

А. ФРОЛОВ

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Секреты музыкального языка

*Учебник для 3-го класса
детских музыкальных школ*



Издательство «Композитор · Санкт-Петербург»

ОТ АВТОРА

Уже более десяти лет вводный курс музыкальной литературы в детских музыкальных школах (до зарубежной музыки) охватывает два года — 3-й и 4-й классы. Однако на титульных листах появившихся за это время учебников¹, охватывающих всю программу вводного курса, значится: «Первый год обучения».

Данный учебник — результат практической преподавательской работы. Первая часть его предназначена для *первого* года *двухгодичного* вводного курса, то есть для 3-го класса. Здесь вы не найдете таких тем, как фольклор, вокальные жанры, музыкальные формы. Все это, а также разбор пьес «Детского альбома» П. И. Чайковского и первой сюиты «Пер Гюнт» Э. Грига будет включено во вторую часть учебника (4-й класс).

Учебник базируется на традиционной программе. Подзаголовок «Секреты музыкального языка» отражает основную педагогическую установку — познание и осмысление музыкальной выразительности через ее средства.

Я отказываюсь от традиционного наименования звуков определенной высоты музыкальными звуками (барабан тоже *музыкальный* инструмент!) и ввожу для них свой термин — гармонические звуки.

Вслед за понятием звуков даются понятия интонации, мотива, фразы, периода (исключительно на *мелодическом* материале). Дети учатся сочинять мелодии в форме периода — связно «разговаривать на музыкальном языке».

Тема «Средства музыкальной выразительности» — фундамент всего курса, она изучается наиболее подробно. Я ввожу условное разделение средств на *основные* (мелодия, гармония, лад, ритм — базовые средства, основа музыкальной композиции), *дополнительные* (темп, штрихи, динамика, регистр, фактура — основа исполнительства, интерпретации, обработки) и *особое* (тембр — так сказать, «природное» свойство звука). Новой для практики музыкальных школ является глава о музыкальных складах. Хотя эта тема может показаться слишком теоретической, она легко и с удовольствием усваивается детьми, и слышание музыкального склада заметно обогащает восприятие музыки в средних и старших классах.

«Выразительность музыкального произведения» — практическое закрепление средств выразительности, их анализ в детской сюите С. М. Слонимского «Принцесса, не умевшая плакать». Ноты этой сюиты я привожу целиком, чтобы дети могли видеть текст при разборе на уроках и зрительно восстанавливать слуховые впечатления при домашней подготовке.

¹ Осовицкая З., Казаринова А. В мире музыки. М.: Музыка, 1994; Островская Я., Фролова Л. Музыкальная литература в определениях и нотных примерах. СПб.: Валери СПД, 1998.

Раздел «Музыкальные жанры» — знакомство с жанровой системой. В рамках оркестровых жанров происходит также знакомство с музыкальными инструментами, оркестровой партитурой. В этой теме упоминаются и вокальные жанры, и певческие голоса, более детальное знакомство с которыми состоится в 4-м классе (во второй части учебника).

Последняя тема в учебнике 3-го класса — «Жанры, связанные с движением». Марши и танцы рассматриваются в историческом развитии и внутрижанровом разнообразии. Главная мысль этого раздела — опора музыкальной образности на жанровую основу. Большое значение приобретает понятие жанровой *фактурной формулы* как образного средства музыкального языка. Отсюда и разрастание главы «Вальс», и отступление-экскурс в творчество Шопена — композитора, создавшего на основе тех же мазурок и вальсов уникальную образную систему. В конце темы — большая глава о джазе, попытка раскрыть основы джазового музыкального мышления, анализ джазовой трансформации классических музыкальных жанров. Джазовая музыка не входит в традиционную программу музыкальных школ. Танцевальная природа джаза позволяет включить эту главу в тему «Жанры, связанные с движением».

Важным моментом является развитие координации между слуховыми, зрительными и исполнительскими навыками. Поэтому в учебнике много простейших нотных примеров, предполагающих элементарное использование инструмента в домашней подготовке. Есть задания на материале программы по специальности. В качестве иллюстраций используется много пьес, популярных в детском репертуаре. Главы о фактуре и музыкальных складах направлены еще и на то, чтобы дети учились «одним пальцем» извлекать главную мысль из текста с достаточно сложной фактурой. Но здесь, конечно, нужна непосредственная помощь преподавателя. Ряд отрывков транспонирован, чтобы примеры не превышали четырех знаков в ключе.

В учебнике много определений, которые предлагается не столько заучивать (хотя и без этого нельзя), сколько раскрывать и даже выводить самим. Вопросы в конце глав призваны помочь осмыслить и логически выстроить полученные знания. На это же направлены и контрольные вопросы по темам.

И все-таки самое главное происходит на занятиях, в общении с преподавателем, с музыкой. И я стараюсь задать учебнику тон беседы, общения за пределами учебных часов.


Есть здесь, конечно, неизбежные в общении с детьми терминологические «натяжки», упрощения с точки зрения «взрослого» музыкознания. Но я старался, чтобы их было меньше, чем в других существующих учебниках.

Как работать с этой книжкой

Учебники, справочники и другие книжки, по которым вы учитесь, называют ещё учебными пособиями. Есть старое русское слово «пособить» — то есть помочь. Значит, пособия — это ваши помощники. Но помощью нужно уметь воспользоваться. Это компьютер можно просто набить любой информацией, но мы-то с вами живые люди, и учиться нам приходится самим. А это не так уж сложно, как иногда кажется, и даже интересно. При условии, что мы будем очень **внимательными**. Иначе получится, как в некоторых играх: прозеваешь — вылетит.

А чтобы вы меньше зевали, этот учебник снабжён различными пометками. Вот, например, что самое главное в первом абзаце, который вы только что прочитали? Видите подсказку? Посмотрите **внимательно**. Вот и увидели. Главное выделено жирным шрифтом. Иногда жирным шрифтом выделяется что-нибудь не обязательно главное, но вам наверняка незнакомое: некоторые имена, даты, термины, названия и пр. Не обязательно заучивать их наизусть, но всегда интересно знать то, чего не знают другие.

Продолжим знакомство с пометками, которые вам встретятся.

 Например, вот этот скрипичный ключик. Всё, что выделено этим ключиком, надо просто выучить и не забывать, потому что эти понятия мы будем всё время использовать, а значит, нужно хорошо их знать и понимать. Это как правила по русскому языку или математике. И их не так уж много.

Но если случилось, что вы всё-таки забыли, что означает тот или иной музыкальный термин, то вам не нужно перели-

стывать весь учебник в поисках нужного «правила». Достаточно открыть **словарик** в конце книжки, где все наши «правила» расположены в алфавитном порядке.

Но вы увидите в конце ещё один словарик, где слова написаны латинскими буквами и расположены в порядке латинского алфавита. Это словарь **итальянских музыкальных терминов**, которые встречаются в любых нотах. Кроме перевода там дана **транскрипция** (расшифровка произношения) этих терминов русскими буквами.

