называют фольклористы? Почему?
- 📖 Назовите четыре отличия исторических песен от былин.
- 📖 Сравните два напева Песни про татарский полон. Какой из них кажется вам интереснее? Почему?

4. Лирические песни

🎵 **Лирический** — значит относящийся к лирике.
Лирика — это выражение в искусстве чувств и переживаний человека.

Лирические песни — вершина русского народного музыкального творчества. В этих песнях наиболее полно выражаются душевные переживания, настроения и чувства русских людей. Лирические песни не такие древние, как обряды и былины. Они стали появляться в **XVI-XVII веках**, а их расцвет наступил в **XVIII веке**.

Многие из лирических песен называют **протяжными**: в них широко распеваются гласные. Образец широких **слововых распевов** вы уже встречали во втором варианте исторической Песни про татарский полон. Но в протяжных песнях бывают распевы гораздо шире. В народе это называлось «водить голосом». «Уже в старину-то голосом водили, водили. Старинная песня как река льётся, с извилинами да с загонами», — говорила о протяжных песнях народная исполнительница.

Кажется, сама душа народная поёт в протяжной песне. Про певца, умеющего «водить голосом», говорили, что «у него душа долгая». Многие русские писатели рассказали о своём глубоко впечатлении от протяжных песен. У **Ивана Сергеевича Тургенева** есть рассказ «Певцы» о соревновании двух народных певцов. Вот как он описывает пение Якова, ставшего победителем:

Он глубоко вздохнул и запел... Первый звук его голоса был слаб и неровен и, казалось, не выходил из его груди, но принёсся откуда-то издалека, словно залетел случайно в комнату. < ... > За этим первым звуком последовал другой, более твёрдый и протяжный, но всё ещё видимо дрожащий, как струна, когда, внезапно прозвонен под сильным пальцем, она колеблется последним, быстро замирающим колебанием, за вторым — третий, и, понемногу разгорячаясь и расширяясь, полилась заунывная песня. «Не одна во поле дороженька пролегла», — пел он, и всем нам сладко становилось и жутко. Я, признаюсь, редко слыхивал

подобный голос: ...в нём была и неподдельная глубокая страсть, и молодость, и сила, и сладость, и какая-то увлекательно-беспечная, грустная скорбь. Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нём и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны. Песнь росла, разливалась. < ... > Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль.

Песня «Не одна во поле дороженька», которую упоминает Тургенев, — известная протяжная песня, существующая во многих вариантах. В сборнике Н. Лопатина и В. Прокунина, составленном в конце XIX века, приводится пять вариантов этой песни. Вот два из них:

Пример 69

Не од - на - то ли, да, од - на, ой,
во по - ле до - рож - ка, во по - ле до - ро - жень -
.ка, эх, во по - ле до - ро - жень - ка...

Пример 70

Не од - на - то, не од - на
во по - ле до - рож -
.ка, в по - ле про - ле - га - ла ши - ро - ко.

В лирических протяжных песнях господствует мелодия. Она очень свободна, она как бы «выходит из берегов» и живёт своей собственной жизнью, оттесняя слово на второй план. При записи таких мелодий часто возникают **переменные размеры**. Но если в былинах такая переменность подчёркивала ритмику стиха, то здесь мелодия может идти и «поперёк» слов. Для удобства распева вставляются дополнительные слоги-частицы: «да», «то», «ли», «ой». Иногда — особенно в песенных традициях Сибири и Забайкалья — их бывает так много, что смысл слов может потеряться.

Лад и тональность тоже переменны. Каждая фраза может иметь собственную тонику. Вьющаяся, текущая мелодия «пристаёт» то к одному, то к другому «тональному берегу».

Лирические песни часто поются **многоголосно**, небольшими группами. Нередко, когда несколько крестьянок собирались вместе, эти песни заменяли им беседу. Одно из народных названий лирических песен — **беседные**. У М. Горького есть рассказ «**Как сложили песню**». Кухарка Устинья и горничная Маша сидят на лавочке у ворот дома и беседуют.

Вдруг Устинья говорит бойко, но деловито:

— Ну-кошь, Машутка, подсказывай...

— Чего это?

— Песню сложим...

И, шумно вздохнув, Устинья скороговоркой запевает:

Эх, да белым днём, при ясном солнышке,

Светлой ноченькой, при месяце...

Нерешительно нащупывая мелодию, горничная робко, вполголоса поёт:

Беспокойно мне, дсвице молодой...

А Устинья уверенно и очень трогательно доводит мелодию до конца:

Всё тоскою сердце мается...

Кончила и тотчас заговорила весело, немножко хвастливо:
— Вот она и началась, песня! Я те, милая, научу песни складывать, как нитку сучить... Ну-ко...

Помолчав, точно прислушавшись к заунывным стонам лягушек, ленивому звону колоколов, она снова ловко заиграла словами и звуками:

Ой, да ни зимою вьюги лютые,
Ни весной ручьи весёлые...

Горничная, плотно придвинувшись к ней, положив белую голову на круглое плечо её, закрыла глаза и уже смелее, тонким вздрагивающим голосом продолжает:

Не доносят со родной стороны
Сердцу весточку утешную...

— Так-то вот! — сказала Устинья, хлопнув себя ладонью по колену. — А была я моложе — того лучше песни складывала! Бывало подруги пристают: «Устюша, научи песенке!» Эх, и зальюсь же я!.. Ну, как дальше-то будет?

— Я не знаю, — сказала горничная, открыв глаза, улыбаясь.
< ... >

Жаворонок над полями поёт,
Васильки-цветы в полях зацвели, —

задумчиво поёт Устинья, сложив руки на груди, глядя в небо, и горничная вторит складно и смело:

Поглядеть бы на родные-то поля!

И Устинья, умело поддерживая высокий, качающийся голос, стелет бархатом душевные слова:

Погулять бы с милым другом по лесам!..

Кончив петь, они длительно молчат, тесно прижавшись друг ко другу; потом женщина говорит негромко, задумчиво:

— Али плохо сложили песню? Вовсе хорошо ведь...

Многие лирические песни действительно складывались вот так, за беседой. В этом примере женщины поют по очереди: они только «нащупывают» будущую песню. А чаще поют все вместе. Русское народное многоголосие отличается неповторимым своеобразием. Даже великие музыканты не могли точно записать по слуху неуловимые переплетения голосов. Только после изобретения фонографа фольклористы смогли более точно расшифровать народное многоголосие. В современных фольклорных экспедициях применяется техника многоканальной записи на несколько магнитофонов.

Склад русского народного многоголосия учёные называют **подголосочной полифонией**. Как правило, начинает кто-то один — **запевала**. Остальные подтягивают с середины фразы.

Они не поют ту же мелодию, а ведут свои линии — **подголоски**. Иногда они сходятся в унисон, а потом опять расходятся. В **последнем** звуке всегда сходятся в **унисон** или **октаву**. Кажется, что в этом многоголосии нет никаких правил, а всё звучит удивительно красиво, гармонично и складно.

Пример 71

Музыкальный пример 71 представляет собой запись народного многоголосия. Он состоит из двух систем нот. Каждая система имеет две стaves: верхнюю (солирующую) и нижнюю (подголосочную). Музыка написана в 4/4 такта, с двумя flats в ключе. Лирика: «Уж вы го-ры, го-ры, го-ры Во-ро-бьёв ски-е, Во-ро-бьёв ски-е...». В первой системе верхний голос поёт фразу «Го-ры Во-ро-», а нижний голос — «Уж вы го-ры, го-ры, го-ры Во-ро-». Во второй системе оба голоса поют «-бьёв ски-е, Во-ро-бьёв ски-е...».

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Что такое лирика? Когда появились народные лирические песни? Что они выражают? Почему их называют протяжными?
- 📖 Как сочетаются в лирических песнях мелодия и слова? Расскажите о ладовых и ритмических особенностях протяжных песен.
- 📖 Какие русские писатели писали о протяжных песнях, что вы узнали из их рассказов?
- 📖 Какие особенности у русского народного многоголосия?

5. Из истории вокальной музыки

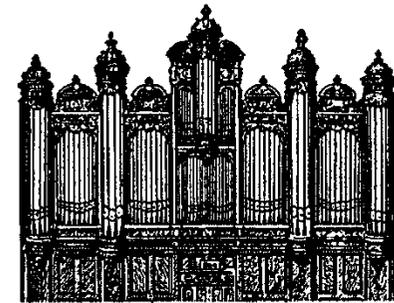
Помните, как развивалась танцевальная музыка? Из ритуальных танцев возникли народные, из народных — бальные, из бальных — самостоятельные музыкальные пьесы танцевального характера. В вокальной музыке всё было немножко не так. Новые религии, которые приходили на смену первобытным, отказались от ритуальных танцев, но не отказались от музыки, от пения. И развитие вокальной музыки пошло сразу в двух направлениях.



В далёкие времена служители церкви были самыми образованными людьми. Именно в церкви зарождается **письменная** традиция. Все русские **летописцы**, например, были **монахами**. Первой профессиональной музыкой в христианской Европе была церковная музыка.

Все жанры церковной музыки — **вокальные**. В русской **православной церкви** запрещены любые музыкальные инструменты — только **хор**. Когда-то так же было и в западноевропейской **католической церкви**. Но потом там появился **оргán**, а вслед за ним и другие инструменты, которые добавляются к органу по праздникам. Иногда в католических и **протестантских церквях** орган звучит и без пения. Но вся органная церковная музыка произошла от вокальных жанров.

Получается, что профессиональная вокальная музыка старше инструментальной. И долгое время вся профессиональная музыка была исключительно **церковной**, или, как её ещё называют, **духовной**. Потому что церковь заботится о спасении души, и немалую роль играет в этом музыка.



орган

В старину большинство священников и церковных музыкантов были монахами, вели жизнь затворников в монастырях. А за пределами монастырей простирался большой мир, или свет, и жизнь, которая там шла, называлась «мирской» или «светской» жизнью. Позже слово «светская» стали применять лишь к жизни и культуре аристократического общества. Постепенно у аристократии возникла своя профессиональная музыка, уже не связанная с церковью. Например, бальные танцы, о которых вы уже знаете. Эту музыку называли **светской** музыкой. Она возникла позже, чем духовная, в ней были и **вокальные**, и **инструментальные** жанры.

Вам, наверно, приходилось слышать такие слова, как «**трубадúры**», «**менестрели**», «**жонглёры**». И вы, может быть, знаете, что первые и вторые имеют какое-то отношение к странствующим певцам в далёкие времена, а третьи — к современному цирку. Но в те давние времена (а было это во **Франции в XI—XIV веках**) такого разделения не было, и **жонглёры** были бродячими артистами, которые умели всё, в том числе петь песни и играть на музыкальных инструментах.

Однако другая специализация всё же была. **Трубадуры** были людьми не просто грамотными, а очень образованными, учёными. Часто они происходили из аристократических семей. Они писали великолепные стихи и перекладывали их на музыку. Но тогда людям знатного происхождения не пристало быть артистами. И вот тут-то на выручку приходили **менестрели**.

«Ministerialis» означает в переводе с латыни «состоящий на службе». Менестрели были слугами трубадуров. Но не простыми слугами. Они были музыкантами, которые путешествовали, подобно русским сказителям, исполняя песни, созданные своими господами. Бывало, что трубадур и сам отправлялся в дорогу. И тогда он брал с собой своих менестрелей, которые подпевали ему и аккомпанировали на **виоле** и **арфе**. Виолы — это семейство смычковых инструментов, предки современных скрипок, альтов, виолончелей. А старинные арфы были гораздо меньше современных, и их легко можно было взять в дорогу.

Жонглёры сначала не служили никому. Они вели жизнь странствующих актёров в передвижных театриках-балаганчиках. Разыгрывали смешные сценки, показывали разные фокусы и трюки, пели и играли. Но в поисках лучшей жизни они всё чаще поступали на службу либо к трубадурам, либо просто во дворец какого-нибудь графа или князя. И тогда они становились или менестрелями, или придворными актёрами и музыкантами. Придворные музыканты не бродили по свету, а постоянно жили в замке своего хозяина, развлекали его музыкой, играли на балах.

Но некоторые жонглёры не хотели менять свою свободу на сытое, но подневольное существование. Они так и оставались в своих бродячих балаганчиках. А уже потом такие балаганчики стали объединяться в большие цирки. Вот там-то и сохранилась профессия жонглёра до наших дней.

Произведения трубадуров были разнообразны по содержанию. Но среди этого разнообразия выделяются две большие группы. Одну из них можно назвать **лирической**. В песнях этой группы пелось о любви. Другую группу назовём **героической**. В неё входили песни о героических подвигах славных рыцарей. Часто лирические и героические сюжеты переплетались в одном произведении.

Песни, романсы, баллады трубадуров стали первой профессиональной вокальной светской музыкой. А самих трубадуров можно назвать первыми светскими композиторами.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Когда начала появляться профессиональная музыка, какие это были жанры?
- 📖 Что такое духовная музыка, что такое светская музыка? Кто создавал первую светскую музыку? Когда и где это было?
- 📖 Расскажите о трубадурах, менестрелях и жонглёрах. Какие жанры были в музыке трубадуров? О чем пели старинные бродячие певцы?

6. Песня

В этой главе разговор пойдёт о песне. Не только о народной, но и о профессиональной. Не только о старинной, но и о современной.

Песня — самый простой из вокальных жанров. Мы уже знаем, что некоторые музыкальные жанры имеют свою особую **форму**. Такая своя форма есть и у песен: её называют **куплетной формой**, то есть формой, состоящей из **куплетов**. В куплете, как правило, две половинки: **запев** и **припев** (иногда запев ошибочно называют куплетом). Куплет не обязательно делится на запев и припев. Это может быть и одночастное построение.

Обычно песни отличаются простыми мелодиями, которые легко может спеть всякий. В каждом куплете **повторяется одна и та же мелодия**, но **изменяются слова**. Значит, **одна мелодия** должна соответствовать **разным** словам — и не только по **ритму**, но и по **музыкальному содержанию**. Мелодия песни выражает **общее настроение** стихов, на которые она написана. Правда, иногда композиторы отходят от «строгой» куплетной формы и могут изменить мелодию в каком-нибудь куплете, чтобы подчеркнуть его особую выразительность. Но это уже исключение из общего правила.

🎵 **Песня** — вокальная миниатюра, в которой главная роль отводится мелодии. Мелодии песен отличаются простой и выражают общее настроение слов. Форма песен чаще всего куплетная.

В большой, развитой песне обычно и запев, и припев имеют форму периода. А значит, куплет представляет собой простую двухчастную форму (если припева нет, то весь куплет чаще всего ограничивается периодом).

Двухчастное строение было присуще песне с древних времён. Только раньше оно было проще. Вот, например, старинная русская народная плясовая песня «Во саду ли, в огороде»:

Пример 72



Её мелодия делится на два четырёхтакта. Они почти одинаковые, только второй — в другой тональности. А каждый из этих четырёхтактов делится на двутакты, которые отличаются друг от друга только концами. Первый «не хочет» останавливаться и бежит дальше, а второй «тормозит» четвертями на тонике. В нашем простом примере четырёхтакты ещё нельзя назвать периодами, они слишком маленькие и не очень развитые. Форма здесь «игрушечная», но «зерно» большой куплетной песни в ней уже есть.

Ещё одна, уже знакомая вам народная песня «Во поле берёзка стояла»:

Пример 73



Здесь та же самая форма, только чуть более развитая. Вторая фраза первой половинки содержит два «лишних» звука, которые очень оживляют и обновляют мелодию (во многих вариантах этой песни первый такт второй фразы точно повторяет начало, без звука *соль*), а вторая половинка имеет свою собственную мелодию и уже похожа на настоящий припев. Правда, и тут ещё рано говорить о двух периодах.

А песня **Евгения Крылатова** на слова **Юрия Энтина** «Крылатые качели» представляет собой настоящую развитую куплетную форму:

Пример 74

запев
первое предложение



второе предложение



расширение

при-
пер-



пев
вое предложение



второе предложение



третье предложение



И запев, и припев — большие, развитые периоды. Одно только первое предложение **запева** состоит из пяти разных фраз (они отмечены квадратными скобками). Второе

предложение начинается так же, как и первое, но развивается совсем по-другому. Мелодия «взбирается» на **кульминацию** (ре второй октавы) и как будто не хочет с неё уходить, повторяет её ещё раз. И второе предложение оказывается **расширенным**. В **припеве** мелодия опять никак не «распрощается» с кульминацией. И возникает «лишнее», третье предложение, почти точно повторяющее второе. Мелодии как будто тесно в двухчастной куплетной форме.

О чём же песня? О качелях, о весне, о радости. Какой образ в запеве? Стремительный, «разбегающийся». Как это выражено? Обратите внимание: мелодия очень ясно делится на **короткие фразы**. Большинство из них начинаются с длинного звука, а затем переходят в подобие «скороговорки». Такой ритм напоминает взволнованную, возбуждённую речь. Это возбуждение передаётся нам через музыку. В конце первого предложения фразы становятся короче, как бы обрываются: «Начинают... свой разбег...» Музыкальная речь становится всё более порывистой, она словно задыхается от волнения. Во втором предложении мелодия приходит к **высшей точке** и «застревает» на ней: «только небо, только ветер...» (подчёркнутые слоги звучат **на одном звуке**, самом высоком — **кульминационном**). А **ритмическое** движение становится более **крупным**: преобладают **четверти**, а не восьмые. Слышите радостный полёт в этом повторяющемся *ре*? Настолько радостный, что композитор **повторяет** его ещё раз, хотя привычная «квадратная» **форма не требует этого повторения**. Музыка «улетает» за рамки, которые предлагает форма, и это создаёт ощущение широты и простора.

Обратите внимание на **запев**, он написан в **миноре**. Интересный пример радостного минора. А ведь минор здесь не случаен. Во-первых, он лучше передаёт душевное волнение, а во-вторых...

Смотрите, в **припеве** меняются ключевые знаки. Был ре минор, стал ре мажор! Этот **мажор** не вспыхнул бы таким ярким солнечным светом, если бы не был **оттенён минором**.

Припев очень отличается от запева. В запеве — возбуждение, в припеве — спокойствие. В ритме преобладают долгие звуки, плавные, закруглённые фразы. Первое предложение «вливается» во второе, мелодия кажется «бесконечной». Эта «бесконечность» подчёркнута и «добавочным» третьим предложением, почти точно повторяющим второе. Повторение усиливает ощущение «свободного полёта».

Обратите внимание: каждая фраза припева начинается с широкого скачка вверх, и каждый новый скачок всё выше. А в конце второго и третьего предложений мелодия, наоборот, опускается. Как на качелях: вверх, вниз — и дух захватывает.

Вот как много выразительных элементов можно найти в одной простой песне. Вернее, только в мелодии этой песни.

У аккомпанемента задача более скромная: сопровождать мелодию, оттенять её выразительность и не «перебивать» её. В этой песне аккомпанемент состоит из разложенных аккордов, поддерживающих мелодию. **Гармония** очень простая и естественная. Выразительность аккомпанемента заключена главным образом в его **фактуре**.

В **запеве** это стремительные арпеджио шестнадцатых, подчёркивающие и усиливающие взволнованность мелодических фраз. Фактура очень лёгкая и прозрачная, потому что в ней господствуют средний и верхний регистры, нет глубоких басов. Кроме того, непрерывная «текучесть» аккомпанемента усиливает ощущение того, что все фразы произносятся «на одном дыхании». Перед началом мелодии звучат два такта **вступления**, в которых арпеджио «бегут» по звукам уменьшённых септаккордов. Это единственное место, где первоначальную выразительность приобретает **гармония**. Яркая гармоническая краска настраивает на что-то загадочное, волшебное, поэтическое.

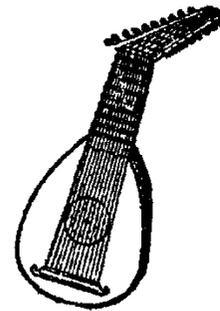
В **припеве** фактура аккомпанемента резко меняется. Вместо «воздушных» арпеджио — энергичная **аккордовая пульсация** с острыми джазовыми **синкопами**. Появляются резкие, акцентированные басы. Этот фон выявляет скрытую, внутреннюю энергию широкой и как бы замедленной мелодии.

Конечно, композитор не думал специально обо всех тех приёмах, которые мы у него нашли. Точно так же писатель не думает ни о частях речи, ни о членах предложения. Они оба замечательно **владеют** языком, на котором пишут. А кое-чему должны научиться и вы.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Каким свойством отличаются мелодии песен?
- 📖 Что такое куплетная форма, из чего она состоит? Покажите «ростки» куплетной формы в старинных народных песнях.
- 📖 Какими средствами выражен музыкальный образ в песне «Крылатые качели»? Расскажите по такому плану:
 - а) ритмические особенности запева и припева;
 - б) ладовая выразительность запева и припева;
 - в) особенности использования куплетной формы;
 - г) роль аккомпанемента и его средства выразительности.
- 📖 В последнем нотном примере сделайте карандашом до конца разметку по фразам (и в запевае, и в припеве). Сообразите, какие «подсказки» даёт нам композитор.
- ✍️ Сочините мелодию на любые понравившиеся слова.

7. Романс



лютня

«Романс» — испанское слово, которое в старину обозначало светскую песню на родном (то есть испанском) языке¹ (в отличие от духовной музыки, исполнявшейся на латинском языке). Испанские романсы издавались в сборниках, которые назывались «романсеро». Пели романсы под аккомпанемент гитары, лютни или клавесина.

Романсы распространились по всей Европе. В XVIII веке романсами стали называть любые песни, написанные композиторами. А песнями обычно называли в то время только народные песни.

Лишь в XIX веке произошло разделение авторских вокальных миниатюр на песни и романсы. Но и тогда это разделение не было чётким. Некоторая путаница в определении песни и романса встречается и в наше время. Чёткой границы между этими жанрами нет. Но есть особенности, которые иногда позволяют довольно точно различить эти жанры.

Представьте себе фотографию и киносъёмку. На фотографии схвачено одно мгновение, одно настроение. А кинокадры движутся во времени, можно увидеть изменяющиеся подробности, смену настроения. Примерно такая же разница между песней и романсом. В песне выражено общее настроение стихов. В романсе мелодия отражает слова более детально. В романсах **редко** встречается повторяющаяся **куплетная форма**. Мелодия обычно всё время обновляется вместе с новыми словами. Аккомпанемент в романсе играет более важную роль, чем в песне, — он не просто сопровождает мелодию, а часто дополняет музыкальный образ выразительными подробностями. Романс считается более тонким, более сложным жанром, чем песня. Многие романсы могут спеть только профессиональные певцы, тогда как песни поют все, у кого есть слух.

¹ Испанский, французский, итальянский, португальский, румынский языки называются романскими.

Романс — вокальная миниатюра, в которой используются более разнообразные, чем в песне, средства музыкальной выразительности. В форме романсов редко встречаются точные повторения.

Нередко в одном произведении переплетаются черты песни и романса. Иногда в мелодии сохраняется куплетная форма, но каждый раз меняется аккомпанемент. Иногда после нескольких одинаковых куплетов вдруг появляется совсем новая мелодия, а потом опять возвращается мелодия первых куплетов.

Каким образом достигается в романсах особая, тонкая выразительность? Это мы увидим на примере нескольких произведений разных эпох.

Франц Шуберт. Песня «Форель» (1817)

Свои вокальные миниатюры Шуберт называл немецким словом *Lied*, что означало тогда и «песня», и «романс». Некоторые «Lieder» Шуберта трудно назвать песнями, но в других, таких, как «Форель», ясно слышно происхождение от австрийской городской народной песни. «Форель» написана на стихи австрийского поэта Кристиана Шубарта.

И в словах, и в музыке первого куплета — безмятежная картина летнего солнечного дня на берегу ручья, в котором резвится форель (оригинал в ре-бемоль мажоре).

Пример 75

Etwas lebhaft (нем.) [Довольно оживлённо]

Мелодия Шуберта очень проста, близка народной песне. Фанфарным оборотом первой фразы подчёркивается мажорный лад, радостное настроение. Проста и гармония, в ней использованы самые обычные, традиционные аккорды. Вот гармоническая схема этой песни:

Пример 76

Обратите внимание на фактуру примера 75. Фортепианные пассажи, в которых «спрятались» эти простые аккорды, подобны лёгким всплескам прозрачных волн ручья. Они обогащают, дополняют музыкально-поэтический образ. И их не так-то просто сыграть. Красочный, живописный и технически сложный аккомпанемент с первых же тактов поднимает это произведение над уровнем бытовой песни.

Второй куплет в точности повторяет первый. А дальше начинается главное событие песни, делающее её «не совсем песней». Беспечная рыбка попала на крючок рыбака. В красоту и безмятежность летнего дня вторглось что-то чужое, даже враждебное. Меняется характер музыки. **Мажор** сменяется **минором**, в **гармонии** появляются **диссонансы**. Меняется и **фактура**: на смену всплескам **арпеджио** приходит тревожная прерывистая пульсация (на мелкой строчке приводится гармоническая схема, чтобы вы могли сами сыграть мелодию с гармонией).

Пример 77

Но скучно стало плуту так долго
ждать, — по-ток взму-тил он; в ту ж ми-ну-ту уж
дрогнул поплавок, он дер-нул прут свой гиб-кий, а

рыб - ка, а рыб - ка бьёт - ся там...

Но кроме этих чисто музыкальных средств выразительности здесь происходит ритмический конфликт между ровным ритмом стиха и его пением. Конфликт ритма и фразы есть и у поэта, но Шуберт ещё усиливает его музыкой, делает стих похожим на прозу (ритмические особенности немецкого стиха точно сохранены в русском переводе В. Костомарова).

Ритм стиха:

*Но скучно стало плуту
Так долго ждать, — поток
Взмутил он; в ту ж минуту
Уж дрогнул поплавок...*

Ритм песни:

*Но скучно стало плуту
так долго ждать, —
поток взмутил он; в ту ж минуту
уж дрогнул поплавок...*

Мелодия становится похожей на взволнованную речь, она превращается в **речитатив**.

♪ **Речитатив** (от итальянского «recitare» — декламировать) — тип мелодии, который приближается к речевой интонации. Речитативы могут быть не только вокальные, но и инструментальные (естественно, без слов).

В конце песни возвращается светлое, жизнерадостное настроение первых куплетов, повторяется и прежняя мелодия. В содержании песни нет подлинного драматизма, это лишь сценка, зарисовка. Но средства, которые находит Шуберт, достойны и серьёзной музыкальной драмы, поэтому зарисовка получилась очень красочная.

М. П. Мусоргский. «Кот Матрос» из цикла «Детская» (1872)

Модест Петрович Мусоргский был замечательным мастером яркого, образного **речитатива**. Живая, красочная музыкальная речь свойственна персонажам его опер «Женитьба», «Саламбó», «Борис Годунов», «Хованщина», «Сорбчинская ярмарка». Многие его романсы и песни похожи на маленькие оперные сценки. Некоторые из них композитор объединял в циклы.

♪ Цикл — произведение, состоящее из нескольких самостоятельных частей. Примерно то же, что и сюита (это название чаще используется в инструментальной музыке). Многочастные вокальные произведения обычно называют **вокальными циклами**.

«Кот Матрос» — одна из миниатюр вокального цикла «Детская». Эти миниатюры не похожи на привычные песни или романсы. Все они написаны от лица ребёнка: иногда это мальчик, иногда — девочка. Слова этого цикла написал сам Мусоргский. Это почти проза, как живая разговорная речь. Всё это — забавные сценки из жизни ребёнка. Тонкая проработка музыкальных деталей позволяет причислить эти миниатюры к жанру романса.

Ай, ай, ай, ай, мама, милая мама! Побежала я за зонтиком, мама, очень ведь жарко, шарила в комоде и в столе искала: нет, как нарочно; я второпях к окну подбежала, может быть, зонтик там позабыла...

Вдруг вижу: на окне-то кот наш Матрос, забравшись на клетку, скребёт. Снегирь дрожит, забился в угол, пищит.

Зло меня взяло! Э, брат, до птичек ты лаком. Нет, постой, попался, вишь ты, кот!

Как ни в чём не бывало, стою я, смотрю в сторонку, только глазом одним подмечаю: странно что-то! Кот спокойно в глаза мне смотрит, а сам уж лапу в клетку заносит; только что думал схватить снегиря, а я его хлоп!

Мама, какая твёрдая клетка! Пальцам так больно, мама. Мама! Вот в самых кончиках, вот тут, так ноет, ноет так... Нет! Каков кот-то, мама... А?

И голос, и фортепианное сопровождение здесь одинаково важны. Фортепианная партия рисует внутреннее состояние маленькой героини романса, её движения, жесты. Вступление показывает сильное возбуждение вбегающей девочки. То, что она не входит, а вбегает, мы тоже слышим во вступлении. И без всякой паузы на музыку вступления накладывается взволнованная скороговорка героини.

Пример 78

Vivo

Вслушайтесь в возбуждённый рассказ девочки о зонтике, попробуйте спеть сами, вы услышите очень похожие интонации живой речи.

Пример 79

По-бе-жа-ла я за зон-тиком, ма-ма,
о-чень ведь жар-ко, ша-ри-ла в комо-де и в сто-
-ле ис-ка-ла: нет, как на-роч-но...

Вот девочка приступает к главной части своего рассказа. На окне она увидела кота. Если до этого её состояние было испуганным, взбудораженным, то теперь она рассказывает артистично, со вкусом. Выразительна не только её речь, но и мимика, и жесты. И об этом нам сообщает партия фортепиано, изображающая то скребущего кота, то испуганного снегиря.

Пример 80

...кот наш Ма-трос, за-брав-шись на клет-ку, скре-
бёт. Сне-гирь дро-жит,
Ма-ма, ка-ка-я твёр-да-я клет-ка!
Паль-цам так боль-но, ма-ма. Ма-ма! Вот в самых
кон-чи-ках, вот тут, так но-ет, но-ет так...

за-бил-ся в у-гол, пи-щит.

Рассказывая о происшествии, девочка всё больше воодушевляется.

Пример 81

Allegro moderato. Quasi recitativo
[Не слишком быстро. Вроде речитатива]

Зло ме-ня взя-ло! Э, брат, до птичек ты лако-
Нет, по-стой, по-пал-ся, вишь ты, кот!

Она захвачена своим рассказом, речь её всё ускоряется, опять превращается в скороговорку. «...А я его хлоп!» И вдруг вспомнила, какая твёрдая, противная клетка. Сразу же меняется тон повествования. Теперь слышится жалоба, плач:

Пример 82

Ма-ма, ка-ка-я твёр-да-я клет-ка!
Паль-цам так боль-но, ма-ма. Ма-ма! Вот в самых
кон-чи-ках, вот тут, так но-ет, но-ет так...

И снова внезапно переключается на эпизод с котом:

Пример 83



Вы, наверно, почувствовали, что спеть такой речитатив трудно. Сначала даже может показаться, что в этой музыке нет тональности, лада. **Лад** здесь, конечно, есть, но он **переменный**. То есть его основной тон — тоника — всё время меняется. Помните, мы говорили, что речевую интонацию нельзя измерить? А здесь главная задача композитора — именно «измерить» живую речь интервалами, передать её в музыке.

По манере говорить можно много узнать о человеке, о его характере, о его переживаниях. Часто Мусоргский раскрывает внутренний мир своих персонажей, их настроение через манеру их музыкальной речи.

«Лирическое отступление»

«Изобразительный» речитатив не единственный способ рассказать в музыке о переживаниях человека. Много может сказать и напевная мелодия. А когда в эту напевную мелодию проникают и элементы речитатива, она становится ещё выразительнее. И при этом она остаётся мелодией, не превращаясь в подражание речи. Такая напевно-говорящая мелодия характерна для лучших **лирических романсов**.

У нас уже встречалось понятие лирики. С лирикой связано и понятие **лирического героя**.

Лирический герой — герой лирического произведения, от лица которого оно написано.

Лирический герой пришёл в музыку из литературы. Обычно он именуется «я», но это не значит, что автор непременно говорит о себе. Например, девочка в романсе Мусоргского тоже лирическая героиня («Побежала **я** за зонтиком, мама...»). А бывает и коллективный лирический герой. Песня «Крыла-

тые качели» — тоже о чувствах, о настроении, а значит, лирическая песня. Но герой там зовётся «мы».

Лирический герой бывает не только в вокальной музыке, музыке со словами. Он может быть даже в симфонии — большом произведении для оркестра. Симфонии Чайковского и Шостаковича часто выражают личные чувства и переживания человека. Этот воображаемый человек, чьи чувства выражены в музыке, и есть лирический герой этой музыки.

А лирическими отступлениями называются места, например, в рассказе или романе, где автор отвлекается от основного сюжета, чтобы поделиться своими переживаниями. Мы с вами тоже немного отвлеклись от темы «Романс», чтобы вернуться к ней уже грамотными людьми, знающими, что такое лирика и лирический герой. Следующий романс — одна из вершин вокальной лирики, и его написал композитор, который во всех жанрах, даже вроде бы и совсем не лирических, оставался великим лириком.

П. И. Чайковский, «Средь шумного бала» (1878)

Вы уже много раз встречались с музыкой Чайковского для детей. Хотя пьесы из «Детского альбома» гораздо проще других произведений композитора, в некоторых из них (особенно ярко в пьесе «Сладкая грёза») слышно, что автор обладает особым даром «говорящей» лирической мелодии. Этот дар в полной мере проявился в его ста романсах, к одному из которых мы сейчас обратимся.

Романс «Средь шумного бала» написан на стихи **Алексея Константиновича Толстого**.

Ещё одно «лирическое отступление». Оно необходимо, потому что грамотный музыкант должен прежде всего быть культурным человеком, и не только в вопросах музыки.

В русской литературе было три знаменитых Толстых: известный поэт **Алексей Константинович Толстой** (1817—1875), великий писатель **Лев Николаевич Толстой** (1828—1910) и просто очень хороший писатель **Алексей Николаевич Толстой** (1883—1945). Они приходились друг другу дальними родственниками.

«Средь шумного бала» — романс-воспоминание о первой встрече с любимой женщиной. Встреча произошла на балу, и поэтому очень естественно, что романс написан в характере вальса (помните о музыкальном «знаке» вальса — самого лирического из бальных танцев?). Но Чайковский облегчает фактуру сопровождения, вальсовая формула как бы размыта, нигде нет «припечатывающих» двух аккордов. Вместо $\frac{3}{4}$ композитор выставляет $\frac{3}{8}$, чтобы подчеркнуть лёгкость каждой доли. Восьмушки кажутся нам более лёгкими, чем четверти, даже если идут в умеренном темпе. Образ вальса-воспоминания дан уже в фортепианном вступлении:

Пример 84

Moderato

Такая фактурная «дымка» придаёт вальсу характер воспоминания. Что-то похожее по настроению было и в Первой балладе Шопена (см. учебник для 3-го класса, главу «Вальс как музыкальный образ»). Но у Шопена — другой приём «размывания» вальса.

Мелодия начинается тихо, осторожно, словно лирический герой боится нарушить, отогнать светлое воспоминание. Он как бы нащупывает, ищет нужные слова, каждая фраза стихотворения бережно выделена в мелодии. Кажется, что мелодия постепенно «рождается» из коротких фраз речитатива. Но при этом она оформляется в чёткое посторение, подобное периоду (на самом деле это большое предложение).

Пример 85

Если начало романса звучит задумчиво и мечтательно, то в среднем разделе музыка приобретает более воодушевлённый, радостный характер. Минор сменяется мажором. На смену «осторожному» речитативу приходит чёткая, «квадратная» ритмика фраз, в которой яснее проступают танцевальные черты вальса. А в паузах между фразами певца звучит мелодический подголосок фортепиано, в котором выплёскиваются наружу невысказанные чувства лирического героя.

Пример 86

Романс написан в простой трёхчастной форме (АБА). В репризе повторяется мечтательный речитатив, но с другими словами. Партия фортепиано слегка изменилась по сравнению с первым разделом. В ней появляются выразительные подголоски.

Пример 87

В ча-сы о-ди-но-ки-е но-чи...

Кульминация романса падает на заключительные строки: «Люблю ли тебя, я не знаю, но кажется мне, что люблю!» Вальсовая пульсация сопровождения здесь впервые останавливается, чтобы выделить слова и подчеркнуть их важность. Мелодия певца замирает на «вопросительной» интонации, на неустойчивом звуке, не доходя до тоники. А «ответом» на этот лирический вопрос звучит отыгрыш фортепиано, в точности повторяющий вступление. Так же как в Тринадцатой мазурке Шопена, вступление и заключение в романсе Чайковского выполняют роль своеобразной рамки.

Пример 88

Люб-лю ли те-бя, я не зна-ю, но ка-жет-ся мне, что люб.

Темпо I

-лю!

В этой главе мы с вами уделили много внимания разбору музыкальных произведений. Мы уже и раньше это делали,

а теперь будем заниматься этим всё чаще и чаще. После традиционного списка вопросов вы увидите новый «жанр» заданий: «Учимся говорить о музыке». Внимательно прочитайте предложенные планы рассказа о произведениях и постарайтесь ответить на все пункты, ничего не упустив. Можно использовать эти планы и для маленьких письменных сочинений. Скоро вы и сами будете учиться составлять такие планы для ваших ответов и сочинений.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- ☐ Что такое романс, какое основное различие между песней и романсом?
- ☐ Что такое речитатив, что можно выразить через речитатив?
- ☐ Кто такой лирический герой, может ли быть сразу много лирических героев в одном произведении?

УЧИМСЯ ГОВОРИТЬ О МУЗЫКЕ

- ☞ Расскажите о песне Ф. Шуберта «Форель» по следующему плану:
 - а) Содержание и общее настроение песни.
 - б) Особенности мелодии, гармонии и фактуры в двух первых куплетах.
 - в) Что происходит после второго куплета? Особенности мелодии, гармонии и фактуры в среднем эпизоде.
 - г) Какие черты сближают эту песню с романсом?
- ☞ Расскажите о романсе М. П. Мусоргского «Кот Матрос» по следующему плану:
 - а) Содержание романса.
 - б) Как меняется состояние героини романса и какими средствами это выражено?
 - в) Какова роль фортепианного сопровождения в романсе?
 - г) В чём необычность мелодии и лада?

☞ Расскажите о романсе П. И. Чайковского «Средь шумного бала» по следующему плану:

а) Содержание романса. В какой форме написан романс? Какой жанровый «знак» использовал композитор и почему? Какова роль вступления?

б) Каковы особенности мелодии в крайних разделах? Чем отличается реприза от первого раздела?

в) Как изменяется характер музыки в среднем разделе, какими средствами пользуется для этого композитор?

8. Ещё один особый тип мелодии

Знакомясь с вокальной музыкой, вы узнали особый тип мелодии — **речитатив**. В речитативе музыкальная интонация сближается с речевой и подчиняется словам. Но бывают произведения, в которых главная роль отводится музыкальному **распеву**, а слова отходят на второй план. И мы с вами уже знаем примеры такого пения. Помните **протяжные песни** с их «бесконечными» мелодиями?

О таких певучих, длинных мелодиях музыканты говорят: **мелодия широкого дыхания**. Часто для этого употребляют итальянский музыкальный термин — **кантилена** (от *canto* — «пение»). Так же как и речитатив, кантилена — особый тип мелодии. Она во всём противоположна речитативу. В речитативе на каждый слог падает одна нота, как в разговоре. Для кантилены характерны слоговые распевы, в которых одна гласная может распеваться на пять-шесть разных музыкальных звуков. Музыкальные фразы в кантилене могут не совпадать с фразами текста. Помните, как было в протяжных песнях?

Теперь попробуем сказать об этом коротко, но не упуская ничего важного.

☞ Кантилена — тип мелодии, противоположный речитативу. В кантилене главное значение приобретает широта мелодической фразы. Часто фразы незаметно переходят одна в другую, создавая впечатление «бесконечной» мелодии. Главная роль в музыкальном образе принадлежит мелодии.

Яркий пример кантилены — романс Ф. Шуберта «Ave Maria»:

Пример 89

Sehr langsam (нем.) [Очень медленно]



Это романс-молитва. «Ave Maria» — начало католической молитвы Деве Марии. Существует немало произведений разных авторов на слова этой молитвы. Для многих из них характерна кантилена.

Первые две фразы мелодии Шуберта отличаются ладовой устойчивостью. В них утверждается основная тональность — си-бемоль мажор. Подчёркивание светлого мажорного лада создаёт образ радости, которым наполнено всё произведение. Но эта радость не бурная, а тихая и нежная, очень спокойная. Это спокойствие создаётся медленным темпом и широкими мелодическими распевками.

В отличие от чёткой маршевой или танцевальной музыки, где часто повторяются короткие мотивы и фразы или ритмические фигуры, здесь нет точных или ритмически точных

повторений. Каждая фраза добавляет в мелодию что-то новое, происходит непрерывное мелодическое развитие. В четкой, ритмичной музыке мы можем заранее предположить, где должно кончиться музыкальное построение. В кантилене никогда нельзя предсказать, как развернется форма. Отсюда и впечатление «бесконечной» мелодии.

Кантилена бывает не только вокальная, но и инструментальная. Вам уже знаком Полонез ля минор М. К. Огиньского. Наверно, вы обратили внимание на удивительную широту и напевность его первого раздела. Это **инструментальная кантилена**.

Посмотрим, как это сделано. Период единого строения состоит из пяти фраз. Вот они:

Пример 90

Первая фраза содержит относительно завершенную музыкальную мысль: она приходит в тонику на длинную, «тяжелую» ноту. Давайте пофантазируем, как можно развить эту мысль. Первое, что приходит в голову, — секвенция, а затем изменение мелодии с сохранением ритма этой фразы. Например, так:

Пример 91

В общем, ничего, хотя немного однообразно. И никакой «бесконечной» мелодии. Хороший диктант по сольфеджио.

Вместо этого Огиньский вводит совершенно новую фразу, более дорывистую, неустойчивую. Внезапный скачок на верхнее *ля* воспринимается как кульминация.

Но в самом начале следующей, третьей фразы мелодия «перепрыгивает» эту кульминацию более широким скачком, подчеркнутым выразительным форшлагом. И сразу начинается постепенное успокоение, медленное заполнение этого скачка плавным движением вниз. Но острый пунктирный ритм сохраняет внутреннее напряжение.

В четвертой фразе начинается новое «восхождение», стремительное по ритму (шестнадцатые), но постепенное и «извилистое» по интонации. И — новая вершина!

Последняя фраза почти точно повторяет предыдущую (первое повторение в этой мелодии), но октавой выше. Ещё выше! Но в конце она опускается к тонике и завершает период. Если внимательно прислушаться, можно услышать переключку между первой и последней фразами. Постепенный спуск от вершины *фа* к конечному *ля* в пятой фразе напоминает вторую половину первой фразы (тоже спуск от *фа* к *ля*).

Если развивать всё время одну фразу, может получиться скучно. Если нанизывать всё новые и новые фразы, то мелодия может превратиться в «лоскутное одеяло». Мы нашли в этой мелодии, состоящей из разных фраз, «тайные» связи, скрепляющие эти фразы в одно целое. Мастерство композитора состоит в том, чтобы, с одной стороны, разнообразить наш слух, не заставляя нас скучать или засыпать, а с другой

стороны, не дать нам «заблудиться в трёх фразах» и вывести на верную дорогу с помощью повторений и напоминаний.

Попробуйте и вы сочинить продолжение к первой фразе Полонеза Огиньского, стараясь и не очень повторяться, и не слишком блуждать в потёмках.

И ещё один пример — из очень известного произведения великого русского композитора Рахманинова **Вокализ**. А заодно познакомимся с новым жанром вокальной музыки.

 **Вокализ означает пение без слов.**

Пример 92

(Оригинал в до-диез миноре)

Lentamente. Molto cantabile



Если бегло взглянуть на ноты, то музыка может показаться быстрой и энергичной — из-за множества шестнадцатых и фигур пунктирного ритма. Но темп здесь очень медленный — *Lentamente*, а это то же самое, что *Lento* — протяжно. Шестнадцатые образуют плавный мелодический узор, а пунктирные фигуры не имеют ничего общего с маршем.

Сыграйте этот отрывок. Только медленно! Это очень русская музыка, навеянная бескрайними российскими просторами и протяжными песнями. Вслушайтесь в красоту и светлую грусть этой «бесконечной» мелодии. Первый мотив из трёх звуков — своеобразное «зерно», которое постепенно «прорастает» в мелодии. Ритм этого мотива всё время повторяется — только уже на других звуках, которые расцветивают его разными красками. А потом этот ритм как бы растворяется, те-

рется в бесконечном потоке мелодии. Послушайте, как фразы «цепляются» друг за друга, образуя эту мелодию.