Случается, мы забываем записать домашнее задание. Ну бывает, куда денешься! В этом учебнике все задания уже записаны. Давайте потренируемся.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- Что нужно для успешного учения?
- Что означает жирный шрифт?
- Что означает скрипичный ключик?
- Что находится в конце учебника?

Ответили? Такие вопросы в конце каждой главы и есть ваши домашние задания.

Введение

Что такое музыкальная литература?

Что такое литература? Это книги, написанные писателями. И не только писателями. К литературе относятся, например, народные сказки, записанные и обработанные собирателями народного творчества.

Наша литература — музыкальная. Что такое музыкальные книги? Это ноты. Но читать ноты, как книги, могут немногие опытные музыканты. А музыку, которая в этих нотах написана, слушают и любят почти все. Так вот,

 **музыкальная литература — это наука о музыке.**

Как? Ещё одна? А специальность? А сольфеджио?

На сольфеджио вы изучаете ноты, интервалы, тональности. Это ваша музыкальная грамота и тренировка слуха. Ведь

всё это надо не только выучить, но и уметь услышать. А на специальности вы осваиваете музыкальное исполнительство: учитесь правильно и ловко прикасаться к своему инструменту, чтобы красиво и выразительно играть, исполнять музыку.

Что значит красиво и выразительно? Вот на этот вопрос и отвечает музыкальная литература. Сегодня и мы приступаем к поискам ответа. И для этого начнём учиться слушать музыку.

— А разве нужно учиться слушать музыку? — возможно, удивитесь вы. И будете по-своему правы. Однажды знаменитый норвежский скрипач XIX века **Уле Буль** в результате кораблекрушения попал на остров, населённый дикими племенами. И дикари были зачарованы скрипкой великого артиста, хотя раньше никогда не слышали европейской музыки. Уже в XX веке французский путешественник и учёный **Ален Геербран** взял пластинки с музыкой **Вольфганга Амадея Моцарта** в путешествие к индейцам племени **макирита-ре**, живущим в джунглях Амазонки и оторванным от остального мира. Эффект был поразительный, Геербран даже снял об этом фильм.

Как будто бы эти примеры говорят о том, что музыку можно почувствовать и без специальной подготовки. Но давайте представим, что мы слушаем красивое стихотворение на французском или английском языке, которого мы не знаем. Мы, вероятно, сможем почувствовать красоту поэзии и даже сможем догадаться о настроении этих незнакомых слов. Но мы не поймём, о чём идёт речь, потому что не знаем **языка**.

А у музыки тоже существует свой, **музыкальный язык**. Этот язык особенный. В нём нет слов, есть только звуки. Но это волшебные звуки, которые могут заставить смеяться и плакать, а могут даже рассказать целую историю.

Кое-что вы уже знаете. Про мажор и минор, например. Знаете, что весёлая музыка чаще бывает в мажоре, а грустная — в миноре. А медленная музыка отличается от быстрой. Чем? Ну конечно же, **темпом**. Бывает ли грустная музыка в мажоре, а весёлая в миноре? Оказывается, бывает. Потому что характер музыки зависит не только от **лада** (а мажор и минор — это лады), но и от многих других вещей, которые

называются **средствами музыкальной выразительности**. Они-то и составляют основу музыкального языка.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- ☐ Что такое музыкальная литература и какие есть ещё музыкальные науки?
- ☐ Что узнали Уле Булль и Ален Геербран?
- ☐ Что такое мажор и минор?

ТЕМА ПЕРВАЯ ИЗ ЧЕГО СДЕЛАНА МУЗЫКА

1. О звуках

В этой главе мы проделаем несколько маленьких экспериментов с разными звуками.

Что мы знаем о звуках? Знаем, что они бывают высокие и низкие, длинные и короткие. Много можно к этому добавить (например, тихие и громкие, приятные и неприятные), но самое главное мы уже вспомнили. И можем назвать основные признаки, по которым звуки отличаются друг от друга. Как назвать одним словом признак, по которому мы различаем высокие и низкие звуки? Конечно, **высота**. А как мы отличаем длинные звуки от коротких? Разумеется, по их **длительности**. На этих двух основных признаках основано нотное письмо. Скажем, *ре* и *ля* отличаются по высоте, а четверть и восьмушка — по длительности. Давайте с самого начала хорошо запомним:

 все звуки отличаются друг от друга по двум основным признакам — высоте и длительности.

Высота есть у любого звука. Но всегда ли её можно точно определить?

Эксперимент первый. Постучите чем-нибудь по столу. Послушайте этот звук и попробуйте определить его высоту. Что это — *до*? *фа*? А может быть, *си-бемоль*?..

Ну как, нашли чёрную кошку в тёмной комнате? Бросьте, её там нет. Что и требовалось доказать. Точно определить высоту этого звука невозможно, потому что он **не имеет определённой высоты**.


 Звуки, не имеющие определённой высоты, называются шумовыми звуками.

Из них состоит любой шум. Например, шум дождя. Или шум машин. Прислушайтесь к завываниям ветра. Это тоже шум. Но иногда в нём вдруг выделится какая-то щемящая нота, начнёт «раскачиваться» вверх-вниз. Её можно пропеть. Говорят ведь — «песня ветра». У великого русского поэта **Александра Александровича Блока** есть целая книга стихотворений, которая так и называется: «**О чём поёт ветер**».

У этих звуков, которые выделяются из шума ветра, есть **определённая высота**, как и у каждой клавиши фортепиано. Нажмите одновременно несколько клавиш (три-четыре), только лучше не рядом, а на некотором расстоянии друг от друга. Послушайте. А потом нажмите и послушайте несколько других клавиш. Вы услышали два разных **аккорда**.

 **Аккорд** — это одновременное сочетание трёх и более звуков.

Чередование разных аккордов образует **гармонию**. Гармонию можно построить только из звуков, у которых есть определённая высота. Поэтому назовём эти звуки **гармоническими**.

 **Гармонические звуки** — это звуки, имеющие определённую высоту.

С глубокой древности люди пытались разгадать и объяснить особую красоту гармонических звуков. Первым приблизился к разгадке этой тайны древнегреческий учёный **Пифагор**. А было это (подумать страшно!) в **VI веке до нашей эры**.

Уже давно люди знают, что у каждого из таких звуков есть особые гармонические призвуки — **обертоны**. Проведите такой эксперимент — уже не шуточный, а вполне научный: беззвучно нажмите клавишу *фа* малой октавы (ту самую, которая записывается между двумя точками басового ключа). Удерживая эту клавишу, громко и отрывисто стукните по клавише *до* этой же октавы, *квартой ниже* (клавишу *фа* держите и не отпускайте!). Теперь слушайте, что звучит.

А звучит нота *до* второй октавы, до которой мы и не дотрагивались! Это и есть один из обертонов, «спрятанных» в нижних звуках.