Обратите внимание на то, что каждая фраза кончается неустойчиво, композитор избегает тоники, отодвигает её в самый конец. А когда конец третьей фразы попадает на первую ступень (в нашем примере — звук *ре*), то в гармонии звучит неустойчивый аккорд и эта ступень тоже кажется неустойчивой. А нет устойчивости, — значит, нет и конца. Поэтому мелодия и кажется такой бесконечной.

Возможно, вы уже не раз слышали эту музыку. Может быть, она запомнилась вам в инструментальном исполнении, без голоса. Существует много **аранжировок**, то есть переложений этого произведения для различных певучих инструментов, главным образом смычковых: скрипки, виолончели.

Вы узнали и услышали основные типы вокальных мелодий. Ваша задача — научиться распознавать эти типы в музыке, которую вы слышите или играете. А для этого потренируйтесь на очень простых и знакомых примерах. Подумайте сами, какой тип мелодии встречается в разных жанрах русских народных песен, а затем впишите **заклички, колядки, былины, исторические и лирические песни** в соответствующие места этой таблички (только лучше перерисовать её в тетрадку, а не заполнять прямо в книжке).

речитатив	кантилена

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Что такое кантилена, какими свойствами она обладает?
- 📖 Расскажите о мелодии романса Шуберта «Ave Maria».
- 📖 Какими средствами добивается Огиньский «бесконечной» мелодии в Полонезе?
- 📖 Что такое вокализ? Каким образом достигается впечатление «бесконечности» в Вокализе Рахманинова?
- ✍️ Напишите продолжение к первой фразе Полонеза Огиньского.

9. Жанры хоровой музыки

Хоровое пение имеет такую же древнюю историю, как и пение одноголосное. Вспомним, что древние обрядовые песни поются коллективно. Правда, все поют одну и ту же мелодию, поют **в унисон**. Много веков подряд хоровое пение оставалось **унисонным**, то есть фактически **одноголосным**. Первые образцы хорового **многоголосия** в европейской музыке относятся к **X веку**.

В **народной музыке** вы встречали многоголосие в **протяжных** песнях. От народного многоголосия пошла традиция исполнять песни хором. Иногда это просто переложения одноголосных песен для хора, а иногда песни, специально предназначенные для хорового исполнения. Но **хоровая песня** — это не самостоятельный жанр, а одна из **разновидностей** жанра **песни**.

🎵 К жанрам хоровой музыки относятся:
 хоровая миниатюра
 хоровой концерт
 кантата
 оратория

Хоровая миниатюра

Хоровая миниатюра — это небольшое произведение для хора. В отличие от песни, в хоровой миниатюре более развита многоголосная хоровая фактура, часто используется полифонический склад. Многие хоровые миниатюры написаны для хора без сопровождения (для обозначения хора без сопровождения употребляется итальянский термин **a cappella** — «а капелла»).

Вот как использует хоровую фактуру русский композитор **Виссарион Яковлевич Шебалин** в хоровой миниатюре «Зимняя дорога» на стихи А. С. Пушкина (оригинал в си-бемоль миноре):

Пример 93

Подвижно

Музыкальный пример 93 — хоровая миниатюра «Зимняя дорога» Виссариона Яковлевича Шебалина. Музыкальное оформление включает четыре голоса: I сопрано, II сопрано, I альты и II альты. Музыкальный текст (лирика) и ноты приведены на странице.

Здесь композитор выделяет партию первых сопрано как главную мелодию, остальные голоса «эхом» подхватывают их фразы. Они поют эти фразы аккордами, которые поддерживают партию первых сопрано подобно инструментальному аккомпанементу. В дальнейшем фактура усложняется, временами ведущая мелодическая линия будет появляться и в других голосах.

Хоровой концерт

Несмотря на такое «концертное» название, этот жанр не предназначался для концертного исполнения. Хоровые концерты звучали в **православной церкви** во время торжественной, праздничной службы. Это жанр **русской православной духовной музыки**.

Хоровой концерт — это уже не миниатюра, а крупное многочастное произведение. Но и не цикл миниатюр. Его можно назвать музыкальной «повестью» в нескольких «главах», каждая новая часть хорового концерта является продолжением предыдущей. Обычно между частями есть небольшие паузы, но иногда части перетекают друг в друга без перерыва. Все хоровые концерты написаны для хора **a cappella**, поскольку музыкальные инструменты в православной церкви запрещены.

Великими мастерами хорового концерта XVIII века были **Дмитрий Степанович Бортнянский** и **Максим Созонтович Березовский**.

В наше время появились и светские хоровые концерты. Например, в творчестве Г. В. Свиридова.

Кантата

Вы уже, наверно, почувствовали, что это слово родственное со словом «кантилена». «Кантата» тоже происходит от итальянского «canto» («пение») и означает «произведение, которое поют». Это название возникло в начале XVII века вместе с названиями «соната» (произведение, которое играют) и «токатта» (произведение, которое играют на клавишных инструментах). Сейчас смысл этих названий немного изменился.

С XVIII века под кантатой понимают не любое произведение, которое поют.

 **Кантата** — многочастное произведение для певцов-солистов, хора и оркестра.

По своему строению кантата похожа на хоровой концерт. Так же как и хоровые концерты, первые кантаты были **духовными** произведениями, но не в православной, а в **католической** западноевропейской церкви. Но уже в XVIII веке появляются и **светские** кантаты, предназначенные для концертного исполнения. Множество духовных и светских кантат написал И. С. Бах.

В XIX веке жанр кантаты становится менее популярным, хотя многие композиторы продолжают писать кантаты.

В XX веке этот жанр снова возрождается. Замечательные кантаты создали С. С. Прокофьев, Г. В. Свиридов, **Альфред Гарриевич Шнитке**, выдающийся немецкий композитор **Карл Орф**, современный петербургский композитор **Геннадий Иванович Баншиков**.

Оратория

Слово «оратория» первоначально означало совсем не музыкальный жанр. Ораториями назывались помещения для молитвы в храмах, а также молитвенные собрания, которые проходили в этих помещениях.

Служба в католической церкви шла на латинском языке, на котором уже никто не говорил. Его понимали только образованные люди — главным образом, сами священники. А чтобы прихожанам тоже было понятно, о чём идёт речь в молитвах, устраивались театрализованные представления на религиозные сюжеты — **литургические драмы**. Они сопровождалась музыкой и пением. Вот из них-то и возник в XVII веке жанр **оратории**.

Как и в кантате, в оратории принимают участие **певцы-солисты, хор и оркестр**. Оратория отличается от кантаты двумя признаками: **гораздо большим размером** (до двух, двух с половиной часов) и **связным повествовательным сюжетом**. Старинные оратории создавались, как правило, на **библей-**

ские сюжеты и были предназначены как для церковного, так и для светского исполнения. В первой половине XVIII века особенно прославился своими ораториями Г. Ф. Гендель — немецкий композитор, много лет проживший в Англии. В конце XVIII века интерес к оратории ослабевает, но в Англии всё ещё помнят и любят оратории Генделя. Когда австрийский композитор Гайдн в 1791 году посетил Лондон, он пленился этими ораториями и вскоре сам написал три огромных произведения в этом жанре: «Семь слов Спасителя на кресте», «Времена года» и «Сотворение мира».

В XIX веке композиторы создавали оратории, но успеха они не имели, так же как и кантаты. Их вытеснила опера. В XX веке снова появились значительные произведения этого жанра — такие, как «Жанна д'Арк на костре» французского композитора Артюра Онеггера, Патетическая оратория Свиридова по поэме Владимира Владимировича Маяковского «Хорошо». В 1988 году значительным событием музыкальной жизни Петербурга стало исполнение оратории Анатолия Александровича Королёва «Житие князя Владимира» на древнерусский сюжет.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Какие существуют жанры хоровой музыки?
- 📖 Расскажите о каждом из этих жанров.

Контрольные вопросы по пройденному материалу

1. Расскажите об исторических «ступеньках» развития русской народной музыки (от обрядовых до протяжных песен).
2. Какие типы мелодии вы знаете, какие из этих типов преобладают в различных жанрах русской народной музыки?
3. Какая форма характерна для песни, как строится эта форма? Попробуйте привести примеры этой формы из известных вам песен.
4. Какие черты отличают романс от песни, как эти особенности соединяются в «пограничных» жанрах, имеющих признаки и песни, и романса?
5. Что такое лирика, кто такой лирический герой?
6. Что такое цикл и сюита, в каких случаях употребляется каждое из этих названий?
7. Чем миниатюры, написанные специально для хора, отличаются от хоровых обработок песен?
8. Расскажите о хоровом концерте, кантате и оратории.

Произведения для разбора

1. Ф. Шуберт — К. Шубарт. «Форель».
2. П. И. Чайковский — А. К. Толстой. «Средь шумного бала».

Подумайте сами

1. Перед вами отрывок народной песни. Определите её жанр, найдите в мелодии признаки этого жанра.

Пример 94



Ай жил Сад - ко - купец, бо - га - тый гость.



2. В приведённом отрывке из оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин» определите тип мелодии.

Пример 95

Чу - ют прав - ду! Смерть близ - ка! Но не страш - на о.
- на: свой долг испол - нил я. При - ми мой прах, мать - зем - ля!

ТЕМА ВОСЬМАЯ ПРОГРАММНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

1. Виды программной музыки

Музыкальный язык очень хорошо умеет передавать чувства и настроения. Но он не умеет рисовать картины и рассказывать истории. Как же так? Ведь мы уже знаем много музыкальных картин, музыкальных сказок. Но обратите внимание: для того чтобы «нарисовать» что-нибудь с помощью музыки или «рассказать» о чём-нибудь, композиторы прибегают к помощи обычного, словесного языка. Это может быть всего одно слово в названии пьесы, например «Утро». Но это слово направляет нашу фантазию. Мы можем услышать в музыке настроение покоя, чувство радости, мелодию, похожую на наигрыш пастушьего рожка, а название подскажет нам, что это картина утра.

Вспомните сюиту Слонимского «Принцесса, не умеющая плакать». Там у каждой части есть не только название, но и более подробное пояснение в виде отрывка из сказки.

Все названия и словесные пояснения к музыкальным произведениям называются **программой**. А музыка, у которой есть программа, называется **программной музыкой**.

Программные музыкальные произведения могут быть самыми разнообразными. Можно попытаться выделить два основных типа программности — **картинную** и **сюжетную**.

Музыкальные «картинки» обычно бывают небольшими миниатюрами, в которых развивается один музыкальный образ: «портрет», «пейзаж» или особая звукоподражательная картина, например шум вьюги или птичье пение.

Музыкальные «сказки» и «рассказы» обычно укладываются в более крупную форму. Там, как правило, несколько музыкальных тем, которые соответствуют разным событиям

сюжета, и более разнообразное развитие этих тем. Но, рассказывая интересную историю, можно и «картинку нарисовать». Поэтому в музыкальных произведениях, написанных по мотивам какого-либо сюжета, мы часто можем встретить **смешанный** (картинно-сюжетный) тип программности.

Иногда, когда композиторы пишут музыку по мотивам литературного произведения, они не «пересказывают» в музыке сюжет, а передают, например, только чувства главных героев. Такую программность можно назвать **психологической**.

Картинный тип программности ярко представлен в небольшой фортепианной пьесе болгарского композитора **Андрея Стоянова** «Снежинки».

Пример 96

Andante con moto

The musical score is for a piece titled "Снежинки" (Snowflakes) by Andrei Stoyanov. It is in G major and 6/8 time, marked "Andante con moto". The score is presented in three systems. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic and features a melodic line in the right hand with a slur over the first four measures, and a bass line with chords. The second system is marked *p* and features a more rhythmic bass line. The third system is also marked *p* and continues the rhythmic bass line. There are asterisks and the word "Тед" under some notes in the bass line.

В первых двенадцати тактах излагается тема. Тонкая, изящная звукопись рисует картину искрящихся, порхающих снежинок. Пьеса написана в простой трёхчастной форме. Середина развивает эту же тему, не создавая контраста. Чуть уплотняются аккорды, чуть усиливается динамика, исчезают паузы между фразами, но в целом музыкальный образ не изменяется. Точная реприза дополнена маленькой кодой. В начале коды мы как бы чувствуем лёгкий порыв ветра: внезапный четырёхзвучный аккорд в динамике *forte*. Это небольшая и неожиданная кульминация. И снова переливаются на солнце блестящие снежинки. Музыка затихает.

Пример сюжетной программности вам встречался в пьесе Разорёнова «Два петуха» (см. примеры 28—30).

А в уже упоминавшейся сказочной сюите Слонимского программность смешанного типа. С одной стороны, там есть подробно выписанный сюжет. С другой стороны, почти все пьесы представляют собой музыкальные картинки: портрет Принцессы-плаксы, портрет Ведьмы и так далее. Музыкальный сюжет развивается не в отдельных пьесах, а в **сопоставлении** этих пьес. И не случайно для этого произведения композитор выбрал форму многочастной **сюиты**.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Что нужно для программной музыки помимо нотного текста и почему?
- 📖 Какие виды программности вы знаете?
- 📖 Найдите несколько примеров картинной программности из знакомой вам музыки и расскажите об этих пьесах.
- 📖 Подумайте, к какому типу программности можно отнести Маленькое рондо Слонимского (примеры 54—57).

2. «Альбом для юношества» Р. Шумана

С давних пор композиторы писали лёгкие пьесы для детей. Все мы знаем маленькие прелюдии, инвенции и танцы И. С. Баха, написанные ещё в XVIII веке. В начале XIX века один за другим появились сборники сонатин, вариаций и этюдов итальянского композитора **Муцио Клементи**, а вслед за ними этюды К. Черни. Эти пьесы развивали фортепианную технику юного пианиста, приобщали его к серьёзным, «взрослым» музыкальным формам и образам. Многие из них отличались немалыми художественными достоинствами, особенно миниатюры И. С. Баха.



Роберт Шуман

Но вот в 1848 году появляется детский сборник нового типа, в котором рядом с привычными названиями — Хорал, Маленький этюд, Маленькая fuga — встречаются и совсем необычные: «Весёлый крестьянин, возвращающийся с работы», «Первая утрата», «Отзвуки театра», «Шехеразада». Эти увлекательные программные пьесы сразу полюбили и детям, и их учителям. Сборник назывался «Альбом для юношества», состоял из двух частей, в которых 43 пьесы располагались по нарастанию сложности, а написал его уже довольно известный немецкий композитор Роберт Шуман, которого мы теперь знаем как одного из величайших композиторов-романтиков.

Вот «Охотничья песенка»:

Пример 97

Frisch und fröhlich [Свежо и весело] ♩ = 116



Бодрая, призывная мелодия движется по звукам трезвучия фанфарными мотивами. Она играется громко, обеими руками в октаву, на пересечении среднего и низкого регистров. Это напоминает звучание валторн, играющих сигналы, но сигналы не военные, здесь нет маршевого ритма. Это подражание охотничьим сигналам. Валторна (по-немецки *Waldhorn*) переводится как «лесной рог» и происходит от охотничьего сигнального инструмента. Название пьесы Шумана подсказывает нам, куда направить фантазию. А дорисовать картину поможет сама музыка и наше собственное воображение.

Средний раздел можно представить как переключку охотничьих сигналов на расстоянии (подумайте сами, какой музыкальный приём это подсказывает).

Пример 98



Любопытно, что форма этой пьесы безрепризная. Охота продолжается, события всё время меняются, и эта непрерывность и непредсказуемость действия подчеркнута постоянным обновлением музыкального материала.

В пьесе нет сюжета, это музыкальная зарисовка. Но у музыкальных картин есть особенность: они могут изменяться во времени. Музыкальную картину можно сравнить не только с живописью, но и с постоянно движущимися кинокадрами.

Миниатюра «Смелый наездник» немного похожа на «Охотничью песенку». Те же подвижные фанфары в размере $\frac{6}{8}$. Но они в миноре, и это сразу снимает ощущение «сигнальности». Кроме того, нет тяжёлых четвертей, выделяющих мотивы. Все мотивы «сцеплены» друг с другом и движутся ровными восьмушками, передающими характер безостановочного движения. Более быстрый, чуть суетливый темп (ср. обозначения метронома). Совершенно иная фактура. Отрывистые аккорды аккомпанемента передают характерный ритм скачки. Тяжёлые четверти *sforzando* в сочетании с короткими лигами в мелодии вносят в общее движение ощущение толчков и неровностей.

Пример 99

$\text{♩} = 132$

Пьеса выдержана в очень стройной простой трёхчастной форме с точной репризой. В среднем разделе мелодия и аккомпанемент «меняются этажами», что сообщает этой картине некоторую «пространственность». Образ этой миниатюры более конкретный и простой, это «портрет» всадника.

А вот ещё один «портрет» с непривычно длинным названием: «Весёлый крестьянин, возвращающийся с работы». Само название говорит о том, что этот крестьянин идёт. Или бежит? Или, может быть, приплясывает? Это мы попробуем выяснить из музыки.

Пример 100

Frisch und munter [Свежо и бодро] $\text{♩} = 116$

Мелодия здесь в левой руке. Чёткая, ритмичная, танцевальная. Но фразировочные лиги длинные, что подразумевает напевность исполнения. Строение (два совершенно одинаковых предложения) напоминает народную песню. Ну да, это песня, которую поёт мужской голос (регистр мелодии). А в правой руке — чуть «приплясывающий» аккомпанемент. Вот мы и увидели весёлого приплясывающего крестьянина, да ещё услышали его незатейливую задорную песенку.

Вся пьеса написана в простой двухчастной форме с включением, причём второй раздел выписан дважды: почему-то Шуман не захотел здесь просто поставить знак репризы.

А вот совсем другая пьеса, с грустным названием «Первая утрата». Может быть, маленький герой этой лирической миниатюры потерял любимую игрушку? А может быть, друга? На это музыка не даст нам точного ответа. Эта пьеса — о горьких переживаниях ребёнка. Мы можем только почувствовать силу этих переживаний, и каждый из нас вспомнит что-нибудь грустное из своей жизни, и у каждого возникнет своя история. Помните о психологической программности? Так вот это она и есть.

Пример 101

Nicht schnell [Не быстро] ♩ = 96

Мелодия начинается с самого высокого, кульминационного звука с необычным динамическим обозначением *fp*. Это означает, что самый первый звук нужно заострить, подчеркнуть — и сразу уйти на *piano*. Вся сила переживания сосредоточена в этом первом возгласе. Мелодия никнет, спускается всё ниже и ниже. А во втором предложении — снова горестный вскрик.

Эта пьеса также написана в простой двухчастной форме с включением, но материал здесь развивается и варьируется

до самого конца, музыка всё глубже проникает в переживания маленького лирического героя. В середине появляется щемящая полифоническая имитация первой фразы, а в конце включения вместо последней фразы звучит новая очень выразительная музыка — гармонически острые жалобные аккорды, прерывающиеся горестной паузой.

Кто-то из вас уже играл некоторые из этих пьес. Многие из шумановского «Альбома для юношества» вам ещё предстоит сыграть, когда вы станете старше. Там есть и очень сложные пьесы. Каждая миниатюра из этого сборника пробуждает вашу фантазию, делает вас «соавторами» великого композитора.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 В чём заключалась новизна «Альбома для юношества» Шумана?
- 📖 Какие виды программности встречаются в «Альбоме для юношества»?
- 📖 Сравните пьесы «Охотничья песенка» и «Смелый наездник», найдите в них сходство и различие.
- 📖 Подумайте, какие черты музыкального портрета весёлого крестьянина можно изобразить и на рисунке, а какие может передать только музыка.
- 📖 Придумайте историю «Первой утраты».

3. «Детский альбом» П. И. Чайковского

Новизна и оригинальность «Альбома для юношества» Шумана пробудила фантазию многих композиторов.

В апреле 1878 года Пётр Ильич Чайковский писал своему другу и почитательнице Надежде Филаретовне фон Мекк:

Я давно уже подумываю о том, что не мешало бы содействовать по мере сил к обогащению детской музыкальной литературы, которая очень небогата. Я хочу сделать целый ряд маленьких отрывков безусловной лёгкости с заманчивыми для детей заглавиями, как у Шумана.



Обложка первого издания «Детского альбома» П. И. Чайковского

Непосредственным толчком к созданию «Детского альбома» послужило Чайковскому общение с маленьким племянником Володей Давыдовым, которому и посвящён этот сборник, состоящий из 24 лёгких пьес и появившийся в октябре 1878 года. Интересно, что на обложке первого издания в скобках помещено: «Подражание Шуману».

С пьесами из «Детского альбома» Чайковского вы уже много раз встречались на уроках музыкальной литературы. А кто-то из вас познакомился с ними и в классе фортепиано.

Пройдём по страницам «Детского альбома» и заодно вспомним пьесы, которые нам уже встречались.

1. «Утренняя молитва». См. разбор и пример на с. 21—22.
2. «Зимнее утро». Музыкальная зарисовка с «колючей», «морозной» гармонией.
3. «Игра в лошадки». Стремительная пьеса с безостановочным движением восьмых.
4. «Мама». Лирический портрет.
5. Марш деревянных солдатиков. Игрушечный марш (см. пример 53 в учебнике для 3-го класса).
6. «Болезнь куклы». Печальная музыка об очень искренних переживаниях девочки, которая принимает свою игру как бы всерьёз. А может быть, любимая кукла действительно безнадежно сломалась.
7. «Похороны куклы». Траурный марш.
8. Вальс. См. с. 15—16, 38—39.
9. «Новая кукла». Звучащая в едином порыве пьеса выражает безудержную радость девочки.
10. Мазурка. Танцевальная миниатюра в жанре мазурки.
11. Русская песня. См. разбор и пример на с. 45—46.
12. «Мужик на гармонике играет».

На этой оригинальнейшей миниатюре остановимся подробнее. Возможно, Чайковский случайно услышал, как незадачливый гармонист пытается что-то подобрать, но это у него



Пётр Ильич Чайковский

никак не выходит. С большим юмором композитор изобразил этот эпизод в крошечной пьесе.

Пример 102

Довольно медленно

Сначала четыре раза повторяется одна и та же маленькая фраза. Потом дважды гармонист снова затягивает её первый мотив, но останавливается, в каком-то недоумении перебирая

два аккорда. Видимо, один из них (доминантсептаккорд) слишком поразил его воображение, и он заворуженно разжимает и сжимает мехи, вцепившись пальцами в этот аккорд.

При нажатии одной клавиши на левой клавиатуре у многих гармошек звучит не одна нота, а целый аккорд: тоника, доминанта или субдоминанта. Поэтому, подражая неумелой игре на гармошке, Чайковский использует аккордовый склад. Не случайна и тональность си-бемоль мажор. Большинство гармошек настроены именно в этом звукоряде (в отличие от баяна и аккордеона, на гармошке нельзя сыграть ни хроматическую гамму, ни музыку в разных тональностях).