 **Обертоны** — это гармонические призвуки, входящие в состав гармонических звуков.

Обертоны гораздо слабее основного звука (правильнее сказать — основного тона) и поэтому почти не слышны. Но их можно математически вычислить. Первым, кто открыл в звуках математические законы, был Пифагор, о котором мы только что упоминали. Пифагор был не только великим философом и математиком, но и самым первым музыкальным учёным.

В дальнейшем у нас будет несколько поводов вернуться к загадке обертонов. И со временем мы кое-что об этом узнаем. Но не бойтесь: заниматься математикой мы не будем.



Иногда гармонические звуки называют музыкальными (в отличие от шумовых). Но это не совсем точно. А почему — мы поймём в следующем — и последнем — эксперименте. Постучите снова по столу, но не как попало, а в определённом ритме. Например:



Смысл этого эксперимента в том, что из шумовых звуков мы всё-таки сделали музыку. У нас получилась **музыкальная** фраза, которую можно сыграть на барабане или на другом **ударном** музыкальном инструменте. Итак, мы доказали, что шумовые звуки тоже могут быть музыкальными, потому что им можно придать определённые длительности и заставить их играть музыкальный ритм.

Вообще все звуки, которые существуют в природе, могут стать музыкальными. Фантазия композиторов безгранична, как безгранична сама музыка.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

-  По каким основным признакам звуки отличаются друг от друга?
-  Приведите примеры шумовых звуков и назовите их особенность.

- 📖 Что такое аккорд и из каких звуков он состоит?
- 📖 Что такое гармонические звуки и можно ли их расслышать в каком-нибудь шуме?
- 📖 Что такое обертоны, почему их трудно услышать и как их можно найти?
- 📖 Кто такой Пифагор, когда и где он жил и чем он известен?
- 📖 Могут ли шумовые звуки стать музыкальными, существуют ли для них специальные музыкальные инструменты?

2. Что такое интонация

Давайте внимательно прислушаемся к любому разговору. Мы заметим, что наша речь никогда не звучит на одной ноте, а всё время повышается или понижается в зависимости от характера высказывания. Изменяется **интонация** речи.

🎵 Речевая интонация — это выразительное повышение или понижение голоса в разговоре.

Некоторые интонации можно выразить письменно. Чем, например, заканчивается каждое предложение? Точкой? А ещё? Ну-ка перечитайте эту строчку. В ней целых три вопросительных знака! А вот и восклицательный появился.

Вот мы и обнаружили **три вида** речевой интонации:

1. Утвердительная, или повествовательная. Это обычная, спокойная интонация, которая на письме обозначается точкой.
2. Вопросительная.
3. Восклицательная.

Драматург написал пьесу. Её поставили в театре. И каждую роль поручили двум актёрам, чтобы они играли в спектаклях по очереди: сегодня один, завтра другой. Что получается? Одну и ту же роль, одни и те же написанные слова каждый актёр произносит по-разному, с разными интонациями, с разными «речевыми мелодиями», потому что речевую

интонацию можно записать лишь приблизительно, её **нельзя точно измерить**.

Композитор написал оперу. Её тоже поставили, и тоже с двойным составом певцов. Конечно, разные певцы тоже споют одну и ту же партию немножко по-разному. Но интонации, мелодии будут одними и теми же. Теми, какими написал их композитор.

В пьесе актёры пользуются **речевыми** интонациями. В опере певцы используют интонации **музыкальные**.

Когда мы поём, наш голос тоже повышается и понижается. Но не просто так. В пении мы употребляем **гармонические** звуки. И мы уже знаем, что у этих звуков есть **определённая высота**. Главное отличие музыкальной интонации от речевой в том, что её можно **измерить**. Но, конечно, не в метрах и не в килограммах. А в чём? Вспомните секунды, терции, кварты. Что это такое? **Интервалы**, правда? Так вот ими-то и можно измерить музыкальную интонацию.

🎵 Интервал — это расстояние между двумя звуками разной высоты. Интервалами можно измерить музыкальную интонацию.

Вспомните, что на уроках сольфеджио и в хоре вас просят следить за чистотой интонации. Можно сказать, что чистая интонация — это хорошо и правильно измеренная интонация.

А теперь давайте сочиним определение музыкальной интонации, учитывая всё, что мы о ней узнали.

🎵 Музыкальная интонация — это выразительный переход от одного гармонического звука к другому.

Выдающийся русский музыкальный учёный и композитор **Борис Владимирович Асафьев** написал большую серьёзную книгу для очень образованных музыкантов, книгу о сложнейших музыкальных законах. И назвал он её **«Об интонации»**, так как интонация — это основа всех музыкальных законов, это самое главное, с чего начинается музыка. Пока отдельные звуки не сложились в слова, языка ещё нет. **Пока звуки не сложились в музыкальные интонации, нет музыки.**

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Что такое речевая интонация, какие виды речевой интонации вы знаете?
- 📖 Придумайте примеры на каждый вид речевой интонации.
- 📖 Что такое музыкальная интонация, в чём её главное отличие от речевой интонации?
- 📖 Что такое интервалы и какое отношение они имеют к интонации?

3. Музыкальный материал

Всё, что мы можем потрогать, увидеть или услышать, сделано из какого-нибудь материала: из дерева, из ткани, из пластмассы, из бумаги... Музыку мы можем услышать, увидеть (в нотах) и даже потрогать (например, на клавишах фортепиано). Музыка состоит из звуков. Но звуки — это ещё не музыкальный материал, а только «сырьё» для него. Вспомните предыдущую главу: «Пока звуки не сложились в...» Вспомнили?

Да, интонация — это основа и самый маленький элемент музыкального материала. Дополним наше определение интонации. Теперь оно будет выглядеть так:

🎵 Интонация — это выразительный переход от одного звука к другому, самый маленький элемент музыкального материала.

Заметили? Первая половина нашего определения сократилась. Нет слова «музыкальная» и слова «гармонического». В прошлой главе мы сравнивали два типа интонации — речевую и музыкальную. Теперь мы говорим только о музыке и о музыкальных интонациях. И эти уточняющие слова нам уже не очень нужны.

Но для того, чтобы новое определение интонации стало совсем ясным, нужно дать определение и музыкальному материалу.

🎵 Музыкальный материал — это сочетания звуков, из которых строится музыкальное произведение.

То есть один звук — это ещё не материал. А появилось сочетание хотя бы двух звуков — и можно начинать постройку музыкального «дома».

Заметим, что сочетание звуков и интонация — почти одно и то же. Но не совсем. Была деревянная палка. Привинтили её к столешнице — и она стала ножкой стола. Было сочетание двух звуков. Вставили его в мелодию — и оно стало интонацией.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Из чего сделана музыка?
- 📖 Что такое музыкальный материал?
- 📖 Когда сочетание звуков становится интонацией?
- 📖 Постройте из нескольких разных интонаций кусочек мелодии и постарайтесь записать его нотами.
- 📖 Попробуйте придумать ещё одно — своё — определение интонации. Можете записать его, чтобы не забыть.

4. Куда идёт музыка

Вы попробовали сочинить кусочек мелодии. При этом столкнулись с новой проблемой: куда повести интонацию, чтобы получилось складно и красиво, а не просто набор разных звуков? К композиторам мелодии часто приходят сами, уже готовые и складные. Но это потому, что композиторы хорошо чувствуют и знают законы музыкального движения. Правда, когда композитор пишет большую симфонию, ему иногда тоже приходится поломать голову, как и вам над этой мелодией.

Чтобы из интонаций получилась музыка, они должны продвигаться. Или, как говорят музыканты, **развиваться**.

Развитие — это продвижение музыкальных элементов (интонаций) внутри музыкального произведения.

На вопрос, куда идёт музыка, ответить очень легко: она идёт от начала к концу. Но самое главное и интересное происходит в середине. Вот тут-то и вступают в силу музыкальные законы. Эти законы позволяют избрать много разных способов развития музыкального материала (не будем забывать, что мы имеем дело с материалом, из которого нужно построить нечто).

Один из этих законов мы сейчас попробуем открыть.

Пример 1

И. Гайдн. МЕНУЭТ



Пример 2

Ф. Шуберт. НЕМЕЦКИЙ ТАНЕЦ



Пример 3

Г. Свиридов. КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСЕНКА



Перед вами три нотных примера. Очень разные мелодии. Сыграйте их.

Вот мелодия **Йозефа Гайдна**. Она сделана из изящных «завитушек», которые «прыгают» вниз. Три «завитушки» и «хвостик» образуют половину мелодии, первое предложение. А послушайте, как начинается вторая половина (предложение). Куда прыгнула «завитушка»? Вверх! Да ещё на самый высокий звук! И после этой «горки» движение мелодии идёт уже к концу.

Плавная мелодия **Франца Шуберта** словно покачивается на лёгких, спокойных волнах. Одна волна, вторая, третья... Эта третья волна поднимает нас вверх, и тоже к самому высокому звуку. А потом, как и у Гайдна, мелодия вскоре кончается.

Мелодия **Георгия Васильевича Свиридова** устроена совсем по-другому. Её трудно разделить на «волны» или «завитушки». Правда, она чётко делится на две половинки. И во второй половинке, перед концом, опять знакомая «горка».

Музыканты называют такие «горки» **кульминациями**.

Кульминация — это высшая точка музыкального развития.

Почему музыка так притягивает к себе? Почему некоторые музыкальные произведения способны растрогать до слёз? Почему даже дикари не остались равнодушными к музыке Моцарта? Потому что музыка несёт в себе **энергию**, которая воздействует на нас. Но композитор должен уметь правильно распределить эту энергию.

Любая энергия, не только электрическая, имеет своё **напряжение**. Напряжение музыкальной энергии всё время меняется. Высшая точка музыкального развития — кульминация — становится и высшей точкой музыкального напряжения.

Кульминацию можно найти в любом музыкальном произведении. В больших произведениях, таких, как сонаты или симфонии, бывает даже несколько кульминаций, но среди

них есть одна самая главная, **генеральная**. Не всегда кульминация бывает на самом высоком звуке, композиторы могут использовать и другие **средства** для её выделения. Не всегда кульминация бывает во второй половине пьесы, иногда прямо с неё начинается музыка. Но кульминация всегда бывает заметна. Она как маяк, который освещает окружающую музыку.

Только что вы прочитали о том, что композиторы используют разные средства. И не только для выделения кульминации, но и для многих других целей. Что это за средства и каких целей они добиваются, мы узнаем в следующем большом и очень важном разделе, который откроет нам многие тайны музыкального языка.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Так куда же всё-таки идёт музыка и что происходит в пути?
- 📖 Что такое развитие и что есть общего в разных способах развития?
- 📖 Что такое кульминация и что она даёт музыке?
- 📖 Найдите кульминацию в одной из пьес, которую вы играете (или играли) по специальности.

ТЕМА ВТОРАЯ СРЕДСТВА МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Мы ходим по улице, что-то видим, что-то замечаем. Точно так же ходят, видят и замечают художники. Так же, но не совсем. Они видят не просто дома, людей, деревья, но ещё и линии, краски, из которых они «сделаны». Вы все учитесь играть на музыкальных инструментах. Значит, вы тоже должны быть художниками. Художниками звука. И должны научиться слушать музыку немножко не так, как любители. Настоящий музыкант, слушая, например, симфонию, слышит не только то, что эта музыка красивая, выразительная, волнующая, но и то, **почему** она красивая, выразительная и волнующая. И вы тоже начинаете учиться отвечать на эти «почему».

Средств музыкальной выразительности много, они очень разные, и в них легко запутаться. Начертите в своих тетрадях такую табличку. В пустых колонках оставьте столько места, чтобы могло поместиться пять слов — именно столько должно получиться дополнительных средств выразительности (остальных — несколько меньше). Когда мы изучим новое средство выразительности, сразу занесите его в нужный столбец. Табличка поможет вам не заблудиться.

Средства музыкальной выразительности

Основные	Дополнительные	Особое
	1	
	2	
	3	
	4	
	5	

1. Мелодия

Мы уже много раз употребляли это слово. И кажется, прекрасно его понимали. Но давайте попробуем ответить на простой детский вопрос: что такое мелодия?

— Мелодия — это... музыка!

Но музыка состоит не только из мелодий, но и из многого другого. Между прочим, бывает музыка и без мелодии. И какая музыка!

— Мелодия — это... песня!

Но не только в песнях есть мелодии.

— Мелодия — это... это... мотив!

Это распространённая ошибка. Настоящий музыкант никогда не назовёт мелодию мотивом. Точно так же, как шахматист не назовёт ладью турой. А что такое **мотив**, мы очень скоро узнаем.

Когда мы говорим, мы произносим не просто набор любых непонятных слов, а именно то, что хотим сказать. То, о чём подумали. Когда мы говорим, мы высказываем свои **мысли**. Или пересказываем чьи-нибудь.

А музыка — ведь это тоже язык. И музыкальным языком тоже высказывают мысли. Но мысли **музыкальные**.

Для того чтобы нашу мысль поняли другие, её нужно высказать понятно — то есть развить и довести до точки. Только такая развитая и законченная музыкальная мысль становится мелодией. Но музыкальную мысль можно выразить разными способами. Например, цепочкой аккордов. Будет ли это мелодией? Нет. Как мы помним, в аккорде как минимум три голоса. А то и четыре, и шесть. А в мелодии может быть только **один** голос. Потому что

 мелодия — это развитая и законченная музыкальная мысль, выраженная **ОДНОГОЛОСНО**.

Теперь мы точно знаем, что такое мелодия. Иногда музыка состоит только из мелодии. Нередко такие «одинокие» мело-

дии встречаются в народных песнях. Эти мелодии настолько выразительны, что не нуждаются ни в какой поддержке.