Здесь мы увидели ещё одну разновидность картинной программности — **звукоподражательную**. Такое подражание музыкальным инструментам встречается довольно редко. Чаще композиторы используют звукоподражание для изображения природных шумов или пения птиц. Подобный пример тоже встречается в «Детском альбоме».

13. **«Камаринская»**. Фигурационные вариации на известную русскую плясовую мелодию.

14. **Полька**. Танцевальная миниатюра в жанре польки (см. пример 150 в учебнике для 3-го класса).

15. **Итальянская песенка**. Воспоминание композитора об Италии. Мелодию, помещённую в припев этой песенки, Чайковский слышал в Милане в исполнении маленького уличного певца.

16. **Старинная французская песенка**. См. разбор и пример на с. 26—27.

17. **Немецкая песенка**.

По общему характеру эта пьеса напоминает старинный немецкий танец лендлер (немного замедленный и грубоватый вальс). А некоторые характерные мелодические обороты заставляют вспомнить и другой жанр — **йодль**, своеобразную песню альпийских горцев. Обычное пение со словами перемежается в йодлях с вокализмами, изображающими инструментальный наигрыш. Эти вокализмы исполняются в своеобразной манере с частыми широкими скачками, разложенными по звукам аккордов. Мелодия первого раздела Немецкой песенки очень похожа на йодль:

Пример 103

Очень умеренно



18. Неаполитанская песенка. См. разбор и пример на с. 29—31.

19. «Нянина сказка».

Хотя Чайковский не сообщает нам, что за сказку рассказывает няня, и мы не знаем её сюжета, слышно, что музыка говорит о каких-то приключениях.

Начало звучит таинственно, «колючие» аккорды прерываются загадочными паузами. Второе предложение начинается затаённо, октавой ниже, потом все голоса стремительно взлетают вверх, а в самом кадансе вдруг происходит что-то новое, неожиданное.

Пример 104

Умеренно



А затем случилось что-то страшное. На протяжении всего среднего раздела в правой руке повторяется с нарастающим в две волны *crescendo* один и тот же звук — до, как бы говоря: «О-ой! О-ой!..» А в левой руке трепещут шорохи хроматических терций в «пугающем» низком регистре.

Пример 105



Когда перед самой репризой до переходит в ре, мы ощущаем это событие как кульминацию страшной сказки. Но тут же наступает успокоение: реприза совершенно точная,

и, когда мы снова слышим знакомую музыку, она уже не кажется такой таинственной и «колючей», какой казалась сначала. У страшной сказки счастливый и добрый конец.

20. «Баба Яга». Ещё одна добродушная «страшилка», картинка стремительного полёта злой колдуньи на помеле.

21. «Сладкая грёза». Лирическая пьеса. Хотя у неё есть название, это не программная миниатюра. Образ светлой мечты, который дан в музыке, можно наполнить любым подходящим содержанием. А можно просто слушать и наслаждаться.

22. Песня жаворонка.

Как и в пьесе «Мужик на гармонике играет», здесь есть звукоподражание. Но образ рождается совершенно другой. Не забавный, а лирический. В одном из писем Чайковский писал: *Как я люблю, когда по улицам текут потоки тающего снега и в воздухе почувствуется что-то живительное и бодрящее! С какой любовью приветствуешь первую зелёную травку, как радуешься прилёту грачей, а за ними жаворонков и других заморских летних гостей!*

Издавна пение птиц в музыкальном искусстве было связано с образами весны, ласкового солнца, пробуждения природы. Вспомните символические фигурки жаворонков в весенних народных обрядах.

А кроме того, певчие птицы с незапамятных времён поражали человека изобретательностью, разнообразием своих трелей. У них и музыкантам есть чему поучиться.

В Песне жаворонка мы слышим и солнечную, весеннюю радость, и необыкновенное разнообразие «птичьих» пассажей в высоком регистре.

Пьеса написана в простой трёхчастной форме. С первых же тактов можно почувствовать и «потоки тающего снега», и «что-то живительное и бодрящее», разлитое в весеннем воздухе. И над этой солнечной картиной где-то высоко-высоко заливается жаворонок.

Пример 106

Умеренно

В среднем разделе, который начинается затаённым *pp*, композитор словно прислушивается к пению жаворонка и даёт нам услышать всё новые и новые изгибы и повороты этой песни.

Пример 107

После точной репризы, в маленькой коде, мы слышим ещё одно «коленце» жаворонка.

23. «Шарманщик поёт». См. разбор и пример на с. 28—29.

24. «В церкви».

Молитвой начинался и заканчивался день ребёнка. И если «Утренняя молитва» — вступление к картинам, образам и впечатлениям, наполняющим ребячий день, то пьеса «В церкви» — это прощание с ещё одним прожитым днём. Строго и стройно поёт церковный хор на вечерней службе, в мягких «говорящих» интонациях первых фраз можно расслышать: «Господи, помилуй».

Пример 108

Умеренно

Эти четыре фразы, образующие период свободного строения, повторяются ещё раз, но всё громче и громче: пение ширится и нарастает.

Но вот последние, затихающие фразы хора и огромная кода, занимающая половину всей пьесы: долгое прощание, в котором слышится мерное и чуть грустное звучание тягучих вечерних церковных колоколов...

Пример 109



Если у Шумана пьесы были расположены по возрастающей сложности, то у Чайковского совсем лёгкие могут соседствовать с достаточно трудными. Располагая пьесы в альбоме, Чайковский руководствовался их образным содержанием.

Все жанровые игровые сценки — «Игра в лошадки», Марш деревянных солдатиков, «Болезнь куклы», «Похороны куклы», «Новая кукла» — сосредоточены в первой половине сборника.

В середине — маленькая русская «сюита»: Русская песня, «Мужик на гармонике играет» и «Камаринская».

Затем идёт «сюита путешествий» — песенки разных стран, времён и городов: Итальянская, Старинная французская, Немецкая и Неаполитанская.

Потом раздел сказок: «Нянина сказка» и «Баба Яга».

Лирические пьесы и танцы создают необходимый контраст или снимают напряжение. «Мама» оттеняет «Игру в лошадки» и Марш деревянных солдатиков. Вальс смягчает переход от безутешного горя («Похороны куклы») к бурной радости («Новая кукла»). Мазурка и Полька — своеобразные «отбивки» между «русским» и «европейским» разделами. «Сладкая грёза» — «лирическое отступление» после страшных сказок. Ещё одно «лирическое отступление» перед самым прощанием — пьеса «Шарманщик поёт».

Две картины природы — «Зимнее утро» и Песня жаворонка — расположены одна почти в самом начале, а другая ближе к концу.

И наконец, вступление и заключение, связанные с церковной музыкой: «Утренняя молитва» и «В церкви».

Такая группировка пьес делает «Детский альбом» Чайковского удивительно стройным произведением — не просто сборником пьес, а большой сюитой, которую интересно и не утомительно слушать подряд от пачала до конца.

Чайковский раздвигает рамки детской музыки. В пьесах Русская песня, «Камаринская», Итальянская песенка, Старинная французская песенка, Неаполитанская песенка, «Шарманщик поёт» он знакомит маленьких музыкантов с народными мелодиями разных стран. А музыку некоторых пьес можно услышать и во «взрослых» произведениях Чайковского. Так, Неаполитанская песенка пришла в альбом из балета «Лебединое озеро», Старинная французская песенка превратилась в Песнь менестрелей в опере «Орлеанская дева», мелодия пьесы «Шарманщик поёт» вновь зазвучала в фортепианной миниатюре «Прерванные грёзы», а интонации «Сладкой грёзы» неожиданно проступили в Сцене в еловом лесу из балета «Щелкунчик».

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Расскажите об истории создания «Детского альбома».
- 📖 В чём заключается юмор пьесы «Мужик на гармонике играет»?
- 📖 Какие жанры использованы в Немецкой песенке?
- 📖 Придумайте сюжет к «Няниной сказке».
- 📖 С какими образами связана Песня жаворонка и в чём особенности использованного в ней звукоподражания?
- 📖 Подумайте, какова роль лада, склада и регистра в создании настроения пьесы «В церкви».
- 📖 Каковы особенности строения «Детского альбома», какие в нём есть «маленькие сюиты»?
- 📖 Какие народные мелодии использованы в «Детском альбоме»?

4. «Детская музыка» С. С. Прокофьева



Сергей Сергеевич
Прокофьев

Сборник Сергея Сергеевича Прокофьева «Детская музыка», состоящий из 12 лёгких пьес, продолжает традицию детских фортепианных сборников. Прокофьев — композитор XX века, и его музыкальный язык заметно отличается от языка Шумана и Чайковского.

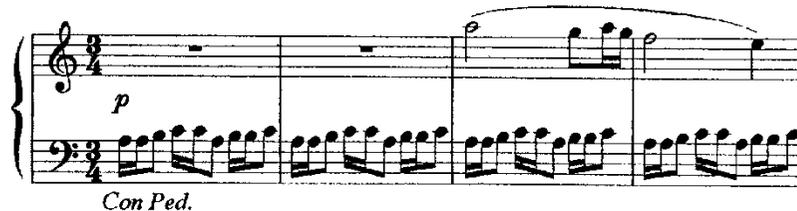
Музыка XX века смелее использует красочные, порой диссонансирующие аккорды, более свободно относится к ладу, в котором чаще появляются хроматические, «чужие» звуки, часто применяет причудливую фактуру, заметно отступает от «правил» музыкальной формы.

Сборник «Детская музыка» написан в 1935 году. Есть в нём и картины природы («Утро», «Дождь и радуга», «Вечер»), и зарисовки ребячьей жизни («Прогулка», «Пятнашки»), и танцы (Гарантелла, Вальс), есть два комических марша, о которых мы с вами когда-то говорили («Шествие кузнечиков», Марш), есть и «Сказочка», и пьеса «Раскаяние», затрагивающая серьёзные детские переживания, и вариации на мелодию, близкую русской народной песне («Ходит месяц над лугами»).

«Сказочка» — одна из самых лёгких пьес этого сборника. Хотя она очень коротенькая, в ней можно найти несколько разных музыкальных образов, каждый из которых имеет свой музыкальный материал. Её двухчастная форма с включением устроена не совсем обычно. Первый период состоит из трёх, а не из двух предложений.

Пример 110

Adagio



Первые два такта — вступление. Что это — мелодия или аккомпанемент? Иногда ученики принимают эти два такта за основную мелодию и играют звучно, размашисто. На самом деле это тихий фон, на котором разворачиваются события, и играть его нужно осторожно, не выделяя никаких звуков. Но всё-таки это не совсем привычный аккомпанемент. Он одноголосен и наполнен интонациями, как мелодия. В нём уже заключён один из музыкальных образов: тихая монотонная речь рассказчика. На этом фоне разворачивается певучая мелодия, похожая на русскую народную песню. Это ещё один музыкальный образ: русская сказка о старинных, давно забытых временах. А голос, рассказывающий её, всё звучит и звучит.

Во втором предложении русская мелодия уходит в нижний голос, интонации рассказчика слышатся яснее, они становятся богаче, разнообразнее и наконец сливаются с событиями сказки. Как в кино: сначала мы видим рассказчика, потом наплывают

события его рассказа, затем снова выразительное лицо рассказчика крупным планом. Вспомним, что Прокофьев жил уже в эпоху кинематографа, да и сам писал прекрасную музыку к фильмам.

В третьем предложении снова появляются «кадры» с событиями сказки.

Необычность этого периода не только в том, что у него «лишнее» предложение, но и в том, как предложения соединяются. В них нет кадансов. Они «вмонтированы» друг в друга. Новое предложение мы узнаём только по изменению «этажей» фактуры. А последний звук периода (первая нота в двухчетвертном такте) — это и первый звук следующего раздела: снова резкий «монтажный стык».

Второй раздел открывается новой темой. Ещё один музыкальный образ.

Пример 111

Мелодии нет. Тихие звоны пробегают по всем регистрам, гудят на педали. Это бубенчики звенят в дальней дороге, или праздничные колокола запели, или ларец волшебный открывается? Тем и интересен музыкальный язык, что он позволяет нам вообразить сразу многое. Ясно одно: происходит что-то новое, загадочное, интересное.

Пробежал лёгкий ветерок коротенькой гаммы, и исчезло, испарилось волшебное видение. Снова мы слышим широкую русскую песню на фоне монотонного рассказа. Оба звуковых пласта теперь звучат октавой ниже. В самом конце снова неожиданно мелькнула яркая картинка... Исчезла... Вот и сказке конец.

Ещё одна маленькая пьеска: «Дождь и радуга».

Два образа — и в названии, и в музыке. Простая двухчастная форма с маленькой кодой.

Музыка первого раздела необычна. Мелодии нет. Даже тональность определить почти невозможно. Какие-то аккордовые пятна-кластеры из больших секунд. Вся эта звуковая «неразбериха» крепко собрана мерным, «барабаниющим» ритмом. Но всё очень понятно: это дождь. И не просто дождь, а последние его капельки. В конце каждой фразы аккордовый «туман» рассеивается в звучаниях чистых октав, разделённых по разным регистрам. Кажется, мы и в самом деле видим между тучами клочки ясного голубого неба. Сначала соль, потом до. И вот нам уже ясно, что это светлый, солнечный до мажор.

Пример 112

Andante

И вдруг в высоком-высоком регистре появляется чистая, светлая мелодия — радуга. Жёсткие секунды дождя сменились красивыми мягкими терциями в аккомпанементе к мелодии радуги. Терции чередуются с глубокими басами, отстоящими от них на несколько октав. Надо хорошо потренироваться, чтобы попасть на правильные ноты! Но когда научитесь, то вдруг обнаружите столько воздуха, столько простора!

А в коде — последние весёлые капельки тёплого летнего дождя.

Пример 113

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- В каком веке жил Прокофьев, какие особенности музыки этого века отразились в его произведениях?
- Сколько пьес в сборнике Прокофьева «Детская музыка», какие жанры там встречаются?
- Какие музыкальные образы встречаются в пьесе «Сказочка» и как Прокофьев сумел их уместить в такой маленькой пьесе?
- Попробуйте сами определить, какой всё-таки склад первого раздела «Сказочки»: полифонический или гомофонно-гармонический?
- Какие необычные средства выразительности применил композитор в пьесе «Дождь и радуга»?

5. Э. Григ. «Пер Гюнт»



Эдвард Григ

Великий норвежский композитор Эдвард Григ жил в конце XIX века. Он был современником Чайковского, они были знакомы.

В 1875 году крупнейший норвежский драматург Генрик Ибсен предложил Григу написать музыку к театральной постановке пьесы «Пер Гюнт».

Есть такой жанр — **прикладная музыка**. Вы слышали прикладную музыку в любом фильме или театральном спектакле (не музыкальном). Она лишь аккомпанирует

действию и часто не имеет самостоятельного значения. Вот такого типа музыку и заказал Григу Ибсен.

Когда великий музыкант берётся за сочинение прикладной, «второстепенной» музыки, она нередко выходит за рамки простого аккомпанемента и становится самостоятельным художественным произведением. Так случилось с музыкой Прокофьева к фильму «Александр Невский», Шостаковича к фильму «Гамлет», Свиридова к фильму «Метель». Это же произошло и с музыкой Грига.

Ибсен использовал в пьесе целый ряд старинных норвежских легенд и сказок. Её герой, деревенский парень Пер Гюнт, озорной и легкомысленный мечтатель и фантазёр, попадает к злым троллям, которые внушают ему своё жизненное правило: «будь всегда доволен самим собой». За дурные поступки односельчане прогоняют Пера из деревни, и он отправляется путешествовать. Перед отъездом он прощается с матерью, старой Озе, которая умирает у него на руках. В деревне остаётся девушка Сольвейг, которая любит Пера и будет ждать его всю жизнь.

Сорок лет странствует Пер по разным странам. Был он и в Америке, и в Китае, и в Африке. Несколько раз наживал он нечестным путём огромное богатство, но к концу жизни всё растерял. Бедным, несчастным стариком возвращается он на родину. Приготовившись бесславно умереть, он встречает

Сольвейг, которая всё ему прощает. Всё лучшее, что когда-то было в душе Пера, Сольвейг сохранила в своём сердце.

В пьесе Ибсена много сатиры, он жестоко высмеивает худшие стороны жизни. Но это мало интересовало Грига. *Я вижу другого Пера. Самим собой он остался в сердце Сольвейг, и таким я хочу сохранить его в своей музыке,* — писал Григ Ибсену.

После премьеры спектакля в 1876 году музыка Грига так полюбилась публике, что он составил из неё две сюиты для концертного исполнения. Из 23 номеров музыки к спектаклю в сюиты вошло 8 пьес.

И музыка к спектаклю, и сюиты написаны для симфонического оркестра. Потом композитор сделал переложение обеих сюит для фортепиано. Когда-то мы говорили, что у фортепиано только один тембр. Хотя хорошие пианисты и умеют подражать разным тембрам, у оркестра с его множеством инструментов эта музыка звучит, конечно, ярче и красочнее.

Первая сюита состоит из четырёх частей: «Утро», «Смерть Озе», Танец Анитры, «В пещере горного короля».

Утро

В спектакле это вступление к IV действию, которое происходит в Африке. Но нам представляется северное, норвежское утро. В пьесе эта музыка звучит как воспоминание Пера о своей далёкой родине.

Спокойная, безмятежная мелодия, построенная на опевании мажорного трезвучия, напоминает простой пастуший наигрыш. Одна и та же фраза чередуется у флейты и гобоя в разных октавах, как будто перекликаются на большом расстоянии два пастушеских рожка.

Пример 114

Allegretto pastorale ♩ = 60

флейта

p dolce

гобой

А вот как начало этой пьесы выглядит в партитуре (для удобства чтения кларнета и валторны в этом примере транспонированы в общий строй и читаются там же, где написаны):

Пример 115

Флейты
Кларнеты
Фаготы
Валторны
Альты
Гобой
Фаготы
Скрипки I
Скрипки II
Альты
Виолончели

Видите, фактура вначале очень прозрачная, оркестр звучит как небольшой камерный ансамбль. Утренняя тишина. Только-только начинает вставать солнце. Обратите внимание: каданс второй фразы модулирует в другую тональность, «перекрашивает» тему. Следующие два проведения, снова у флейты и гобоя, будут именно в этой, новой тональности. Солнце поднялось чуть выше, и все краски изменились. Потом тема зазвучит у скрипок, гораздо громче. Солнце всё ярче, всё выше.

В этой миниатюре Григ использует форму **свободного развёртывания**. Нет границ между разделами, есть только постепенное нарастание. Музыка звучит всё громче, прибавляются всё новые и новые инструменты, появляются новые тональные краски, мелодия «растворяется» в звучных, радостных арпеджио всей струнной группы.

Пример 116

f *più f* *ff*

И вот уже звучит весь оркестр. В солнечных пассажах скрипок и альтов опять появляется тема — сначала у валторны, а затем у гобоя, фагота и виолончелей, удвоенная в октаву. Это уже не раннее утро, а яркий полдень.

В конце сна появляется прозрачная фактура, близкая к начальной. Проведения темы не заканчиваются, а как бы «исчезают» в трелях кларнета и флейты.

В этой пьесе использован почти весь оркестр. Нет только низких медных инструментов — тромбонов и тубы. Для музыки светлого, радостного утра эти инструменты слишком мощные и грозные. Григ прибегает к ним для четвертой части, где он немножко напугает нас.

Смерть Озе

Озе умирает. Пер рассказывает ей сказку. В волшебных грёзах, счастливая, она засыпает навсегда.

Пьеса «Смерть Озе» написана в сложной двухчастной форме. Первый раздел полон скорби. Второй — светлая сказка Пера. Здесь использована только струнная группа. Смычковые инструменты могут наиболее проникновенно выразить человеческие чувства: и боль, и светлую мечту.

Музыка первого раздела своей чёткой размеренностью похожа на похоронный марш, а аккордовым складом и тёплыми смычковыми тембрами — на хоровое пение.

Пример 117

Andante doloroso $\text{♩} = 50$

Первый раздел — маленькая трёхчастная форма, три проведения скорбной темы смерти Озе. Первый период в си миноре, второй на квинту выше — в фа-диез миноре, третий — репризный — снова в си миноре, но октавой выше первого. В каждом новом проведении меняется только тональность, динамика (всё громче) и плотность аккордов (всё плотнее и мощнее), больше ничего; сама тема остаётся той же самой.

Вот как выглядят в партитуре первые два такта каждого из трёх периодов (мелодия звучит октавой выше, чем в фортепианной версии):

Пример 118

Ещё в пьесе «Утро» вы могли заметить, что Григ с большой выразительностью пользуется смелыми, неожиданными гармоническими красками. В детстве он любил сидеть за фортепиано и подбирать необычные красочные аккорды, а те, которые ему особенно понравились, он тут же записывал в специальную тетрадь. В первом разделе «Смерти Озе» гармония подчёркивает остроту переживаний. Ведь несмотря на всё своё равнодушие к людям, Пер любил мать. Обратите внимание на изменение одного аккорда в начале второго предложения. В этом резком, напряжённом аккорде прорывается вся боль утраты, скрытая за внешней сдержанностью музыки.

¹ Альты записываются в альтовом ключе: средняя линейка — до первой октавы.

² Контрабасы звучат октавой ниже записи.

Пример 119

Очень выразительна гармония и во втором разделе — сказке Пера. Необычные альтерированные аккорды в сочетании с высоким регистром создают волшебный и нежный музыкальный образ. Ритмический рисунок тот же, что и в первом разделе. Но в сочетании с новыми средствами выразительности он приобретает характер колыбельной, а не траурного марша.

В первом разделе всё поднималось: интонации начальных фраз были восходящими, тоника смещалась вверх в каждом периоде. Это создавало ощущение напряжения всех чувств. Во втором разделе, наоборот, все интонации движутся вниз. Первое предложение — нисходящая секвенция из двух больших звеньев. Второе предложение точно повторяет первое октавой ниже. Эта музыка успокаивает.

Пример 120

Второй раздел состоит из одного периода с маленькой кодой, в которой слышится тихое напоминание о трагедии.