Пример 4

Русская народная песня «УЖ ТЫ ПОЛЕ МОЁ»



Часто мелодию дополняет сопровождение — **аккомпанемент**. Как, например, в начале Пятой сонаты Моцарта:

Пример 5

«Выловить» отсюда мелодию очень легко — она наверху, в правой руке. Но иногда мелодия и аккомпанемент «меняются этажами», как у Шуберта во второй (побочной) теме первой части знаменитой «Неоконченной» симфонии:

Пример 6

Вместе с виолончелями, которые играют мелодию, на нижней строчке притаился бас. Его играют контрабасы *pizzicato* (*пиццикато* — то есть не смычком, а щипком).

В этих примерах мелодию найти легко. Она как бы «плывёт» над (или под) однообразным ритмом аккомпанемента. А где мелодия в такой простой пьесе, как Солдатский марш из «Альбома для юношества» Роберта Шумана?

Пример 7



Все голоса движутся одинаково — друг под другом. Где же мелодия? Она ведь может быть только в одном голосе. В каком? Наверно, вы уже догадались, потому что вспомнили, в каких голосах легче «попасть в интонацию», когда вы поёте в хоре. Конечно же, в первых. Ведь в многоголосии верхний голос всегда слышен как основная мелодия. Сыграйте мелодию Солдатского марша Шумана. Вот что у вас получится:

Пример 8



Хотя здесь кроме мелодии есть и другие голоса, их нельзя назвать аккомпанементом, потому что они не сопровождают мелодию (вспомним: аккомпанемент — это сопровождение), а составляют с ней единое целое. Как называется такое многоголосие, мы узнаем чуть позже, когда будем говорить о **фактуре**.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- Что такое мелодия, какой её основной признак?
- На каких «этажах» живут мелодии?
- Что такое аккомпанемент?
- Всегда ли мелодию сопровождает аккомпанемент?
- Найдите и сыграйте мелодии в своих пьесах по специальности.

2. Из чего сложены мелодии

Наверно, каждому из вас приходилось разбирать игрушку или какую-нибудь вещьцу, заглядывать внутрь и смотреть, как она устроена. То же самое можно проделать и с мелодией.

Спрашивается: а зачем? Хорошей мелодией лучше просто наслаждаться. Зачем ещё лезть куда-то внутрь? А особенно чувствительных может даже возмутить такое копанье. Кто-то, а они-то знают, что музыка — это тайна. Так зачем же разрушать эту тайну?

Всё это так, но не будем забывать, что мы музыканты. Или, по крайней мере, пытаемся ими быть. Для того чтобы сыграть даже самую лёгкую пьесу красиво и умно (не будем забывать, что в музыке тоже есть мысли), надо слышать, как она устроена. Конечно, вам всё объяснит и покажет преподаватель по специальности. Но ведь неинтересно просто нажимать кнопки по указке учителя, как заводная кукла.

А как вы пишете диктанты по сольфеджио? Нотка за ноткой? Не годится. На самом деле диктант — довольно простая штука, его очень легко запомнить, если сразу расслышать, как он устроен.

Заметили? Я нигде не употребил слово «знать», зато два раза написал «слышать». Музыка — действительно тайна, и эту тайну надо прежде всего услышать. Но даже самый чуткий слух, если он «неграмотен», расслышит очень мало. Поэтому, продолжая изучение музыкального языка, будем помнить, что все наши «правила» нужно не просто выучить, но в первую очередь услышать.

Вот мелодия Арии, которую написал замечательный английский композитор XVII века Генри Пёрселл:

Пример 9



Сыграйте эту мелодию. Сразу услышите, что она делится на две почти одинаковые половинки. Они чуть-чуть отличаются только окончаниями — **кадансами**. А соединённые вместе, они составляют музыкальную мысль — мелодию. Такая форма мелодии из двух половинок называется в музыке **периодом**. А половинки — это **предложения**: первое и второе. Обратите внимание: в обычном языке высказанная до точки мысль называлась бы предложением. А здесь предложениями называются половинки. А всё вместе — **период**. Послушайте, как стройно звучит мелодия, благодаря такому простому и чёткому строению. Поэтому её очень легко запомнить.

А теперь внимательно приглядимся к первому предложению. При этом старайтесь, смотря в ноты, мысленно слышать музыку. Заметили? Всё первое предложение состоит из перемещений и вариантов одного музыкального кусочка:

Пример 10



Это самый маленький кусочек, по которому можно узнать эту музыку. Если попробовать раздробить и его, то получатся отдельные интонации, в которых потеряется «лицо» этой музыки. Можно сказать, что этот кусочек — **самая маленькая выразительная частица мелодии**. Есть у него и специальное название — **мотив**. Иногда говорят: «Вот, привязался ко мне этот мотив!» Действительно, «привязывается» обычно какой-нибудь кусочек музыки. Но говорить: «Это поётся на мотив такой-то песни», имея в виду целую песню, неправильно. А как правильно? Ну, разумеется, «на мелодию песни».

В каждом мотиве, как и в слове, обязательно есть ударение — **акцент**. Так же как и ударения в разных словах (например, «ма́ма», «карти́на», «хорошо́»), акценты могут быть в начале, середине или конце мотива.

Мотив — это самая маленькая выразительная частица мелодии, в которой безударные звуки группируются вокруг акцента, который может быть и в начале, и в середине, и в конце мотива.

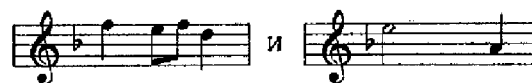
В примере 10 акцент-ударение на первом звуке. И состоит мотив из трёх интонаций. А бывают мотивы и из одной интонации. Как у Иоганнеса Брамса в начале Четвёртой симфонии:

Пример 11



Вернёмся к Арии Пёрселла. В то далёкое время, когда он жил, не принято было ставить в нотах лиги. То, что вы видите в примере, поставлено редактором. Но почему редактор поставил именно такие лиги — две маленькие, а затем большую, на два такта? Потому что он знает, что предложение делится на **фразы**. И не только знает, но и слышит, что первые две фразы совпадают с мотивами, а третья включает в себя два разных мотива:

Пример 12



Лиги, которые поставил редактор, называются **фразировочными**, так как они показывают нам фразы.

Фразу в музыке легче расслышать, чем дать ей определение. Но можно попробовать. Например, так:

Фраза — это группа мотивов, объединённых в одно музыкальное построение. Иногда фраза включает в себя только один мотив, и тогда она равна мотиву.

Третья фраза у Пёрселла оказалась в два раза больше двух предыдущих. Она собирает музыкальную мысль, не даёт ей растечься, разболтаться. Ведь начальный мотив можно перемещать сколько угодно, до бесконечности. Можно, но не нужно.

Во втором предложении фразы ведут себя точно так же. Сравним последние фразы обоих предложений:

Пример 13



Первое предложение заканчивается неустойчиво, на V ступени. Это ещё не «точка», а как бы «запятая» или «вопрос». Второе предложение уверенно приходит к тонике. «Точка». Ответ. Такую переключку двух предложений можно сравнить с рифмой в стихотворении.

Мы попытались услышать и понять, как из интонаций рождается мотив, а из мотивов сплетается мелодия. Можно попробовать сплести из мотивов Пёрселла другую мелодию:

Пример 14



Видите, я не стал «закруглять» первое предложение и «разогнался». А для того чтобы не «расшибиться», мне пришлось изменить направление фраз во втором предложении и в самом конце «затормозить» совсем новым двутактом. Но весь этот эксперимент я проделал с одной-единственной целью: при-

гласить вас к творческому соревнованию. Разумеется, лучше всего поймёшь, когда сделаешь сам.

На этой картинке вы видите период и все его составные части.



ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- Из чего состоит мелодия?
- Что такое мотив, фраза?
- Что «рифмуется» в мелодии?
- Сочините две-три мелодии из мотива Пёрселла.
- Найдите мотивы и фразы в своих песнях по специальности.

3. Без чего не может быть мелодии

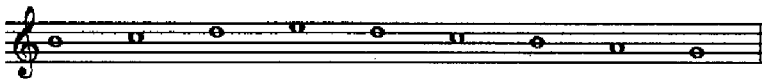
Ритм

Мелодия — одно из главных средств музыкальной выразительности. Может быть, самое главное. Правда, Николай Андреевич Римский-Корсаков считал, что самое главное средство выразительности — ритм. Можно с ним не соглашаться, но доказать его правоту очень легко. Мелодии без ритма не бывает. А ритм может существовать и без мелодии. Как? Помните, как мы выстукивали по столу ритмические фигуры?

В том, что мелодия не может существовать без ритма (и не только без ритма), мы сейчас убедимся.

Что это такое?

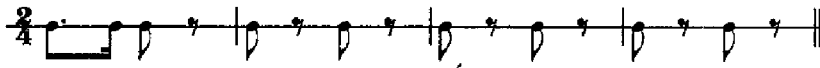
Пример 15



Похоже на отрывок гаммы.

А это?

Пример 16



Что-то знакомое... Похоже на марш... На марш Шумана!

А теперь приставьте ноты первого отрывка к ритму второго. И отрывок гаммы тоже окажется отрывком мелодии марша Шумана. Но по звукам без ритма этого не понять. А по ритму можно догадаться даже и без звуков нужной высоты.

В мыслях, в том числе и музыкальных, должен быть порядок. Ритм вносит этот порядок в музыку, выстраивает и согласует звуки во времени, то есть по их длительности.

Ритм — это согласованность звуков по длительности.

Попробуйте выделить из каких-нибудь слов только гласные или только согласные. Кто такой Уа? А что такое «и» или «а»? А если я скажу: «Шин нпсл мрш. В мрш чтк ртм», кое-

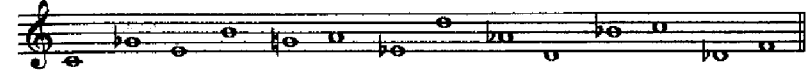
что понятно. Сергей Сергеевич Прокофьев в черновиках для быстроты пропускал гласные. А его подпись выглядит так: «Пркфв».

В музыкальном языке высота звука подобна гласным, а длительность — согласным. Но в любом языке одинаково нужны как согласные, так и гласные.

Лад

Попробуем взять какой-нибудь любой набор звуков. Например, такой:

Пример 17



А почему бы не попытаться организовать, согласовать эти звуки в каком-нибудь ритме? Вдруг этого будет достаточно, чтобы получилась мелодия? Возьмём ритм из какой-нибудь уже написанной, известной мелодии. Пожалуй, нам может подойти для этого первое предложение пьесы Эдварда Грига «Смерть Озе». В нём тоже четырнадцать звуков:

Пример 18



Теперь выпишем ритмический рисунок этого музыкального фрагмента:

Пример 19



И попробуем произвести «скрещивание» нашей абракадабры с этим ритмом:

Пример 20



Сыграйте, что получилось. Нечто странное. Правда, уже не совсем абракадабра. В первых двух тактах есть даже какая-то экзотическая красота. Но чем дальше, тем больше теряется и путается наша музыкальная мысль.

Вспомните два основных отличительных признака любого звука. Вспомнили? Правильно, **длительность** и **высота**. Что мы сделали с длительностями? **Согласовали** их с помощью ритма. А высоту звуков мы как-нибудь пытались согласовать? То-то же. Помните басню **Ивана Андреевича Крылова** про Лебеда, Щуку и Рака? «Когда в товарищах согласья нет, на лад их дело не пойдёт».

Слово «лад» нам уже встречалось в самом начале, когда мы упоминали два основных лада — мажор и минор. Мы знаем, что мажор и минор могут передавать определённые настроения. А ведь музыка — это прежде всего искусство передачи настроений. Если в музыке есть настроение, значит, в ней есть мысли, и эти мысли находятся в порядке, в согласии.

Теперь нетрудно сообразить, что такое лад. Его определение отличается от определения ритма только одним словом. Догадались каким?

♪ Лад — это согласованность звуков по ...
высоте

Наверно, с помощью лада можно «исправить» и нашу мелодию? Ну-ка, попробуем. Она начинается с *до*. Попробуем *до* мажор. Значит, надо убрать все бемоли. Кое-где потребуются изменить ноты. Например, в начале второго такта лучше взять *до* вместо *си*, чтобы на первую, сильную долю попала устойчивая I ступень лада. Можно ещё «сгладить» некоторые неудобные **скачки** — ходы на широкие интервалы, которые тяжело петь. К примеру, вот так:

Пример 21



И что же? Получилась вполне грамотная, «причёсанная» мелодия, но... невыразительная. Даже предыдущая, «корявая» была интереснее. Её интонационные «колючки» создавали диковатый, таинственный образ.

♪ Образ — это то, что выражено в музыке.

Образ! Вот в чём секрет. В этой нашей гладкой мелодии нет образа. Она ни о чём. Просто перебор звуков лада в определённом ритме. Говоря о **средствах** музыкальной выразительности, нельзя забывать и о **цели**. А цель — это сама **музыкальная выразительность**. Не имея этой цели, ни один композитор не возьмётся за нотную бумагу.

В нашем эксперименте лад стал лишь организатором звуков по высоте. Но в настоящей музыке это не только организатор, но и мощное средство выразительности. В знаменитой Двадцать третьей фортепианной сонате **Людвига ван Бетховена**, известной под названием «Аппассионата», что значит «страстная», две основные темы (главная и побочная) похожи друг на друга энергичным, волевым ритмом, движением мелодии по ступеням трезвучия. Но в главной теме это трезвучие минорное, а в побочной — мажорное. Поэтому главная тема звучит сурово и драматично, а побочная — светло, решительно, торжественно:

Пример 22

Главная



Побочная



В фортепианной пьесе великого французского композитора **Клода Дебюсси** «Девушка с волосами цвета льна» мелодия движется по звукам, захватывающим и мажорное, и параллельное минорное трезвучие. Определить лад здесь невозможно: мажор и минор всё время «мерцают». От этого мелодия становится лёгкой, воздушной, как бы прозрачной, её очертания кажутся «размытыми» (оригинал на полтона ниже):

Пример 23



Иногда композиторы используют необычные лады, которые усиливают выразительность музыки. Таких примеров много у Грига. Вот начало одного из его вальсов:

Пример 24



Сыграйте одну правую руку: какая тональность? Ля мажор. Сыграйте мелодию с аккомпанементом, и вы услышите, что это мелодический ля минор, только при движении вниз (второй и третий такты) ступени остаются повышенными, хотя «по правилам» должны быть *соль-бикар* и *фа-бикар*. Эта «неправильность» придаёт музыке более изящный, игривый характер. Такие своеобразные лады характерны для норвежской народной музыки, которую хорошо знал и очень любил Григ.