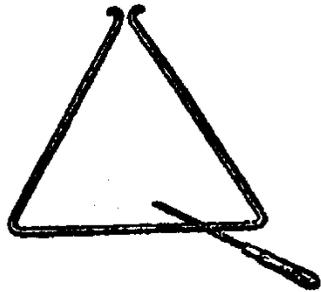
ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Что такое прикладная музыка?
- 📖 Кто попросил Грига написать прикладную музыку и что из этого вышло?
- 📖 Кто такие Пер Гюнт, Озе, Сольвейг?
- 📖 Сколько сюит составил Григ из музыки к спектаклю, сколько частей в каждой сюите, как называются части Первой сюиты?
- 📖 Какие особенности у мелодии в пьесе «Утро»?
- 📖 Как форма и оркестровка раскрывают содержание пьесы «Утро»?
- 📖 Какова программа пьесы «Смерть Озе», как эта программа отражена в её форме, какие жанры мы слышим в этой пьесе?
- 📖 Каким образом гармония и оркестровка усиливают выразительность пьесы «Смерть Озе»?

Танец Анитры

Путешествуя по африканской пустыне, Пер Гюнт попадает к вождю арабских кочевников — бедуинов. Дочь вождя, Анитра, принимает Пера за пророка. В этом танце она хочет очаровать Пера своей красотой.

Так же как и в «Смерти Озе», Григ использует здесь только струнную группу. Но те же самые инструменты звучат здесь совсем по-другому. Кажется, что мы слышим большой разнотембровый оркестр с экзотическими восточными инструментами. А на самом деле оркестр очень маленький. В партитуре есть даже примечание, что можно использовать не всю струнную группу, а только 9 солистов: 2 первых скрипки, 2 вторых, 2 альты, 2 виолончели и 1 контрабас. Иллюзия множества инструментов возникает потому, что Григ применяет разные приёмы звукоизвлечения. Тут и смычковое *legato*, и смычковое *staccato*, и *pizzicato* — то есть игра не смычком, а щипком. К струнным инструментам добавлен один ударный — треугольник. Это согнутая в треугольник стальная спица, по которой ударяют та-



Треугольник

кой же стальной палочкой. Получается очень высокий звенящий звук. Когда вступает треугольник, кажется, будто звенят украшения танцующей Анитры.

Для создания образа изящной дикарки Григ использует необычные мелодические обороты с хроматическими звуками, отклоняющиеся от мажоро-минорной ладовой системы.

Форма (простая трёхчастная) строится на неожиданных причудливых контрастах. Два предложения первого периода совершенно различны и по мелодии, и по фактуре, и по ритму. Первое предложение написано в характере вальса или мазурки, грациозная мелодия первых скрипок поддержана суховатыми аккордами остальных инструментов, играющих *pizzicato*. Второе предложение — «прыгающие» восьмушки *staccato* в каком-то «варварском» хроматическом ладу у первых скрипок и виолончелей, играющих в октаву. Пьеса начинается небольшим вступлением.

Пример 121

Tempo di Mazurka ♩ = 160

Средний раздел состоит из сменяющих друг друга «обрывков» разных тем. Вот четыре такта новой темы — нежной и томной, восточного характера. И сразу вслед за этим — угловатые прыгающие мотивы, похожие на второе предложение начального периода. Они даны в канонической имитации, где *pizzicato* чередуется с *arco* (игра смычком).

Пример 122

Затем несколько раз мелькает и исчезает первая фраза первого раздела, каждый раз в разных тональностях. Она дробится, как в калейдоскопе, на ещё более мелкие «кусочки», которые неожиданно выплывают в переключке разных инструментов.

Пример 123

Из этого калейдоскопа мотивов незаметно вырастает реприза. Реприза варьированная, в ней продолжается игра имитаций и подголосков.

Танец Анитры — музыкальный портрет. Музыка показывает не только дикую восточную красоту и изящество Анитры, но и её характер — весёлый, шаловливый и непостоянный.

В пещере горного короля

Это тот самый король троллей, Доврский Дед, который внушил Перу свои жизненные правила и тем самым окончательно испортил его жизнь. Когда Пер попадает в царство троллей, они окружают его и вовлекают в дикую пляску, от которой Пер теряет сознание. В музыкальной иллюстрации Грига изображена именно эта пляска троллей.

Пьеса написана в форме вариаций на неизменную мелодию, вы знаете эту форму как «русские», или «глинкинские», вариации. Сама тема имеет трёхчастное строение: АБА. С каждым новым проведением темы ускоряется темп, поднимается регистр, усиливается динамика. Тема проходит **три раза**, а завершается пьеса маленькой кодой.

accelerando

Allegretto Vivo

низкий регистр	средний регистр	высокий регистр	Кода
А Б А	А Б А	А Б А	

pp *ff*

В этой части сюиты использован весь оркестр: все деревянные духовые с флейтой-пикколо, все медные с тромбонами и тубой, литавры, тарелки, большой барабан и струнные.

В тишине раздаётся тихий таинственный звук. Он сразустораживает. Его играют в октаву две застопоренные валторны. Когда валторнист во время исполнения засовывает свободную ладонь в раструб, звук получается тихий и странный, как бы издалека. Это называется «застопорить звук» и обозначается крестиком над нотой.

Тихо, еле слышно звучит в **первом проведении** чёткая ритмичная тема у виолончелей и контрабасов *pizzicato*. Жутковато звучат октавы фаготов, аккомпанирующие теме. Последний звук подхватывают и тянут загадочные застопоренные валторны. Во втором предложении фаготы и низкие струнные меняются местами: теперь тему ведут фаготы.

Пример 124

Alla marcia e molto marcato ♩ = 138

Музыкальный фрагмент с нотными станами для:

- Фаготы
- Валторны
- Бол. барабаны
- Виолончели
- Контрабасы

Средний раздел темы — почти точная секвенция темы, квинтой выше, но с немного иным ладовым оттенком. Подобный приём был и в «Смерти Озе», хотя образ совсем другой. Оркестровка среднего раздела такая же, как в начале. Реприза темы точно повторяет первый период.

Такое однообразие приёмов создаёт особое, «колдовское» воздействие. Монотонность заклинания. Три периода в теме, три проведения темы. Выходит, что это заклинание повторяется девять раз. Но манера, с какой оно произносится, будет постепенно изменяться.

Второй раз тема тоже попарно проводится у струнных и деревянных духовых. Только вместо виолончелей и контрабасов играют первые и вторые скрипки, а вместо двух фаготов — гобой и кларнет. Тема звучит теперь в среднем регистре. Все четыре валторны поддерживают её острыми, колючими аккордами, а у альтов появляются короткие «завывающие» подголоски. В репризе второго проведения в этот «вой» включаются и скрипки.

Уже с середины второго проведения начинается постепенное ускорение и усиление динамики.

Оркестровка настолько обогащается и усложняется, что все её тонкости невозможно передать на фортепиано. Поэтому фактура фортепианной версии значительно отличается от фактуры оркестрового оригинала.

В третьем проведении оглушительно вступают тарелки. Музыка ещё быстрее, громкость доходит до *ff*. Пример 125 показывает, как оркестровая фактура третьего проведения темы распределяется «по этажам». Пронзительно звучит «утолщённая» в две октавы тема у всех скрипок и альтов, которые ведут

Пример 125

Музыкальный фрагмент с нотными станами для:

- Флейты
- Гобой
- Кларнет
- Фаготы
- Валторны
- Трубы
- Тромбоны и туба
- Литавры
- Тарелки
- Бол. барабан
- Скрипки I и II
- Альты
- Виолончели
- Контрабасы

Группировка инструментов:

- «завыва- ния» (Флейты, Гобой, Кларнет, Фаготы)
- гармония и ритм (Валторны, Трубы, Тромбоны и туба, Литавры, Тарелки, Бол. барабан)
- тема (Скрипки I и II, Альты)
- бас (Виолончели, Контрабасы)



Доврский Дед

её штрихом *tremolo*. Басы виолончелей и контрабасов как бы притоптывают в зловещей пляске. Гремит *tremolo* литавр. Аккорды медных духовых «отбивают» четверти, их усиливают тарелки с большим барабаном. А деревянные духовые сопровождают этот шабаш завывающими выкриками.

В среднем разделе этого проведения добавится оглушительный свист флейты-пикколо, а валторны с трубами будут бешено подхватывать фразы темы, идущей у струнных.

В коде отдельные фразы темы перемежаются с «разбойничьими посвистами» всего оркестра.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Какой состав оркестра в пьесе Танец Анитры и какие в ней используются приёмы звукоизвлечения?
- 📖 Расскажите об особенностях мелодии Танца Анитры. Как они связаны с образом Анитры?
- 📖 Какой метод развития использует Григ для изображения характера Анитры?
- 📖 Как форма пьесы «В пещере горного короля» отражает события, которые происходят на сцене?
- 📖 Что изменяется с каждым проведением темы пьесы «В пещере горного короля»?
- 📖 В чём особенности оркестровки пьесы «В пещере горного короля»?

Песня Сольвейг

Вторая сюита тоже состоит из четырёх частей: «Жалоба Ингрид», Арабский танец, «Возвращение Пера Гюнта» и Песня Сольвейг.

В сюите Песня Сольвейг звучит как оркестровая пьеса, хотя в спектакле она существует и как песня, со словами. Эта музыка неоднократно проходит в спектакле в разных вариантах. Образ верной, любящей Сольвейг был особенно дорог Григу в драме Ибсена. Тема её песни становится лейтмотивом музыки к спектаклю.

🎵 Лейтмотив — короткая музыкальная фраза, неоднократно повторяющаяся и выражающая определённый образ или определённое событие. Чаще всего лейтмотивы встречаются в музыкально-театральных спектаклях (операх, балетах) или в музыке к драматическим спектаклям и кинофильмам. Встречаются лейтмотивы и в крупных симфонических произведениях (симфониях, увертюрах, симфонических поэмах).

В сюите Песня Сольвейг исполняется неполным составом оркестра: 2 флейты, 2 кларнета, 2 валторны, арфа и струнная группа. Мелодия песни поручена первым скрипкам. Арфа ещё не появлялась ни в одной части обеих сюит. Здесь у неё особая роль. У всех народов есть щипковые струнные инструменты, на которых аккомпанируют пению. Это могут быть гитара, гусли, мандолина. Есть такие инструменты и у норвежцев: **крогар**, **ланглейк**. Григу важно показать, что это не просто инструментальная музыка, а песня. И арфа аккомпанирует ей, подражая народному щипковому инструменту.

Пожалуй, это, наверное, единственная из моих песен, где можно обнаружить прямое подражание народной мелодии, — писал Григ о Песне Сольвейг.

Сначала звучит вступление — две мелодические фразы в норвежском народном духе. Последний мотив, как эхо в горах, трижды повторяется в разных октавах. Вступление похоже на наигрыш свирели, но оно поручено не духовым, а струн-

ным инструментам. Поющий, вибрирующий звук смычков усиливает оттенок грусти. Эти же фразы звучат и в самом конце — вся Песня Сольвейг заключена в них, как в рамку.

Пример 126

Andante $\text{♩} = 72$

скрипки, альты
альты, виолончели
виолончели, контрабасы
скрипки, альты

gliss. *gliss.* *gliss.*

p *mf* *p* *pp*

Песня Сольвейг написана в куплетной форме. Запев и припев — два разных музыкальных образа, контрастных между собой.

Музыка запева печальна, но спокойна и светла. Сольвейг грустит, но любовь её безгранична, она верит, что дождётся Пера. Каждое предложение периода состоит из двух почти одинаковых фраз: ААББ. Такое строение называется **парной периодичностью** и характерно для многих народных песен — и норвежских, и русских. В этой простой песне снова проявилась неисчерпаемая гармоническая фантазия Грига. Прислушайтесь к необычным аккордам аккомпанемента, особенно во втором предложении:

Пример 127

p *cresc.* *f* *dim.* *p*

cresc. *f* *p*

Припев — воспоминание о весёлом деревенском празднике, на котором Сольвейг впервые увидела Пера. По характеру это норвежский народный танец **спрингданс** («танец с прыжками»). Контраст между запевом и припевом — и ладовый (ля минор — ля мажор), и темповый (Andante — Allegretto), и метрический ($\frac{4}{4}$ — $\frac{3}{4}$), и жанровый (песня — танец).

Пример 128

Allegretto tranquillamente [Оживлённо, но спокойно] $\text{♩} = 120$

pp



Во втором, последнем куплете фактура чуть более насыщенная: скрипки играют мелодию в октаву, состав аккордов аккомпанемента немного шире и плотнее, хотя ни мелодия, ни гармония не изменяются.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Какие части входят во Вторую сюиту Грига?
- 📖 Что такое лейтмотив?
- 📖 Какой дополнительный инструмент появился в Песне Сольвейг и почему Григ его здесь использовал?
- 📖 Какие музыкальные образы есть в Песне Сольвейг, какими средствами композитор создал контраст между ними?
- 📖 Каково строение запева, как оно называется и где чаще всего встречается?

Контрольные вопросы по пройденному материалу

1. Назовите виды программности в музыке и приведите примеры каждого из видов.
2. Расскажите об «Альбоме для юношества» Шумана.
3. Расскажите о строении «Детского альбома» Чайковского.
4. Какие особенности музыки XX века можно найти в сборнике «Детская музыка» Прокофьева?
5. Сделайте краткий обзор Первой сюиты Грига «Пер Гюнт».

Произведения для разбора

1. Р. Шуман. Охотничья песенка.
2. П. И. Чайковский. «Нянина сказка».
3. П. И. Чайковский. Песня жаворонка.
4. С. С. Прокофьев. «Дождь и радуга».
5. Э. Григ. «В пещере горного короля».
6. Э. Григ. Песня Сольвейг.

Напишите небольшое сочинение на одну из тем

1. Детская музыка Шумана, Чайковского и Прокофьева.
2. Оркестровые краски в сюитах Грига «Пер Гюнт».
3. Программная музыка в моём репертуаре по специальности (или общему курсу фортепиано).

ТЕМА ДЕВЯТАЯ

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ

1. Рождение оперы

Все вы, наверно, слышали о великом итальянском астрономе **Галилео Галилее**, который доказал вращение всех планет во вселенной. Но мало кто знает, что его отец, **Винченцо Галилей**, был очень известным композитором и музыкальным теоретиком. Он был членом **Флорентийской камераты** — содружества философов, поэтов, музыкантов и любителей музыки, возникшего во Флоренции в 1580 году и просуществовавшего более двадцати лет.

В то время в профессиональной музыке господствовала так называемая **строгая полифония**. Все звуки во всех голосах должны были сочетаться друг с другом строго определённым образом, сочинение музыки стало превращаться в математическую головоломку. Передовые музыканты и мыслители решили восстановить мелодию в своих правах. На собраниях Флорентийской камераты устраивались и научные диспуты, и концерты новой музыки. Отдельные произведения участников камераты до сих пор пользуются любовью публики — например, ария **Джулио Каччини** «Ave Maria». В книге В. Галилея «Диалог о древней и новой музыке» появилась и теория новой музыки.

Идеалом искусства участники камераты считали искусство Древней Греции. И в особенности древнегреческий театр. По преданию, древнегреческие актёры произносили слова особым способом под аккомпанемент музыкальных инструментов. Флорентийцы усовершенствовали эту идею и создали новый жанр — *драма per musica* (то есть «драма через музыку» или «драма для музыки»), где декламация актёров приближалась к пению и записывалась нотами. Эти музы-

кальные драмы создавались на древнегреческие мифологические сюжеты. В их мелодиях господствовал речитатив. Самая первая из них, «**Дафна**», была написана в 1592 году (а поставлена только в 1597-м) композиторами Каччини и **Якопо Пери** на либретто поэта **Оттавио Ринуччини**.

🎵 Либретто — словесный текст оперы, оперетты или мюзикла, а также литературный сценарий балета.

«Дафну» можно считать первой оперой, хотя само название «опера» появилось позже, в 1639 году.

Среди первых итальянских композиторов, работавших в этом новом жанре, выделяется **Клаудио Монтеверди**. Композитор старой школы, виртуозно владевший строгим стилем, он глубоко прочувствовал нарождающийся новый стиль и создал музыкальные драмы, значительно превышающие уровень произведений своих современников в этом жанре. Его первая опера «**Орфей**», жанр которой он определил как «*favola in musica*» («сказание в музыке»), появилась в 1607 году.



Клаудио Монтеверди

Уже в этом музыкально-драматическом произведении композитор использовал не только речитатив, но и мелодии, близкие к песням, и виртуозное пение, колоратуру. Большое значение Монтеверди придавал хорам, в которых проявил и щедрый мелодический дар, и полифоническое мастерство. Смелая гармония музыки Монтеверди была настолько нова и необычна, что её не поняли даже некоторые сторонники нового стиля.

Почти все оперы Монтеверди были утеряны. До нас дошли только две партитуры: самая первая, «Орфей», и самая последняя, «Коронация Поппеи» (1642). Первая опера написана на традиционный мифологический сюжет. Последняя — на сюжет исторический. Действующие лица оперы — римский им-

ператор **Нерон**, его жена **Поппея**, философ **Сенека** — реальные исторические личности. Уже это было необычно, потому что до сих пор персонажами опер были боги и мифические герои. Необычно было и то, что трагедия сочеталась в этой опере с бытовыми комическими сценами. Многие из того, что сделал Монтеверди, не получило развития в музыке его младших современников, некоторые его новаторские приёмы были «заново открыты» композиторами более поздних эпох.

С середины **XVII века** итальянская опера становится популярным жанром во многих странах Европы. В европейских столицах открываются оперные театры, в которые приглашают итальянских артистов. В некоторых странах возникают свои национальные оперные театры и появляются оперы на родном языке. Главным оперным «конкурентом» Италии становится Франция.



Жан Батист Люлли

Во Франции первые оперы написал придворный музыкант короля Людовика XIV, руководитель знаменитого оркестра «24 скрипки короля» **Жан Батист Люлли**. Свои оперы он называл «лирическими трагедиями». В них он подражал не древнегреческому театру, а классическому французскому, с его пышностью постановок, преувеличенной выразительностью актёрской декламации, строгостью формы спектакля. Эти же черты отличают и его оперы. Для ещё большей пышности и красочности представления Люлли часто привлекал в оперу танцевальные, балетные номера.

Первая лирическая трагедия Люлли — «**Кадм и Гермиона**» — была поставлена в 1673 году.

В 1689 году появляется первая национальная английская опера «**Дидона и Эней**», которую написал **Генри Пёрселл**. Её музыкальный язык очень своеобразен и значительно отличается

от итальянских и французских опер с их опорой на выразительную декламацию. В речитативах Пёрселл приближается к песенным мелодиям. Есть в его опере и балет, и инструментальные номера, но в целом музыка лишена ярких контрастов, характерных и для итальянцев, и для французов. Такое музыкальное единство придаёт оперной форме особую стройность. Как и Монтеверди, Пёрселл широко пользуется и полифонией, и яркими, необычными гармониями. И так же, как Монтеверди, он остался гением-одиночкой. Традиции Пёрселла не получили продолжения в английской опере.



Генри Пёрселл

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Где, когда и почему появилась опера?
- 📖 Расскажите о Монтеверди и его операх.
- 📖 Кто был родоначальником французской оперы, какие черты отличают французскую оперу?
- 📖 Кто написал первую английскую оперу и какими особенностями она отличается?

2. Из чего состоит опера

Жанр оперы возник в результате отказа от старых правил и форм музыки. Но в искусстве всё же необходим порядок, нужна форма, и эта форма постепенно складывалась, появлялись и новые правила.

Оперы состояли из нескольких действий, которые, в свою очередь, делились на небольшие законченные номера трёх типов: **вокальные**, **инструментальные** и (не обязательно) **танцевальные**. Главными, конечно, были вокальные номера. Их можно разделить на четыре вида: **ария**, **речитатив**, **ансамбль** и **хор**.

 **Ария** — вокальный монолог героя или героини, его (или её) музыкальный портрет.

Ария представляет собой законченное по форме произведение. В итальянской опере арии отличались виртуозностью и писались в трёхчастной форме *da capo* (см. с. 38). Во французской опере арии были проще, по характеру они приближались к песням, часто их писали в куплетной форме.

 **Речитатив** — номер, построенный в свободной форме, в котором вокальные интонации подражают речи.

Речитативы выполняли роль связующих разделов, в которых разворачивались сюжетные ситуации. Речитативы были двух видов. Речитатив **secco** («сухой») записывался ровными длительностями без тактовых черт. Ритм импровизировал певец под аккомпанемент вытянутых аккордов клавесина, которые давали ему настройку. Речитатив **accompagnato** («аккомпанированный», произносится «аккомпаньято») выписывался в точном ритме. В опере такой речитатив поддерживался выразительным аккомпанементом оркестра.

 **Ансамбль** — законченный музыкальный номер, в котором участвуют несколько персонажей.

В ансамбле обычно происходит развязка ситуации, развернувшейся в предыдущем речитативе. Оперные ансамбли, так же как и камерные, называются по количеству участников (дуэт, терцет и т. д.).

 **Хор** — вставной номер, исполняющийся хором; в нём не участвуют герои оперы.

В ранней итальянской опере хор комментировал события, подобно хору в древнегреческой драме. В более поздних операх на сцену иногда выводилось коллективное действующее лицо — народ. Его также представлял хор.

Во французских операх хор использовался также как особая краска, рисующая прекрасных нимф или злобных фурий, райские видения или ужасы преисподней.

К инструментальным номерам относятся увертюра и антракт.

 **Увертюра** (в Италии её называли «симфония») — развёрнутое оркестровое вступление к опере.

И итальянские, и французские увертюры были трёхчастными, но эта трёхчастность была различна. Итальянские увертюры (симфонии) начинались с быстрого, энергичного раздела, середина была медленной и лирической, а в конце — новый быстрый раздел, ещё более стремительный, чем первый.

Французская увертюра начиналась с медленного, торжественного вступления, затем шёл быстрый раздел, а в конце — сокращённая реприза первого раздела.

 **Антракт** — небольшая вступительная оркестровая пьеса перед каждым действием (кроме первого).

Антракты появились «по техническим причинам», чтобы заглушить шум, который возникал при смене декораций. Гораздо позже, в XIX веке, композиторы стали использовать антракты как средство усиления музыкально-психологического воздействия.

Кроме этого в операх, особенно французских, были, как вы помните, вставные балетные номера — дивертисменты.

 **Дивертисмент** — вставной балетный номер развлекательного характера, обычно не имеющий прямого отношения к действию оперы.