Ещё более необычные лады, не похожие ни на мажор, ни на минор, часто используются для создания сказочных, фантастических образов. Приведу несколько примеров:

Пример 25

Н.А.Римский-Корсаков. АРИОЗО ЦАРЯ МОРСКОГО из оперы «Садко» (оригинал на полтона выше)



Пример 26

Э.Григ. ТАНЕЦ АНИТРЫ из музыки к пьесе Г.Ибсена «Пер Гюнт»



Пример 27

М.П.Мусоргский. «ГНОМ» из фортепианного цикла «Картинки с выставки» (оригинал на полтона ниже)



Во всех этих примерах много случайных знаков — диезов, бемолей и бикаров. Они не укладываются в тональность, которую показывают ключевые знаки. От этих «неправильных» звуков мелодия становится угловатой, причудливой, непохожей на «обычные» мелодии. Такая «странность» мелодии вызывает в нашем воображении нереальные, сказочные образы.

Все мелодии, которые я привёл в примерах, были написаны в XIX веке. В XX веке композиторы стали ещё смелее «нарушать правила» в использовании лада и тональности. И не только в музыке сказочной. В мелодии из второй части Девятой симфонии **Дмитрия Дмитриевича Шостаковича** пониженные, «чужие» ступени в конце каждой фразы придают музыке ещё более задумчивый и немного сумрачный характер:

Пример 28



А вот другая мелодия — энергичная, активная и немного шутовская. Это начало Пятой фортепианной сонаты современного петербургского композитора **Бориса Ивановича Тищенко**. Юмор здесь в том, что мелодия как будто не может найти свою тонику — пробует то один звук, то другой. Получаются забавные и интересные ладовые отклонения. Но потом из этой весёлой мелодии развернётся напряжённая и отнюдь не шуточная звуковая драма.

Пример 29



ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- Назовите три главных средства музыкальной выразительности.
- Что такое ритм, каково его значение в музыкальном языке?
- Что такое лад, какие основные лады вы знаете?
- Какую цель преследуют средства музыкальной выразительности?

4. Не только мелодия

До сих пор мы занимались мелодией. Но мелодия — это только один из множества элементов музыкального языка, только один музыкальный голос. Часто этот голос бывает самым слышным, самым заметным. Но иногда он открывает дорогу другим средствам музыкальной выразительности.

Пример 30




Вот перед вами фрагмент мелодии. В ней как бы повис один мотив, который почти не развивается. Мотив красивый. Но для полноценной мелодии этого мало. Здесь почти нет музыкальных событий. А между тем это одно из гениальнейших произведений Фридерика Шопена, его Прелюдия ми минор. И событий здесь очень много. Но не в мелодии.

Пример 31



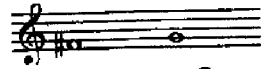
Вот как звучит мелодия вместе с аккомпанементом. Вслушайтесь в аккорды в левой руке. Какие тончайшие оттенки настроения переданы в постоянных сменах гармонии. И послушайте, как на фоне этой гармонии вдруг заиграл всеми красками единственный мелодический мотив — каждый раз по-разному. Великий пианист-виртуоз, Шопен не делает здесь никаких головокружительных пассажей, чтобы не отвлекать внимание от красоты переливающихся гармонических созвучий. Но, смотрите, когда в предпоследнем такте примера 31 в мелодии наступает маленькое ритмическое оживление, гармония, наоборот, целый такт стоит на одном аккорде, чтобы не отвлекать от мелодии. В гениальных произведениях разные средства выразительности умеют вовремя уступать друг другу место.

Мы познакомились с новым средством музыкальной выразительности — гармонией.

 Гармония — это многоголосная музыкальная краска, которую создают аккорды.

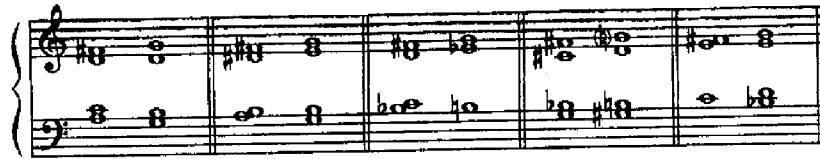
Гармонические краски очень разнообразны. Давайте возьмём простейший мотив

Пример 32



и гармонизируем его разными способами:

Пример 32а



Сыграли? Сначала он звучал бодро и жизнерадостно, потом печально, потом — как в волшебной сказке... А потом? А потом? Опишите свои впечатления сами. И попробуйте подобрать свои варианты.

Особое выразительное значение гармония приобретает в сказочных музыкальных образах, где необычные созвучия помогают изобразить нереальный, волшебный мир сказки.

Мир сказочных эльфов изображён в оркестровой увертюре **Феликса Мендельсона** «Сон в летнюю ночь». Вот так он услышал образ смешного, угловатого, весёлого эльфа Пака (оригинал в си мажоре):

Пример 33



Обратите внимание на неожиданный аккорд с *ля-бемолем* в последнем такте примера.

А вот ещё две музыкальные сказки — пьесы «Нянина сказка» и «Баба Яга» из «Детского альбома» **Петра Ильича Чайковского**. Как вы думаете, какой из этих двух примеров про Бабу Ягу?

Примеры 34, 35

Умеренно

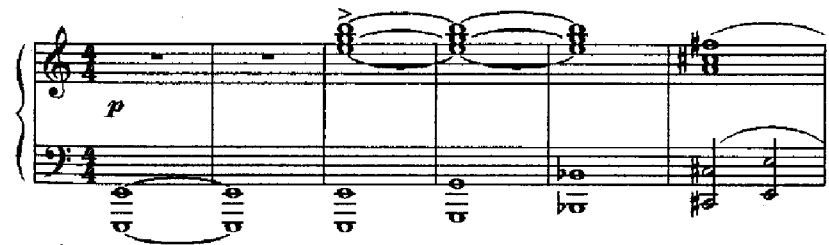


Очень скоро



Римский-Корсаков — великий мастер музыкальной сказки. «Снегурочка», «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок», «Кощей бессмертный» — все эти сказочные оперы написал Римский-Корсаков. Вот как звучит оркестровое вступление ко второй, волшебной картине его оперы-былины «Садко». Послушайте таинственные, необычные сочетания аккордов:

Пример 36



В музыкальных сказках гармония часто становится важнее мелодии. Но не только сказочные образы доступны гармонии. Вспомните, как в Прелюдии Шопена гармония выражает тончайшие смены настроения. Гармония может быть задумчивой, а может быть озорной. Интересно, неожиданно и разнообразно использует гармонию Прокофьев в цикле фортепианных пьес с необычным названием «Мимолётности». Вот фрагменты двух пьес этого цикла — первой и пятнадцатой:

Примеры 37, 38

Медленно

Беспокойно

Музыка первой «Мимолётности» похожа на проплывающие в небе облака с их неуловимо меняющимися формами. Так же неуловимо и причудливо скользит гармония от аккорда к аккорду.