Все номера, перечисленные в этой главе, до сих пор составляют основу оперы, хотя, конечно, со временем они претерпели большие изменения.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

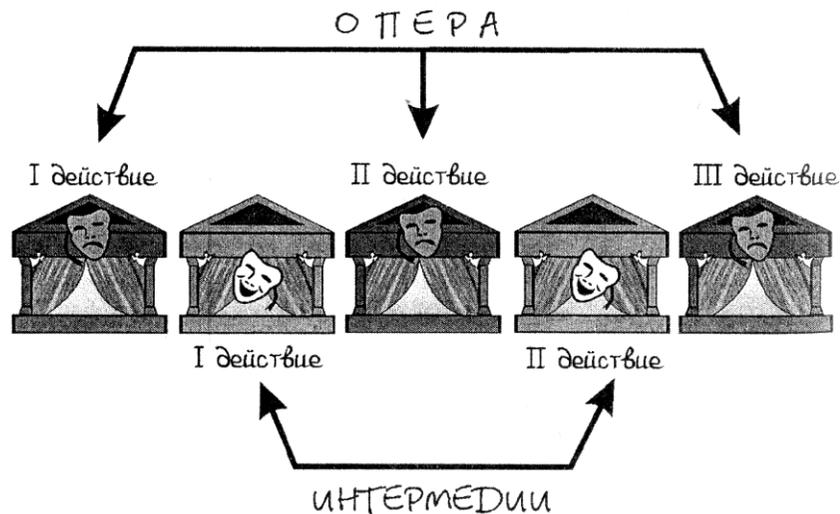
-  Назовите три типа оперных номеров. Какой тип главный, а какого может не быть вообще?
-  Расскажите о вокальных оперных номерах.
-  Что такое увертюра и антракт?
-  Назовите все различия итальянской и французской оперы.

3. Опера в XVIII веке

Как вы помните, итальянская опера возникла во Флоренции. В других городах Италии тоже стали писать и ставить оперы, и в каждом городе вырабатывалось своё оперное направление. Наиболее известным и авторитетным стало направление, которое сложилось в Неаполе. Оперы неаполитанских композиторов стали распространяться не только по всей Италии, но и за её пределами. Оперные композиторы других городов стали подражать неаполитанцам.

В начале XVIII века в Неаполе сложился жанр **оперы-серии**, то есть «серьёзной оперы». Оперы-серия писались на мифологические или исторические сюжеты — героические или трагические. В них было три действия.

Но публика требовала не только высокой трагедии, но и весёлого развлечения. И между действиями «серьёзной оперы» стали вставлять **интермедии** — весёлые музыкально-театральные сценки, в которых развивается другой сюжет, не связанный с сюжетом оперы. Сюжетами интермедий были забавные истории, происходящие в современной обыденной обстановке. Таким образом, весь спектакль состоял из пяти действий.



В 1733 году молодой итальянский композитор **Джованни Баттиста Перголези** написал оперу-серия «Гордый пленник» с интермедиями «Служанка-госпожа». Эти интермедии настолько покорили публику, что стали исполняться как отдельная опера. Родился новый жанр: **опера-буффа**, то есть «комическая опера». Комические оперы состоят из тех же номеров, что и серьёзные, но несколько отличаются от них по форме. Вместо трёх действий — два, вместо виртуозных арий — более простая музыка, близкая народным мелодиям. Сложные виртуозные колоратуры тоже используются, но для пародии. Например, когда в опере «Служанка-госпожа» мелочный брюзга Уберто распекает свою служанку, его партия пародирует «благородный гнев» героя оперы-серии преувеличенным распевом одного слога (особенно забавно это звучит у неповоротливого баса в быстром темпе).



Джованни Баттиста Перголези

Пример 129

Allegro assai

Действие развивается стремительно. Персонажей немного — не больше пяти (в опере Перголези только три). Арии обычно двухчастные, без повторения *da capo*, которое оста-

навливает действие. В ансамблях часто устраивается забавная неразбериха, когда одновременно каждый поёт что-то своё. Хоры в комических операх почти не встречаются.

Оперная реформа Глюка

Если искусство стоит на месте, оно перестаёт быть искусством. Любые правила в нём быстро устаревают и надоедают, если их слишком точно соблюдать и не придумывать ничего нового. К середине **XVIII века** опера-серия утрачивает былую выразительность и превращается в пышный «концерт в костюмах». Блестящие виртуозные арии лишились драматической выразительности, теперь они лишь демонстрировали голоса и вокальную технику певцов. Речитативы стали попросту скучны. Во Франции лирическая трагедия после Люлли тоже приходит в упадок.



Кристоф Виллибальд Глюк

Новую жизнь в возвышенную трагическую оперу вдохнул великий оперный реформатор **Кристоф Виллибальд Глюк**. Он был поистине «гражданином Европы», и ни один справочник, ни одна энциклопедия не могут определить его принадлежность той или иной национальной культуре, хотя по происхождению он был немец. Глюк родился в 1714 году в Германии, учился в Чехии, служил придворным музыкантом в итальянском городе Милане, где и написал свою первую оперу, а вскоре уехал на несколько лет в Англию — в Лондон. После многочисленных скитаний по разным городам Европы в возрасте 38 лет (1752) Глюк обосновался в столице Австрии — Вене. Оставшиеся 35 лет жизни Глюк живёт в Вене, часто наезжая в Париж. В этих двух городах и началась его слава оперного реформатора.

В 1762 году в Вене была поставлена опера Глюка «**Орфей и Эвридика**», по-новому раскрывающая известную древнегреческую легенду. В 1774 году эта опера была впервые исполнена в Париже в новой, французской редакции.

Вот что Глюк требовал от искусства:

Простота, правда и естественность — вот три великих принципа прекрасного во всех произведениях искусства.

Объявляя войну пустой виртуозности арий, вялости и скуке речитативов, Глюк писал:

Голос, инструменты, все звуки, даже самые паузы должны стремиться к единой цели — выразительности.

Глюк считал, что для хорошей оперы недостаточно только хорошей музыки, необходимо и качественное либретто:

Связь между словами и пением должна быть настолько тесной, чтобы текст казался так же созданным для музыки, как и музыка для текста.

Глюку, вероятно, не вполне удалось бы воплотить в жизнь свои замыслы, если бы он не встретил талантливого либреттиста-единомышленника **Раньери да Кальцабиджи**, который написал либретто для многих его венских опер.

Глюк не считал, что для новой художественной задачи нужно непременно изобретать новые приёмы:

...Я не придавал никакой цены открытию нового приёма, если таковой... не был связан с выразительностью.

Но если устоявшиеся правила мешают выразительности, то можно о них и забыть:

...Нет такого правила, которым я охотно не пожертвовал бы ради силы впечатления.

Глюк смело сочетал в своих операх и французские, и итальянские оперные приёмы, а если ситуация требовала иных средств, он их создавал.

Речитативы в операх Глюка перестают быть «связками» между ариями, он наполняет их интонационной выразительностью.

Легендарный певец Орфей скорбит у могилы своей жены Эвридики. Он зовёт её. В интонациях его речитатива то мольба, то безысходность скорби. Горестно, как эхо, повторяет оркестр его последние фразы.

Пример 130

Larghetto

Эв-ри-ди-ка! Эв-ри-ди-ка!

Ми-лый друг мой! Где скрылась ты теперь?

В следующем речитативе Орфей охватывает отчаяние, интонации обостряются хроматизмами, в оркестре звучат напряжённые гармонии:

Пример 131

Эв-ри-ди-ка! Эв-ри-ди-ка!

Везде звучит имя твоё.

Хоры у Глюка тоже включаются в действие. Когда Орфей проникает в подземное царство теней, чтобы увести Эвридику, его не пускают фурии. Хор фурий — одно из наиболее красочных и выразительных мест оперы.

Пример 132

Andante ben marcato

Кто, здесь блуждаю-щий, страха не знаю-щий, бездны у-

жасны,е, грани опасны,е смел преступь!

Хор фурий проходит несколько раз в разных вариантах. Он прерывается ариями Орфея, в которых он умоляет пропустить его. Таким образом, не только хоры, но и арии вплетаются в действие, развивают его.

Для парижской постановки Глюк ввёл в оперу и балетную сцену, в которой звучит знаменитая мелодия флейты. Но эта сцена не является вставным номером, она выразительно изображает царство блаженных теней, куда попадает Орфей в поисках Эвридики.

В то время как «серьёзная опера» чуть было не прекратила своё существование, опера-буффа, напротив, вступала в пору расцвета. Сюжетные повороты и интриги комических опер стали более запутанными и увлекательными, выросло и число персонажей. Во Франции у оперы-буффа появилась «сестра» — парижская **опера́ комик**. Авторы французских комических опер отказались от речитативов и заменили их разговорными эпизодами, как в драматическом театре. В Австрии и Германии появляются весёлые спектакли с разговорами, музыкой и пением — **зингшпили** (от нем. «singen» — «петь», «spielen» — «играть»).

Тем не менее и однообразные шутки, и одинаковые ситуации, кочующие из сюжета в сюжет, и похожие герои комических опер начинали приедаться и публике, и композиторам.

В 5-м классе вы познакомитесь с оперным творчеством Моцарта и узнаете, как он обновил комическую оперу и даже соединил в одной опере и комедию, и трагедию.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 **Расскажите о двух жанрах оперы начала XVIII века и об особенностях этих жанров.**
- 📖 **Как появилась опера-буффа, кто считается её родоначальником?**
- 📖 **Почему возникла необходимость в реформе оперы-серии, чего добивался Глюк своей реформой?**
- 📖 **Как Глюк реализовал на практике свои идеи в опере «Орфей и Эвридика»?**
- 📖 **Как развивалась опера-буффа, какие ещё комические оперные жанры появились в Европе?**

4. Опера в XIX веке

В 6-м классе вы узнаете много замечательных русских опер XIX века, написанных в самых разных жанрах, мало похожих на жанры XVIII века. Во многом русская оперная традиция шла самостоятельным путём, но кое-что русские композиторы почерпнули и у западноевропейских современников.

Если в XVIII веке главной «оперной страной» была Италия, то в следующем столетии такими странами кроме Италии стали Германия, Франция и Россия.

Италия

Итальянские композиторы XIX века восстали против... певцов. Дело в том, что по старинной традиции композиторы не выписывали в нотах вокальные украшения — **колоратуры**. Их импровизировали сами певцы. Если композитор ставил над нотой фермату, это означало, что певец может делать с этой нотой всё, что угодно. Если он писал только ноту, то это... ровным счётом ничего не означало, и он мог ждать любых сюрпризов на спектакле. Если композитору нужна была простая и выразительная мелодия без украшений, то у него не было гарантии, что певец не испортит её колоратурами.

В 1815 году ещё совсем молодой **Джоаккино Россини** нашёл остроумный выход. В своей опере-серии «Елизавета, королева английская» он просто выписал все нужные украшения точными нотами (а где не надо, естественно, не выписал). Это было начало «войны» с произволом исполнителей. Многие композиторы тут же последовали примеру Россини.

Россини не был реформатором в области оперных жанров. Он писал традиционные итальянские оперы-серии и оперы-буффа. Но он вносил в эти жанры маленькие, но существенные изменения. В опере «Отелло» он обратился к трагедии Шекспира, а не к древнему мифологическому сюжету. В этой же опере он впервые отказался от ре-



**Джоаккино
Россини**

читативов *secco*, теперь всем речитативам аккомпанировал весь оркестр. Оперы-серия у Россини приобретают черты народно-героической драмы.

Но наивысшие достижения Россини — в опере-буффа. После его знаменитой оперы «Севильский цирюльник» никто из композиторов уже не рисковал писать оперу в этом жанре. Кажется, Россини достойно завершил классическую итальянскую традицию.

Но «последним итальянским оперным классиком» обычно называют **Джузеппе Верди** — композитора второй половины XIX века.

Оперных композиторов XVIII века (за исключением Моцарта) мало интересовали индивидуальные, личные особенности своих персонажей, тонкости их внутренних переживаний. Да, конечно, мы слышим у Глюка скорбь Орфея, но это скорбь **вообще**, точно так же скорбят и другие герои опер Глюка.

В XIX веке усилился интерес композиторов к внутреннему миру отдельного конкретного человека (и не только в операх). На будущий год вы подробнее познакомитесь с этим направлением в музыке — **романтизмом**.



Джузеппе Верди

Верди был самым ярким представителем итальянского оперного романтизма. Он написал 26 опер. 25 из них — трагические или героические. И только в конце жизни, в возрасте 79 лет (1892), он написал единственную комическую оперу «Фальстаф» по комедии Шекспира.

Лучшие оперы Верди населены не условными оперными персонажами, а живыми людьми с яркими характерами и сильными чувствами. Как и в жизни, в его операх сплетается трагическое и комическое.

Большинство опер Верди делится на традиционные номера, но часто эти номера не завершаются кадансами, а плавно перетекают друг в друга, образуя большие **сквозные** сцены.

В последних операх Верди вообще отказался от номерной структуры. В некоторых операх композитор применяет **лейтмотивы** — музыкальные темы, повторяющиеся в опере несколько раз и характеризующие героев или их чувства. Но чаще он пользуется не оформленными сквозными темами, а узнаваемыми интонациями, которые проникают в разные темы. Сравните тему вступления и тему дуэта Виолетты и Альфреда из оперы «Травиата».

Пример 133
Вступление

Adagio

Пример 134
Дуэт Виолетты и Альфреда

Andantino

Лучшие и известнейшие оперы Верди — «Риголетто» (по мотивам романтической драмы **Виктора Гюго**), «Травиата» (по роману на современный сюжет **Александра Дюма-сына**),

«Аида» (романтическая трагедия из времён Древнего Египта), «Отелло» и «Фальстаф» (обе по Шекспиру: трагедия и комедия).

Даже из этого небольшого списка видно, насколько разнообразны были сюжеты его опер и как они отличаются от оперных сюжетов XVIII века. А трагедия на современный сюжет — вещь до Верди неслыханная. Да и после него все оперы на современные сюжеты можно пересчитать по пальцам.

Германия

Родоначальником немецкой романтической оперы был **Карл Мария фон Вебер**, живший и творивший примерно в то же время, что и Россини.

Но самым крупным оперным композитором и самым смелым новатором стал **Рихард Вагнер**.

Вагнер оказал огромное влияние на все жанры европейской музыки, хотя сам почти ничего, кроме опер, не писал.



Рихард Вагнер

Как и Глюк, Вагнер не только писал новаторскую музыку, но и излагал свои музыкальные взгляды в печати. Он даже построил свой оперный театр в Байрейте, где ставились только его оперы, и ставились именно так, как он этого требовал.

Вагнер придавал большое значение сценическому действию. Все либретто для своих опер он писал сам. В зрелые годы Вагнер отказался от определения «опера» и называл свои произведения музыкальными драмами.

Вагнер боролся за создание немецкой национальной оперы. Вот основные положения его теории немецкой музыкальной драмы:

— Сюжет должен быть заимствован из древнегерманской мифологии.

— Строение спектакля должно быть сквозным, без деления на номера, а только на действия и явления (картины), как в драматическом театре.

— Из музыкальной драмы должны быть изгнаны законченные арии, ансамбли, хоры. Все вокальные партии должны строиться на речитативах, разнообразных и выразительных.

— Оркестровая партия не должна быть только аккомпанементом, она должна иметь самостоятельную выразительность (оркестр Верди Вагнер презрительно называл «большой гитарой»). Музыкальная драматургия оркестровой партии должна быть связана с действием и скреплена лейтмотивами.

В этой теории Вагнера много надуманного, ненужного. Но, к счастью, он был великим музыкантом, сам нарушал её много раз и оставил нам свои гениальные оперы.

Но кое-что в вагнеровской теории действительно соответствовало требованиям времени. И расширение роли оркестра, и применение лейтмотивов, и сквозная, а не «лоскутная» драматургия — всё это встречается в лучших операх таких противников Вагнера, как Верди или Чайковский.

Великие европейские музыканты критиковали оперную драматургию Вагнера, восхищаясь его музыкой.

Франция

В XIX веке во Франции было немало крупных оперных композиторов: **Джакомо Мейербер**, **Франсуа Обер**, **Шарль Гуно**, **Жюль Массне**. Но самым гениальным был **Жорж Бизе**.

В 1875 году в парижском театре «Опера комик» состоялась премьера оперы Бизе «Кармен». Опера провалилась со скандалом — настолько непривычной показалась она публике. Провал оперы подорвал и без того слабое здоровье композитора, и через три месяца он умер в возрасте 37 лет, так и не узнав, что через три-четыре года «Кармен» начала завоевывать мировое признание.



Жорж Бизе

А ведь на первый взгляд там всё традиционно: номерная структура, арии, ансамбли, разговорные диалоги, как и положено во французской комической опере. Да, но только опера-то трагическая! Но всё в музыке брызжет весельем и жизнерадостностью. Такое бывает и в жизни: на фоне яркого,

красочного праздника вдруг происходит страшная трагедия. «Да, в жизни-то, может, и бывает, но в опере такого быть не должно» — так, наверно, рассуждали те, кто освистал «Кармен».

С незапамятных времён в оперных театрах шла борьба за «чистоту» того или иного жанра. После смерти Бизе для постановки «Кармен» в венском и парижском театрах (где давали «серьёзные» оперы) потребовалось заменить диалоги речитативами. Их написал композитор Эрнест Гиро, друг Бизе.

Кстати, «Кармен» — ещё одна опера, написанная на современный автору сюжет. Правда, обыденность современной жизни спрятана за экзотикой — Испания, цыганки, контрабандисты.

А сколько обаятельной новизны в музыке! Вот праздничные фанфары, открывающие увертюру. Казалось бы, самая естественная интонация для фанфар — ход по звукам трезвучия. Но в первом же такте Бизе нарушает этот ход и вместо ожидаемого *до-диез* даёт *ре*. Мелочь? Но послушайте, как свежо это звучит во второй фразе, где *ре* превращается в *соль-бемоль*, чем подчёркивается острота сопоставления разных тональностей. Обратите внимание на яркое альтерированное гармоническое «пятно» в конце первой фразы, которое «рифмуется» с ещё более ярким отклонением во второй фразе:

Пример 135

Allegro giocoso

А как неожиданно жутко звучит в конце увертюры таинственная и мрачная тема Кармен!

Эти мелодические находки, гармонические блёстки, внезапные сопоставления щедро рассыпаны по всей опере.

Несмотря на то, что Бизе написал немного опер, и на то, что во Франции было много хороших оперных композиторов, творчество Бизе осталось самой яркой страницей в истории французской оперы. Бизе был абсолютно свободен в своей фантазии. Вырвавшись из плена старых теорий, он не попал в плен к новым, а руководствовался только вдохновением, умением и вкусом. Отсюда редкая естественность его музыки при всей её новизне.

На рубеже XVIII—XIX веков появились некоторые разновидности арии со специальными названиями: **ариетта**, **каватина**. В XIX веке эти виды не только прижились, но и дополнились новыми. Их названия уточняют характер или жанр сольного номера.

 **Ариетта** (то есть «маленькая ария») — небольшая ария простого песенного характера, чаще всего лирическая.

Ариозо (то есть «вроде арии») — небольшая ария свободного, часто безрепризного строения. В более поздних операх иногда так называли большой раздел ансамбля, в котором солирует один из его участников.

Каватина — 1) выходная, то есть самая первая, ария героя; 2) примерно то же, что ариетта.

Романс — лирическая ария в духе романса.

Песня — ария в духе народной песни.

Монолог — развёрнутое сольное высказывание в свободной форме с чередованием речитативных и напевных эпизодов, слияние речитатива и арии в одно целое.

А в середине XIX века у оперы появилась «младшая сестра» — **оперетта**. Это слово означает «маленькая опера», иногда так и раньше называли небольшие комические оперы с разговорными диалогами.

Парижский музыкант **Жак Оффенбах**, виолончелист, дирижёр, сочинитель модных танцев и остроумных музыкальных пародий, в 1855 году открыл собственный театр «Буфф Паризьен». На сцене этого театра в 1857 году появилась его оперетта «**Орфей в аду**» — пародия на «большую» оперу.

В популярном классическом сюжете зрители угадывали едкие сатирические намёки на современную парижскую жизнь.

Оперетты Оффенбаха строились по законам настоящей оперы, но вместо арий в них были куплеты, похожие на уличные песенки, а оркестрово-балетные кульминации обрешивались разудалыми звуками галопов и канканов. В опереттах обязательны разговорные диалоги.

Вслед за сатирическими появляются и лирические оперетты Оффенбаха. Их яркие, запоминающиеся мелодии подхватывает весь Париж. Ещё более лиричны оперетты **Шарля Лекока**, которые тоже получают широкую известность.

Парижская оперетта быстро перешагнула границы Франции. Её хорошо знали и в Вене. Под влиянием Оффенбаха оперетты начинают писать австрийские композиторы **Франц Зуппе** и **Иоганн Штраус**-сын, уже известный вам своими вальсами. В опереттах Штраус возродил стихию оперы-буффа.

Штраус отказался от злободневной сатиры, свойственной Оффенбаху. Его оперетты лиричны, окрашены мягким юмором, сюжеты изобилуют забавными ситуациями, недоразумениями, обязательна в них любовная интрига.

Штраус использует не только куплеты и танцы, но и развёрнутые ансамбли, завершающие эпизоды сюжета, как это было в опере-буффа. В ариях и дуэтах он пользуется не только куплетной формой, но и более гибкими построениями, унаследованными из «большой» оперы. Широко пользуется Штраус и новейшими достижениями музыкальной драматургии — сквозным музыкальным развитием, лейтмотивами. Самые известные оперетты Штрауса — «**Летучая мышь**» и «**Цыганский барон**».

В XX веке традицию венской оперетты продолжили венгерские композиторы **Ференц Легар**, автор известной оперетты «**Весёлая вдова**», и знаменитый **Имре Кальман**. Всемирную известность получили его оперетты «**Сильва**», «**Марица**», «**Принцесса цирка**» и другие.

В наше время по многим опереттам Штрауса и Кальмана поставлены фильмы.

О русских операх и оперных композиторах вы узнаете в своё время. А пока подведём итоги.

Что же происходило с оперой в XIX веке?

Во-первых, расширилась география оперного жанра. Появились немецкие, русские оперы, а кроме того, — и польские, и чешские, и у каждой национальной традиции сложились свои особенности.

Во-вторых, расширился круг оперных сюжетов, начала стираться грань между трагическими и комическими жанрами.

В-третьих, изображение героев стало более реалистичным и разнообразным. Это потребовало новых средств выразительности.

Поэтому, в-четвёртых, произошли изменения и во внутреннем строении. Это и стремление к более непрерывному, сквозному развитию, и разнообразие типов арии, и стирание граней между арией и речитативом, и применение лейтмотивов, и усиление красочной и драматургической роли оркестра.

В-пятых, от оперы отделился новый жанр — оперетта.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 С чем пришлось бороться Россини и как он вышел из положения?
- 📖 Что нового внёс Верди в оперу?
- 📖 В чём видел Вагнер идеал немецкой оперы?
- 📖 Что общего в операх Верди, Вагнера и Бизе, несмотря на все их различия?
- 📖 Каковы жанровые признаки парижской и венской оперетты? Назовите самых известных композиторов оперетт.

- 📖 Расскажите о видах сольных номеров.
- 📖 Какие изменения произошли в опере в XIX веке?

ПОДУМАЙТЕ

- 🗨 Какие общие черты можно найти в музыке Бизе и Грига?

5. Музыкальный театр XX века

В начале XX века снова казалось, что опера отживает свой век. Известный русский музыкальный критик Вячеслав Гаврилович Каратыгин писал в 1911 году: *Опера — искусство прошлого, отчасти — настоящего*. Великая актриса начала XX века Вера Фёдоровна Комиссаржевская считала, что мы идём от оперы к драме с музыкой.

Вы помните, что в XIX веке стёрлись границы между трагическими и комическими жанрами: и то и другое могло сочетаться в одной опере. В XX веке в оперу проникают элементы самых разных жанров: кантаты, оратории, циркового представления, пантомимы, кинематографа. Создаются произведения, жанр которых просто невозможно определить. Поэтому, говоря об оперном искусстве XX века, часто понятие «опера» заменяют понятием «музыкальный театр».

Попробуем хотя бы немного проследить, что же происходило в XX веке.

Даже те оперы, которые не выходят из рамок традиционного жанра, резко отличаются от опер прошлых веков новизной музыкального языка. С некоторыми особенностями музыкального языка XX века вы уже встретились в детских пьесах Прокофьева. Он также написал много опер.

Австрийский композитор Арнольд Шёнберг известен тем, что придумал новую систему музыкального языка — **атональную**, то есть без тональности. В этой системе он писал и симфонии, и фортепианные миниатюры. А специально для оперы он тоже придумал новый приём — **шпрыхезанг** (sprechgesang — «говорящее пение»). Это особый речитатив, который нужно не петь, а проговаривать, но в строго определённом ритме, выписанном нотами. Записывается он или но-

тами с крестиками вместо головок, или обычными нотами на одной линейке — «нитке», как партия барабана. Шёнберг использовал этот приём не только в операх, но и в других вокальных произведениях. В трагической антифашистской кантате «Уцелевший из Варшавы» (1947), где партия солиста написана в стиле шпрыхезанга, Шёнберг обозначает не только ритм декламации, но также повышения и понижения интонации, помещая ноты на нитке, под ниткой или над ниткой.

Пример 136

Записанное нотами «говорящее пение» — это, пожалуй, единственное нововведение в **музыкальном языке**, предназначенное специально для оперы и вокальных жанров. Большинство новых оперных приёмов затрагивает сам **характер сценического действия**.

Например, **моноопера**. Вы уже знаете слово «монодия» — «одноголосие». Или «монолог» — развёрнутое высказывание одного человека. В слове «моноопера» используется тот же гре-

ческий корень. И означает это — «опера с одним действующим лицом». В этом жанре написаны опера Шёнберга «Ожидание», опера французского композитора Франсиса Пуленка «Человеческий голос», а также опера современного русского композитора Юрия Марковича Буцко «Записки сумасшедшего» по повести Гоголя.

Русский композитор Игорь Фёдорович Стравинский, с 1911 года живший во Франции, а потом в США, написал несколько самых разных опер. Есть среди них такие необычные, как опера-оратория «Царь Эдип». Она написана по мотивам трагедии древнегреческого драматурга Эсхила. И, как в греческой трагедии, большую роль играет здесь хор, рассказывающий о событиях между сценами.

Ещё одно произведение Стравинского на древнегреческий сюжет, «Персефона», названо автором мелодрамой. Но по существу это опера, в которой пение перемежается с декламацией и пантомимой.

Несколько произведений для музыкального театра написал немецкий композитор К. Орф. Ему принадлежит сценическая кантата «Кармина Бурана», а также «пьесы для певцов, актёров, хора и оркестра» «Луна» и «Умница». Эти произведения можно рассматривать как своеобразные оперы.

Французский композитор Дариус Мийо в опере «Христофор Колумб» впервые применил сочетание действия, происходящего на сцене, с кинопроекцией.

В связи с распространением радио и телевидения возникают новые жанры — радиоопера и телеопера. Это оперы, специально написанные для радио и телевидения. Не следует их путать с радио- и телепостановками классических опер.

В США появляется новый музыкально-театральный жанр — мюзикл, соединивший сценические особенности оперетты с джазовым музыкальным языком.

В 60-е годы возникает ещё один жанр — рок-опера, в котором театральное действие сочетается с манерой пения, музыкальным стилем и инструментальными тембрами, свойственными рок-музыке.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Почему в XX веке понятие «опера» иногда заменяют понятием «музыкальный театр»?
- 📖 Какой новый приём появился в музыкальном языке опер XX века, кто ввёл этот приём?
- 📖 Расскажите о новых жанрах оперы, появившихся в XX веке.

6. Балет

Слово «балет» того же происхождения, что и слово «бал». История балета уходит в ту далёкую эпоху, когда стали танцевать на балах. В конце XIV века появились первые танцмейстеры, которые создавали новые танцевальные движения и писали об этом целые трактаты. Музыкальным танцевальным сюитам соответствовали «сюиты» танцевальных движений — появлялись так называемые «фигурные танцы». По отношению к ним и начали употреблять слово «балет». Но это ещё не было театральным зрелищем. Танцам обучались знатные дамы и господа, и танцевали они для собственного развлечения.

Вы уже знаете, что в первых операх были балетные сцены. В то время были распространены смешанные спектакли, состоящие из сольных и хоровых вокальных номеров, балетных сцен и разговорных эпизодов (так что смешанные жанры XX века — это, как говорится, «хорошо забытое старое»).

Первым балетом считается «Комедийный балет королевы», поставленный при французском дворе в 1581 году. В этом балете были и вокальные номера, и диалоги, но главная роль принадлежала танцу. Исполнителями были знатные придворные и даже сама королева.

Балет становится составной частью оперы, искусство танца совершенствуется вместе с искусством пения, появляются профессиональные танцоры. В 1671 году в Париже открывается Королевская академия танца. Стали различать оперы со вставными танцами и балеты со вставными ариями и хорами. На

рубеже XVII—XVIII веков изобретают специальные «ноты» для записи танцевальных движений, рождается понятие **хореография** от греческих слов χορεία (хорейя) — «пляска» и γραφο (графо) — «пишу».

В XVIII веке в Вене появился жанр балета без вставных вокальных номеров. Стала развиваться виртуозная техника танца. Иногда для балетов писали специальную музыку (несколько балетов написал Глюк), иногда просто подбирались различные музыкальные фрагменты. Балет всё ещё оставался второстепенным жанром по отношению к опере.

«Отцом современного балета» считается французский танцовщик, балетмейстер и теоретик искусства хореографии **Жан Жорж Новер**, который реформировал балет во второй половине XVIII века. Он разработал принципы трагического и героического балета, которые воплотил в собственных постановках и изложил в книге «Письма о танце и балетах». Большое значение Новер придавал музыке. *Танец, изображающий мелодию, является эхом, повторяющим то, что говорит музыка*, — писал он. От композиторов он требовал *такой музыки, которая соответствовала бы каждой ситуации и каждому чувству*.

Но, как правило, значительные композиторы больше тяготели к опере и симфонии. Балетную музыку чаще писали композиторы второстепенные, и она ещё долго оставалась ритмичным и иногда приятным аккомпанементом к танцу.

И только через сто лет, во второй половине XIX века, появились балеты **Чайковского «Лебединое озеро»**, **«Спящая красавица»** и **«Щелкунчик»**, в которых музыка стала основным средством выразительности. После этого и другие крупные композиторы заинтересовались балетом.

Строение балета во многом соответствует строению оперы. Он состоит из **номеров**, среди которых есть сольные танцы (соответствуют ариям), парные (соответствуют дуэтам), групповые (ансамблям). Есть массовые сцены, в которых участвует **кордебалет**, их можно сравнить с хорами.

Кордебалет (франц. «corps de ballet» — «балетный корпус») — группа от 8 до 30 артистов балета, участвующих в массовых сценах.

И наконец, все эти номера чередуются с **пантомимой**.

Пантомима — немая актёрская игра, своеобразный танцевальный «речитатив».

Есть в балете и **увертюра**, и симфонические **антракты**.

Есть и некоторое отличие. Как вы помните, ансамбли в опере составляют её основные действующие лица. А в балете все номера, в которых участвуют основные персонажи — солисты, называются **сольными**, независимо от того, сколько солистов участвует в танце. **Ансамблевыми** номерами называются те, в которых не участвуют основные действующие лица. Их исполняют **корифеи**.

Корифеи — солисты кордебалета (от 4 до 8 танцовщиков).

Типичный ансамблевый номер — Танец маленьких лебедей из балета Чайковского «Лебединое озеро». Номера, которые исполняет весь кордебалет, называются **массовыми**.

Сольные номера имеют особые названия:

Вариация — танец одного солиста, состоит из трёх частей. Крайние части обычно совпадают по темпу, средняя — в другом темпе (быстро — медленно — быстро или медленно — быстро — медленно).

Па-де-де (франц. «pas de deux» — «шаг двоих») — балетный дуэт. Имеет пятичастное строение:

- 1) антре — общий выход;
- 2) адажио — лирический дуэт;
- 3) мужская сольная вариация;
- 4) женская сольная вариация;
- 5) кода — совместный заключительный раздел.

Па-де-трюа (франц. «pas de trois» — «шаг троих») — балетный терцет. Шестичастный, почти как па-де-де, но после Адажио добавляется ещё одна женская вариация.

♩ Па-де-катр (франц. «pas de quatre» — «шаг четверых») — балетный квартет.

Следующая табличка поможет вам запомнить балетные номера и сопоставить их с оперными.

Балет	Опера
Сольные номера: Вариация Па-де-де Па-де-труа Па-де-катр	Ария Дуэт Терцет Квартет
Ансамблевые номера	Нет точного соответствия
Массовые номера	Хор
Пантомима	Речитатив

Танцы в балете различаются не только по форме, но и по виду. Есть **классический** танец, а есть **характерный**. Классический танец исполняется на **пуантах** (на кончиках пальцев). Он включает особые позы и жесты, основа которых была создана в XVIII веке. Пять основных позиций классического танца установил французский балетмейстер **Пьер Бошан** — первый директор Королевской академии танца в Париже. Классические танцы бывают двух видов: **Аллегро** и **Адажио**. Аллегро — быстрый, стремительный танец с виртуозной техникой. Адажио — медленный, лирический танец.

Характерные танцы — это балетные подражания всевозможным народным и бальным танцам.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Какую роль играл балет в театре XVII—XVIII веков?
- 📖 Кто и когда реформировал балет, какая роль в этой реформе отводилась музыке?

- 📖 Какую роль в развитии балета сыграли произведения Чайковского в этом жанре?
- 📖 Сравните строение оперы и балета.
- 📖 Что такое классический и характерный танец?

Кода

Эту главу я назвал кодой, потому что она завершает рассказ и прощается с вами. Теперь вы готовы к большому музыкальному путешествию по странам и эпохам. А заметили, что в главах об опере и балете вы уже «прокатились на машине времени»? Правда, на очень большой скорости, и поэтому рассмотрели пока немного подробностей, успели только в театры заглянуть.

В большом будущем путешествии вы услышите много музыки. И это будут не отрывки и не миниатюры, а большие произведения с множеством музыкальных тем и образов — симфонии, оперы. У вас уже достаточно навыков, чтобы проследить за разнообразными «приключениями» музыкальных тем в их развитии. Но не забывайте и о другом важном умении — умении фантазировать вместе с композитором, сопереживать музыке.

Я, помнится, обещал выдать вам «диплом путешественников во времени». А для этого принято сдавать экзамены. Сегодня я хочу вам предложить «экзамен по фантазии». Он может быть устным или письменным, классным или домашним — это вы решите вместе с преподавателем. Заключается он вот в чём. У Шумана в «Альбоме для юношества» есть пьеса «Отзвуки театра». А вы только что вернулись из театрального путешествия и можете много вообразить о театре. Преподаватель сыграет вам эту пьесу, вы же следите внимательно по нотам (я их приведу полностью). А потом постарайтесь рассказать или написать о том, какой театр вам представляется в этой музыке, какой спектакль, какой жанр. Тут мнения будут у каждого свои. Так и нужно — ведь экзамен-то по фантазии! Я думаю, что лучше сделать это письменно и дома — не торопясь, чтобы вы могли ещё раз вспомнить пьесу, заглянуть в ноты, попробовать наиграть музыку.

И постарайтесь «защитить» свою фантазию, доказать, почему вам кажется так, а не иначе. Вы теперь люди знающие, а в пьесе есть и форма, и средства выразительности, которые, по-видимому, что-то сообщили вашей фантазии. Может быть, вы услышите в музыке отзвуки каких-то конкретных жанров.

Итак, Роберт Шуман. «Отзвуки театра». Слушайте.

Пример 137

Etwas agitiert [láîîîî âçâîëîîâîîî]

Словарик

- А**всенька — см. колядка.
- адажио** (♩ 201) — в балете: медленный, лирический танец; второй раздел па-де-де, лирический дуэт.
- аллегро** — в балете: быстрый, стремительный танец с виртуозной техникой.
- ансамбль** (♩ 178) — в опере и балете: законченный музыкальный номер, в котором участвуют несколько персонажей.
- антракт** (♩ 179) — небольшая вступительная оркестровая пьеса перед каждым действием оперы или балета (кроме первого).
- антре** (♩ 201) — первый раздел па-де-де и па-де-труа, общий выход.
- аранжировка** — переложение музыкального произведения для другого инструментального состава.
- арияетта** (♩ 193) — небольшая ария простого песенного характера, чаще всего лирическая.
- ариозо** (♩ 193) — небольшая ария свободного, часто безрепризного строения; большой раздел оперного ансамбля, в котором солирует один из его участников.
- ария** (♩ 178) — законченный сольный вокальный номер в опере или оратории; самостоятельное вокальное или инструментальное произведение, в котором преобладает кантилена.
- Балет** — большое музыкально-театральное произведение, состоящее из музыки и танца.
- баллада (1)** — литературное (чаще стихотворное) повествовательное произведение с драматичным, часто трагическим сюжетом; крупное музыкальное произведение, в котором можно «расслышать» сюжет.
- баллада (2)** — см. историческая песня.
- баян (1)** — русский народный язычковый инструмент.
- баян (2)** — см. баян.
- беседная песня** — см. лирическая песня (2).
- баян** — древнерусское название сказителя.
- былина** — жанр древнерусского народного эпоса.
- Вариации** (♩ 42) — музыкальная форма, которая состоит из темы и её изменённых повторений. См. также глинкавские вариации; жанровые вариации; классические вариации; свободные вариации; старинные вариации.

- вариационное развитие** (♩ 12) — развитие с использованием варьирования.
- вариация (1)** — раздел формы вариаций.
- вариация (2)** (♩ 201) — в балете: сольный танец.
- варьирование** — частичное изменение темы, приём вариационного развития.
- веснянка** — см. закличка.
- виолы** — семейство смычковых инструментов, предки современных скрипок, альтов, виолончелей.
- вокализ** (♩ 118) — пение без слов.
- вокальный цикл** (♩ 104) — многочастное произведение, состоящее из нескольких вокальных миниатюр, расположенных в определённой последовательности.
- Героический эпос** — собрание повествований о подвигах героев. См. также эпос.
- глинкавские вариации** (♩ 54) — вариации на неизменную мелодию в верхнем голосе.
- гусли** — русский народный щипковый многострунный инструмент типа арфы.
- Двухчастная форма** — форма, состоящая из двух разделов. См. также форма простая двухчастная; форма сложная двухчастная.
- дивертисмент (в опере)** (♩ 179) — вставной балетный номер развлекательного характера, состоящий из нескольких танцев и обычно не имеющий прямого отношения к действию оперы.
- дивертисмент (в балете)** — сюита из нескольких характерных танцев. дополнение — дополнительное музыкальное построение, идущее после заключительного каданса.
- Жанровые вариации** — свободные вариации, в каждой из которых представлен какой-нибудь жанр.
- жонглёр** — во Франции в XI—XIV веках универсальный актёр бродячего театра.
- Закличка (веснянка)** — песня древнерусского обряда закликания весны.
- запев** — первый раздел куплета.
- звено секвенции** (♩ 10) — каждое проведение повторяющегося мотива секвенции.
- зингшпиль** — жанр немецкой и австрийской комической оперы.

Имитация (♩ 12) — полифонический приём, в котором несколько голосов по очереди исполняют одну и ту же музыкальную фразу.
историческая песня — русская народная эпическая *песня* XIV—XVI веков.

Йодль — жанр *песни* альпийских горцев с *припевом-вокализмом*.

Каватина (1) (♩ 193) — выходная, то есть самая первая, *ария* героя.

каватина (2) (♩ 193) — примерно то же, что *ария*.

каданс — завершающий музыкальный оборот;

— **заклучительный** — завершает *раздел формы*, звучит устойчиво, заканчивается тоникой;

— **половинный** — завершает первое (или любое не последнее) *предложение периода*, звучит неустойчиво, чаще всего заканчивается доминантой.

кантата (♩ 123) — многочастное произведение для певцов-солистов, *хора* и оркестра.

кантилена (♩ 115) — тип мелодии, противоположный *речитативу* и отличающийся напевностью и широтой мелодической фразы.

картинная программность — живописный или звукоизобразительный тип программы в *программной музыке*.

клавесин — старинный струнный клавишный инструмент, предшественник фортепиано; по форме напоминает маленький рояль.

классические вариации (♩ 54) — *вариации*, в которых меняются мелодия, фактура, лад при неизменной форме, гармонии, тональности.

классический период (♩ 19) — *период*, состоящий из двух (иногда трёх) *предложений*.

классический танец — балетный *танец*, исполняющийся на пуантах (на кончиках пальцев) и включающий особые позы и жесты, основа которых была создана в XVIII веке.

колоратура — виртуозный вокальный пассаж-украшение.

колыбельные песни — жанр народных *песен*, которые поют детям перед сном.

колядка (авсенька, овсенька, таусенька, щедровка) — *песня* древнерусского зимнего обряда колядования.

кордебалет (♩ 200) — группа от 8 до 30 артистов *балета*, участвующих в массовых сценах.

корифей (♩ 201) — солист *кордебалета*, участвующий в ансамблевых *номерах*.

крогар — норвежский народный струнный щипковый инструмент. См. также *ланглейк*.

куплет — *раздел куплетной формы*, состоящий из *запева* и *припева*.

Ланглейк — норвежский народный струнный щипковый инструмент. См. также *крогар*.

лейтмотив (♩ 169) — короткая музыкальная фраза, неоднократно повторяющаяся и выражающая определённый образ или определённое событие в *опере*, *балете*, музыке к драматическому спектаклю или фильму.

либретто (♩ 175) — словесный текст *оперы*, *оперетты* или *мюзикла*, а также литературный сценарий *балета*.

лирика (♩ 85) — выражение в искусстве чувств и переживаний человека.

лирическая песня (1) — *песня* с лирическим содержанием.

лирическая песня (2) — русская народная необрядовая *песня* XVI—XVIII веков с лирическим содержанием и особым музыкальным строением.

лирический герой (♩ 108) — герой лирического произведения, от лица которого оно написано.

лютя — старинный струнный щипковый музыкальный инструмент.

Мелодрама — жанр, в котором речевая декламация сочетается с музыкальным аккомпанементом.

менестрель — музыкант, состоящий на службе у *трубадура*.

модуляция (♩ 16) — переход из одной тональности в другую с закреплением в новой тональности.

монолог (♩ 193) — в *опере*: развёрнутое сольное высказывание в свободной форме с чередованием речитативных и напевных *эпизодов*, слияние *речитатива* и *арии* в одно целое.

моноопера — *опера-монолог* с одним действующим лицом.

мюзикл — американский музыкально-театральный жанр XX века, близкий к *оперетте*.

Номер — небольшое законченное музыкальное произведение, составная часть *оперы* или *балета*.

номерная структура — строение *оперы* или *балета*, состоящих из *номеров*.

Обрядовые песни — народные *песни*, входящие в определённый обряд.

овсенька — см. *колядка*.

опера — большое музыкально-театральное произведение, в котором разговор заменяется пением.

опера-буффа — жанр итальянской комической *оперы*.

опера́ комик — жанр французской комической *оперы*.

опера-оратория — жанр XX века, объединяющий черты *оперы* и *оратории*.

опера-серия — жанр итальянской героико-трагической *оперы*.

оперетта — лирическая или сатирическая музыкальная комедия с пением, танцами и разговорными сценами.

оратория — большое многочастное произведение для певцов-солистов, хора и оркестра, в основе которого лежит литературный сюжет.

орган — клавишный духовой язычковый инструмент с самым большим диапазоном.

Па-де-де (♩ 201) — балетный дуэт.

па-де-катр (♩ 202) — балетный квартет.

па-де-труза (♩ 201) — балетный терцет.

пантомима (♩ 201) — в *балете*: немая актёрская игра, своеобразный танцевальный «речитатив».

парная периодичность — строение *периода*, в котором каждое предложение состоит из двух одинаковых фраз: ААББ.

пассакалия — старинный танец, написанный в *форме вариаций* на неизменный бас. См. также **чакона**.

переменный лад — лад с переменной тоникой.

период (♩ 19) — самая маленькая законченная *музыкальная форма*;

— **единого строения** (♩ 20) — не делящийся на предложения;

— **классический** (♩ 19) — см. **классический период**;

— **модулирующий** — заканчивающийся в другой тональности;

— **однотональный** — начинающийся и кончающийся в одной тональности.

песня (1) (♩ 93) — вокальная миниатюра, в которой главная роль отводится мелодии.

песня (2) (♩ 193) — оперная *ария* в духе народной песни.

подголосок — второстепенный мелодический голос.

подголосочная полифония — фактура, складывающаяся из основной мелодии и *подголосков*, встречается в русских народных многоголосных *песнях*.

попевка (♩ 74) — очень короткий мотив, характерный для народных *песен*.

предложение — небольшое музыкальное построение с *кадансом*, составная часть *классического периода*.

прикладная музыка — музыка для драматического театра и кино.

припев — второй *раздел куплета*.

программная музыка — музыка с литературной или образной программой, объявленной в названии или в специально приложенном литературном содержании.

программность — тип программы в *программной музыке*.

протяжная песня — русская народная лирическая *песня* с большим музыкальным развитием. См. также **лирическая песня (2)**.

психологическая программность — в *программной музыке*: тип программы, выражающий чувства и переживания.

Радиоопера — *опера*, написанная для радиопостановки.

раздел — фрагмент музыкальной *формы*, завершённый по мысли (не путать с *частью*).

рефрен (♩ 66) — повторяющийся *раздел* в *форме рондо*.

речитатив (1) (♩ 103) — тип мелодии, который приближается к речевой интонации.

речитатив (2) (♩ 178) — построенный в свободной форме оперный номер, в котором вокальные интонации подражают речи.

рок-опера — *опера* в стиле рок-музыки.

романс (1) (♩ 100) — вокальная миниатюра, в которой используются более разнообразные, чем в *песне*, средства музыкальной выразительности.

романс (2) (♩ 193) — лирическая оперная *ария* в духе *романса*.

романтизм — основное музыкальное направление XIX века.

рондо (♩ 66) — *музыкальная форма*, которая строится на чередовании повторяющегося *рефрена* и разных *эпизодов*. См. также **рефрен**; **эпизод**.

Свободные вариации (♩ 54) — *вариации*, в которых могут изменяться все средства музыкальной выразительности.

секвенция (♩ 6) — способ развития музыкального материала, при котором один мотив смещается вверх или вниз на одну или несколько ступеней;

— **восходящая** (♩ 10) — со смещением мотива вверх;

— **каноническая** — секвенция в *имитации*;

— **на расстоянии** — в *периоде*: секвенция между начальными *фразами предложений*;

— **неточная** (♩ 10) — в которой некоторые интервалы транспонированы неточно. См. также **звено секвенции**; **шаг секвенции**;

— **нисходящая** (♩ 10) — со смещением мотива вниз;

— **точная** (♩ 10) — в которой все интервалы транспонированы без изменения.

сицилиана — умеренно быстрый изящный старинный *танец*.

сказитель — исполнитель *былин*.

слоговой распев — распев одного слога на несколько разных музыкальных звуков.

спрингданс — быстрый норвежский народный *танец* с прыжками.

старина — см. **былина**.

старинные вариации (♩ 54) — *вариации* на неизменный бас (а иногда и на неизменную гармонию).

строгие вариации — см. **классические вариации**.

сюжетная программность — в *программной музыке* тип программы, следующий литературному сюжету.

Танец (1) — определённый порядок хореографических (танцевальных) движений; музыкальное произведение, сопровождающее эти движения.

танец (2) — музыкальная пьеса, написанная в танцевальном жанре, но не обязательно для *танца*.

таусенька — см. **колядка**.

телеопера — *опера*, написанная для телевидения.

тема (♩ 5) — небольшое построение, которое выражает музыкальный образ и служит основой *музыкальной формы*.

трёхчастная форма — *форма*, состоящая из трёх *разделов*. См. также **простая трёхчастная форма**; **сложная трёхчастная форма**.

треугольник — ударный музыкальный инструмент без определённой высоты звука с серебристым металлическим тембром.

трубадур — поэт и музыкант в средневековой Франции, создатель *песен, романсов, баллад*.

трудовые песни — народные *песни*, сопровождающие ритмичные трудовые действия.

Увертюра (1) (♩ 179) — развёрнутое оркестровое вступление к *опере* или *балету*.

увертюра (2) — одночастная оркестровая пьеса крупной *формы*, чаще всего *программная*.

Фигурационные вариации — см. **классические вариации**.

фольклор (♩ 71) — народное творчество: *песни*, сказки, обряды, игры, художественные промыслы.

фольклорная экспедиция — научная экспедиция в глухие деревни для изучения и записи образцов старинного *фольклора*.

форма куплетная (♩ 31) — *музыкальная форма*, состоящая из несколь-

ких одинаковых построений — *куплетов*.

форма музыкальная (♩ 13) — строение музыкального произведения.

форма простая двухчастная (♩ 31) — *музыкальная форма*, состоящая из двух *разделов-периодов*;

— **безрепризная** (♩ 31) — не использующая во втором *разделе* материал первого *раздела*;

— **с включением** (♩ 31) — использующая в последнем *предложении* материал первого *раздела*.

форма простая трёхчастная (♩ 37) — *музыкальная форма*, состоящая из трёх *разделов-периодов*;

— **безрепризная** — состоящая из трёх разных *периодов*;

— **репризная** — с повторением в последнем *разделе* материала первого *раздела*.

форма свободного развёртывания — *форма* без деления на *разделы*, не подчиняющаяся законам известных *форм*.

форма сложная двухчастная (♩ 32) — *музыкальная форма*, состоящая из двух *разделов*, первый из которых или оба больше *периода*.

форма сложная трёхчастная (♩ 40) — *репризная трёхчастная форма*, в которой крайние *разделы* больше, чем *период*.

фуга — *форма* (а также жанр) полифонической музыки, где короткая *тема* много раз проводится в разных голосах.

Халлинг — быстрый норвежский народный *танец*.

характерный танец — балетное подражание народному или бальному *танцу*.

хор (1) — певческий коллектив из 12 и более человек.

хор (2) — см. **хоровая миниатюра**.

хор (3) (♩ 178) — в *опере* вставной хоровой *номер*, в котором не участвуют герои оперы.

хореография — создание и запись танцевальных движений.

хоровая миниатюра — небольшое произведение для *хора*.

хоровая песня — *аранжировка песни* для *хора*.

Цикл (♩ 104) — произведение, состоящее из нескольких самостоятельных *частей*.

Чакона — старинный *танец*, написанный в *форме вариаций* на неизменную гармонию и бас. См. также **пассакалия**.

часть — произведение в законченной *музыкальной форме*, являющееся частью *цикла* (не путать с *разделом*).

Шаг секвенции (♩ 10) — интервал, на который смещается *звено секвенции*.

шпрыхезанг — декламация, которая проговаривается в строго определённом ритме, выписанном нотами.

Щедровка — см. колядка.

Эпизод (♩ 66) — неповторяющийся раздел в форме фондо.

эпос — общее название повествовательных жанров в литературе, музыке, театре.

Иностранные термины, которые встречаются в музыке

- Accelerando, accel., итал.** (аччелерандо) — ускоряя.
- Adagio, итал.** (ададжьо) — медленно.
- Agitato, итал.** (аджитато) — взволнованно.
- Alla, итал.** (алля) — подобно: **alla marcia** — подобно маршу.
- Allargando, итал.** (алляргандо) — расширяя (замедляя). См. также **Ritardando; Ritenuto.**
- Allegretto, итал.** (аллегретто) — чуть медленнее, чем **Allegro.**
- Allegro, итал.** (аллегро) — быстро; весело.
- Andante, итал.** (анданте) — темп спокойного шага.
- Andantino, итал.** (андантино) — чуть быстрее, чем **Andante.**
- Arco, итал.** (арко) — переход к игре смычком после **pizzicato.**
- Assai, итал.** (ассай) — очень, весьма. См. также **Molto.**
- Cantabile, итал.** (кантабиле) — напевно.
- Coloratura, итал.** (колоратура) — украшение.
- Comodo, итал.** (комодо) — удобно, естественно, не слишком быстро.
- Con, итал.** (кон) — с; **Con brio** (кон брио) — с огнём.
- Crescendo, cresc., итал.** (крещендо) — громче.
- Da capo, итал.** (да капо) — «от головы» (указание повторить с начала).
- Diminuendo, dim., dimin., итал.** (диминуэндо) — тише.
- Dolce, итал.** (дольче) — нежно.
- Doloroso, итал.** (долорозо) — грустно.
- Espressivo, итал.** (эспрессиво) — выразительно.
- Etwas, нем.** (этвас) — довольно; **Etwas langsam** (этвас лянгзам) — довольно медленно.
- Forte, итал.** (форте) — громко.
- Fortissimo, итал.** (фортиссимо) — очень громко.
- Frisch, нем.** (фриш) — свежо, живо.
- Fröhlich, нем.** (фрëлихь) — весело.
- Giocoso, итал.** (джиокозо) — весело.
- Giusto, итал.** (джусто) — точно. См. также **Tempo giusto.**
- Grave, итал.** (grave) — тяжело.
- Grazioso, итал.** (грациозо) — грациозно, изящно.
- Lamentoso, итал.** (ляментозо) — печально.
- Langsam, нем.** (лянгзам) — медленно.
- Largo, итал.** (лярго) — широко (самый медленный темп).

Lebhaft, *нем.* (лебхафт) — оживлённо.
Legato, *итал.* (легато) — связно.
Leggiero, *итал.* (леджьеро) — легко.
Lentamente, *итал.* (лентаменте) — то же, что **Lento**.
Lento, *итал.* (ленто) — протяжно (темп более медленный, чем **Adagio**).
Ma, *итал.* (ма) — но; **Lento, ma non troppo** — медленно, но не очень.
Maestoso, *итал.* (маэстозо) — торжественно.
Marcato, *итал.* (маркато) — выделяя, подчёркивая. См. также **Portamento**.
Marcia, *итал.* (марчья) — марш.
Marciale, *итал.* (марчьяле) — в характере марша, маршеобразно.
Meno, *итал.* (мено) — меньше, менее; **Meno mosso** (мено моссо) — медленнее.
Mezzo, *итал.* (меццо) — вполголосу; **Mezza voce** (мецца воче) — вполголоса; **Mezzo forte** (меццо форте) — не очень громко; **Mezzo piano** (меццо пиано) — не очень тихо.
Moderato, *итал.* (модерато) — умеренно.
Mosso, *итал.* (моссо) — движение. См. также **Moto**.
Molto, *итал.* (мольто) — очень. См. также **Assai**.
Moto, *итал.* (мото) — движение. См. также **Mosso**.
Munter, *нем.* (мунтер) — бодро.
Nicht, *нем.* (нихьт) — не, нет; **Nicht schnell** — не быстро.
Non, *итал.* (нон) — не, нет; **Non legato** — не связно; **Non tanto** (нон танто) — не слишком; **Non troppo** (нон троппо) — не очень.
Pastorale, *итал.* (пасторале) — пасторально, то есть спокойно, безмятежно.
Pianissimo, *итал.* (пианиссимо) — очень тихо.
Piano, *итал.* (пиано) — тихо.
Più, *итал.* (пью) — больше, более; **Più mosso** (пью моссо) — быстрее.
Pizzicato, *итал.* (пиццикато) — игра щипком на смычковых инструментах.
Poco, *итал.* (поко) — слегка, чуть-чуть; **Poco a poco** (поко а поко) — постепенно.
Portamento, *итал.* (портаменто) — подчёркивая. См. также **Marcato**.
Presto, *итал.* (престо) — самый быстрый темп.
Quasi, *итал.* (квази) — почти как; **Quasi recitativo** — почти как речитатив.
Recitativo, *итал.* (речитативо) — речитатив.
Ritardando, *рит., ritard., итал.* (ритардандо) — замедляя. См. также **Ritenuto**.
Ritenuto, *рит., riten., итал.* (ритенуто) — замедляя. См. также **Ritardando**.

Scherzando, *итал.* (скерцандо) — шуточно.
Scherzo, *итал.* (скерцо) — шутка.
Schnell, *нем.* (шнель) — быстро.
Sehr, *нем.* (зэр) — очень.
Sostenuto, *итал.* (состенуто) — сдержанно.
Staccato, *итал.* (стаккато) — отрывисто.
Subito, *итал.* (субито) — внезапно.
Tempo, *итал.* (темпо) — темп; **Tempo di...** (темпо ди...) — в темпе... **Tempo di marcia** (темпо ди марчья) — в темпе марша.
Tempo giusto, *итал.* (темпо джусто) — в точном темпе.
Tranquillamente, *итал.* (транквиламенте) — то же, что **Tranquillo**.
Tranquillo, *итал.* (транкилло) — спокойно.
Trio, *итал.* (трио) — трио (обозначение среднего раздела трёхчастной формы).
Valse, *франц.* (вальс) — вальс.
Vivace, *итал.* (виваче) — живо (обозначение темпа более быстрого, чем **Allegro**). См. также **Vivo**.
Vivo, *итал.* (виво) — живо (обозначение темпа более быстрого, чем **Allegro**). См. также **Vivace**.
Voce, *итал.* (воче) — голос.
Walzer, *нем., итал.* (вальцер) — вальс.

Композиторы, писатели, учёные и все, кто встретился в учебнике (и страницы, на которых они встречаются)

- Агапкин Василий Иванович (1884—1964), русский военный музыкант, трубач и дирижёр, автор марша «Прощание славянки» 17—18
- Балакирев Милий Алексеевич (1837—1910), русский композитор, основатель «Могучей кучки» 83
- Баншиков Геннадий Иванович (р. 1943), русский композитор 123
- Бах Иоганн Себастьян (1685—1750), немецкий композитор 5, 6, 9, 12—13, 25, 43—44, 123, 130
- Березовский Максим Созонтович (1745—1777), русский композитор 122
- Бетховен Людвиг ван (1770—1827), австрийский композитор, один из «венских классиков» 46—47
- Бизе Жорж (1838—1875), французский композитор 191—193, 195, 196
- Бортнянский Дмитрий Степанович (1751—1825), русский композитор 122
- Бошан Пьер (1636—ок. 1719), французский балетмейстер 202
- Буцко Юрий Маркович (р. 1938), русский композитор 198
- Вагнер Рихард (1813—1883), немецкий композитор 190—191, 195
- Вебер Карл Мария фон (1786—1826), немецкий композитор 190
- Верди Джузеппе (1813—1901), итальянский композитор 188—190, 191, 195
- Владимир Всеволодович Мономах (1053—1125), великий князь Киевский с 1113 г. 79
- Владимир Святославич (?—1015), князь Киевский примерно с 978 г. 79
- Гайдн Йозеф (1732—1809), австрийский композитор, один из «венских классиков» 14, 124
- Галилей (Галилеи) Винченцо (ок. 1520—1591), итальянский композитор, музыкальный теоретик и математик, отец Г. Галилея 174
- Галилей Галилео (1564—1642), итальянский астроном, физик и механик 174
- Гендель Георг Фридрих (1685—1759), немецкий композитор 124
- Гиро Эрнест (1837—1892), французский композитор 192
- Глинка Михаил Иванович (1804—1857), русский композитор 7, 8, 44—45, 126
- Глюк Кристоф Виллибальд (1714—1787), композитор, оперный реформатор 182—185, 186, 188, 190, 200
- Гоголь Николай Васильевич (1809—1852), русский писатель 76, 198
- Горький Максим (Пешков Алексей Максимович) (1868—1936), русский писатель 87—88
- Григ Эдвард (1843—1907), норвежский композитор 154—172, 173, 196
- Гуно Шарль (1818—1893), французский композитор 191
- Гюго Виктор (1802—1885), французский писатель 189
- Диабелли Антонио (1781—1858), австрийский композитор и нотный издатель 47
- Дюма Александр (сын) (1824—1895), французский писатель 189
- Жанна д'Арк (ок. 1412—1431), народная героиня Франции 27, 124
- Зуппе Франц (1819—1895), австрийский композитор 194
- Ибсен Генрик (1828—1906), норвежский драматург 154—155, 169
- Кабалевский Дмитрий Борисович (1904—1987), русский композитор 7, 33—34
- Кальман Имре (1882—1953), венгерский композитор 195
- Кальцабиджи Раньери (1714—1795), итальянский либреттист 183
- Каратыгин Вячеслав Гаврилович (1875—1925), русский музыкальный критик 196
- Каччини Джулио (1550—1618), итальянский композитор, певец и музыкальный теоретик 174, 175
- Клементи Муцио (1752—1832), итальянский композитор 130
- Комиссаржевская Вера Фёдоровна (1864—1910), русская драматическая актриса 196
- Королёв Анатолий Александрович (р. 1949), русский композитор 124
- Костомаров Всеволод Дмитриевич (1837—1868), русский поэт и переводчик 103
- Крылатов Евгений Павлович (р. 1934), русский композитор 95—98
- Кунау Иоганн (1660—1722), немецкий композитор 25
- Легар Ференц (1870—1948), венгерский композитор 195
- Лекок Шарль (1832—1918), французский композитор 194
- Лопатин Николай Михайлович (1854—1897), русский фольклорист 86
- Людовик XIV (1643—1715), король Франции 176
- Люлли Жан Батист (1632—1687), французский композитор 176, 182
- Массне Жюль (1842—1912), французский композитор 191
- Маяковский Владимир Владимирович (1893—1930), русский поэт 124
- Мейербер Джакомо (1791—1864), французский композитор 191
- Мекк Надежда Филаретовна фон (1831—1894), русская меценатка 135
- Мендельсон Феликс (1809—1847), немецкий композитор 6
- Мийо Дариус (1892—1974), французский композитор 198

Монтеверди Клаудио (1567—1643), итальянский композитор *175—176, 177*
 Моцарт Вольфганг Амадей (1756—1791), австрийский композитор, один из «венских классиков» *18—19, 47—53, 55, 186*
 Мусоргский Модест Петрович (1839—1881), русский композитор, член «Могучей кучки» *104—108, 113*
 Некрасов Николай Алексеевич (1821—1878), русский поэт *72*
 Новер Жан Жорж (1727—1810), французский балетмейстер *200*
 Обер Франсуа (1782—1871), французский композитор *191*
 Огиньский Михал Клеофас (1765—1833), польский дипломат и композитор *116—118, 120*
 Онеггер Артюр (1892—1955), французский композитор *124*
 Орф Карл (1895—1982), немецкий композитор *123, 198*
 Оффенбах Жак (1819—1880), французский композитор *194*
 Перголези (Драги) Джованни Баттиста (1710—1736), итальянский композитор *181—182*
 Пери Якопо (1561—1633), итальянский композитор *175*
 Пёрселл Генри (1659—1695), английский композитор *176—177*
 Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953), русский композитор *123, 148—154, 173, 196*
 Прокунин Василий Павлович (1848—1910), русский фольклорист *86*
 Пуленк Франсис (1899—1963), французский композитор *198*
 Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837), русский поэт *121*
 Разорёнов Сергей Алексеевич (р.1909), русский композитор *35—36, 129*
 Рахманинов Сергей Васильевич (1873—1943), русский композитор *36—37, 118—119, 120*
 Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908), русский композитор, член «Могучей кучки» *83*
 Ринуччини Оттавио (1563—1621), итальянский поэт и либреттист *175*
 Россини Джоаккино (1792—1868), итальянский композитор *187—188, 190, 195*
 Рыбников Павел Николаевич (1831—1885), русский фольклорист *81*
 Свиридов Георгий Васильевич (1915—1998), русский композитор *122, 123, 124, 154*
 Слонимский Сергей Михайлович (р.1932), русский композитор *42, 63—66, 68, 127, 129*
 Стоянов Андрей Анастасов (1890—1969), болгарский композитор *128—129*
 Стравинский Игорь Фёдорович (1882—1971), русский композитор *198*
 Толстой Алексей Константинович (1817—1875), русский поэт *109—112, 125*

Толстой Алексей Николаевич (1883—1945), русский писатель *109*
 Толстой Лев Николаевич (1828—1910), русский писатель *109*
 Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883), русский писатель *85—86*
 Чайковский Пётр Ильич (1840—1893), русский композитор *8—12, 15—16, 21—22, 24, 26—31, 33, 34—35, 37, 38—39, 45—46, 69, 109—112, 114, 125, 135—147, 148, 154, 173, 191, 200, 201, 203*
 Черни Карл (1791—1857), австрийский пианист и композитор *130*
 Чуковский Корней Иванович (Корнейчуков Николай Васильевич) (1882—1969), русский литературный критик и детский писатель *64*
 Шаинский Владимир Яковлевич (р.1925), русский композитор *16—17*
 Шебалин Виссарион Яковлевич (1902—1963), русский композитор *121—122*
 Шекспир Уильям (1564—1616), английский драматург *187, 188, 190*
 Шёнберг Арнольд (1874—1951), австрийский композитор *196—197, 198*
 Шнитке Альфред Гарриевич (1934—1998), русский композитор *123*
 Шопен Фридерик (1810—1849), польский композитор *22—23, 24, 110, 112*
 Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906—1975), русский композитор *109, 154*
 Штраус Иоганн (сын) (1825—1899), австрийский композитор и дирижёр *194, 195*
 Шубарт Кристиан (1739—1791), немецкий поэт *100—103, 125*
 Шуберт Франц (1797—1828), австрийский композитор *36, 100—104, 113, 115, 120, 125*
 Шуман Роберт (1810—1856), немецкий композитор *40, 130—135, 137, 146, 148, 173, 203—205*
 Энтин Юрий, русский поэт-песенник *95—98*
 Эсхил (525—456 до н. э.), древнегреческий драматург-трагик *198*

Содержание

Прелюдия	3
ТЕМА ШЕСТАЯ. МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА	3
1. Тема	5
2. Развитие и форма	9
3. Период	15
4. Произведения в форме периода	21
5. Двухчастная форма	24
6. Трёхчастная форма	33
7. Вариации	42
8. Учимся сочинять вариации	55
9. Рондо	62
Контрольные вопросы по пройденному материалу	69
ТЕМА СЕДЬМАЯ. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ, СВЯЗАННЫЕ СО СЛОВОМ (ВОКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ)	70
1. Музыкальный фольклор	70
2. Календарные обрядовые песни	73
3. Былины и исторические песни	78
4. Лирические песни	85
5. Из истории вокальной музыки	90
6. Песня	93
7. Романс	99
8. Ещё один особый тип мелодии	114
9. Жанры хоровой музыки	120
Контрольные вопросы по пройденному материалу	125
ТЕМА ВОСЬМАЯ. ПРОГРАММНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА	127
1. Виды программной музыки	127
2. «Альбом для юношества» Р. Шумана	130
3. «Детский альбом» П. И. Чайковского	135

4. «Детская музыка» С. С. Прокофьева	148
5. Э. Григ. «Пер Гюнт»	154
«Утро»	155
«Смерть Озе»	158
Танец Анитры	161
«В пещере горного короля»	164
Песня Сольвейг	169
Контрольные вопросы по пройденному материалу	173
ТЕМА ДЕВЯТАЯ. МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ	174
1. Рождение оперы	174
2. Из чего состоит опера	177
3. Опера в XVIII веке	180
4. Опера в XIX веке	187
5. Музыкальный театр XX века	196
6. Балет	199
Кода	203
Словарик	206
Иностранные термины	215
Композиторы, писатели, учёные и все, кто встретился в учебнике	218