А пятнадцатая пьеса — забавная «страшилка». Острые аккордовые «колючки» — **диссонансы** — слегка пугают, но больше смешат.

Прокофьев — композитор XX века. В начале его произошла революция выразительных средств в музыке. И Прокофьев был одним из первых «музыкальных революционеров». Вы, наверно, заметили, что его музыка очень отличается от наших предыдущих примеров из музыки прошлого века. Композиторы XX века стали смелее использовать диссонансы и другие необычные средства музыкальной выразительности — например, **кластеры** (от английского «cluster» — «гроздь»). Опустите ладонь на клавиатуру и послушайте гармоническое пятно, звучащее под ладонью. Это и есть кластер. Он немножко похож на шумовой звук ударного инструмента. Но это тоже гармония!

Диссонанс — «колючее», неприятное на слух созвучие, обладающее тем не менее своеобразной яркой выразительностью. Основу диссонансов составляют секунды, септимы и тритоны.

Консонанс — спокойное, приятное на слух созвучие, основанное на терциях, квинтах, октавах. Консонансы хороши в тихой, спокойной музыке, но в драматических или комических образах одними консонансами не обойтись.

Кластер — гармоническое «шумовое пятно», образованное одновременным звучанием нескольких соседних звуков.

Гармония — четвёртое и последнее из **главных** средств музыкальной выразительности. Но чтобы главные средства лучше «работали», их необходимо выделять, подчёркивать или, наоборот, прятать. И для этого существует много других средств, которые можно назвать **дополнительными**. Именно эти дополнительные средства превращают нотную схему в живую музыку.

Контрольные вопросы по пройденному материалу

Проверьте свои успехи в познании тайн музыки. Вам предлагаются вопросы, на которые вы должны суметь ответить. Сначала попробуйте ответить на них, не подглядывая в книжку. Если ответили — ура, не надо готовиться к контрольной работе!!! Если нет, найдите ответы в книжке и запомните их, потому что на контрольной пользоваться литературой не разрешат.

1. Какие бывают звуки, есть ли звуки, которые нельзя применить в музыке?
2. Что такое речевая и музыкальная интонация, какие бывают речевые интонации, какое главное отличие музыкальной интонации от речевой?
3. Что такое обертоны и у каких звуков они бывают?
4. Что такое музыкальный язык и что такое музыкальный материал?
5. Что такое мелодия, из чего она состоит?
6. Что такое ритм и лад, для чего они нужны?
7. Что такое гармония, какую роль она играет в музыке?
8. В каких музыкальных образах гармония бывает важнее мелодии, почему?
9. Что такое консонанс и диссонанс? Какова их выразительная роль в музыке?
10. Какие новые особенности появились у гармонии в XX веке? Что такое кластер?
11. Узнайте эти отрывки, назовите авторов музыки, найдите и сыграйте мелодии:

А)

Б)

В)

12. Найдите кульминации в этих мелодиях:

А)

Ф. Мендельсон.
Песня без слов № 43

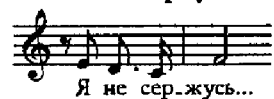
Б)

Ф. Шуберт.
Песня «Спокойно спи» из цикла «Зимний путь»

13. Найдите акценты в этих мотивах:

Р. Шуман.

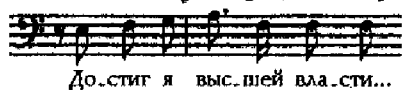
Романс «Я не сержусь» из цикла «Любовь поэта»



Я не сержусь...

М. П. Мусоргский.

Монолог царя Бориса из оперы «Борис Годунов»



До-стиг я выс-шей вла-сти...

5. Музыкальная фактура

Из главных средств музыкальной выразительности складывается «лицо» любого музыкального произведения. Но у каждого лица может быть множество выражений. И «выражением лица» ведают дополнительные средства. **Фактура** — одно из них.

Дословно «фактура» означает «обработка». Мы знаем, что фактура есть, например, у ткани. На ощупь, по фактуре, можно отличить одну ткань от другой. У каждого музыкального произведения тоже есть своя «звуковая ткань». Когда мы слышим красивую мелодию или необычную гармонию, то нам кажется, что эти средства выразительны сами по себе. Однако, чтобы мелодия или гармония зазвучала выразительно, композиторы используют различные приёмы и способы обработки музыкального материала, разные виды музыкальной фактуры.

Фактура — это способ обработки музыкального материала.

В черновых рукописях Иоганна Себастьяна Баха есть такой набросок:

Пример 39



Эта последовательность аккордов, гармоническая цепочка не что иное, как заготовка для Прелюдии до мажор из I тома

«Хорошо темперированного клавира». Что это за сборник и почему он так длинно и странно называется, мы будем говорить в 5-м классе, изучая творчество Баха. А начало Прелюдии звучит так:

Пример 40



От начала до конца музыка этой Прелюдии построена на переборах **разложенных** аккордов заготовленной гармонической схемы (заготовка Баха — это **схема** Прелюдии; он не раз пользовался подобными схемами).

Так как же Бах превратил схему в красивую, нежную, будто «журчащую» музыку? Он изменил в своей схеме только фактуру. Фактура стала **основным** средством выразительно-

сти в этой пьесе. (Только не путайте основные средства в музыкальном произведении с главными в системе всех средств музыкальной выразительности. В этой системе фактура остаётся дополнительным средством.)

А есть ли мелодия в Прелюдии Баха? Это как раз тот редкий случай, когда музыка смогла обойтись без мелодии. Французский композитор Шарль Гуно, живший полтора столетия спустя после Баха, решил «исправить ошибку» и сочинил «поверх» этой Прелюдии красивую мелодию. Но при этом Прелюдия превратилась в фон, и её собственная красота стала меньше слышна. А ведь помните, как Шопен специально «останавливает» гармонию, чтобы послушать мелодию, и наоборот?

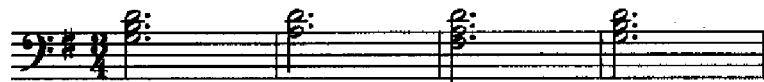
Вспомним ещё раз уже знакомое вам начало Пятой сонаты Моцарта (а если забыли, см. пример 5 на с. 21). Вот что играет в первых тактах левая рука:

Пример 41а



Соберём в аккорды звуки каждого такта, как в схеме Баха:

Пример 41б



Здесь Моцарт использует тот же фактурный приём — разложенные аккорды. Это «журчание» аккомпанемента выразительно оттеняет лёгкость и беззаботность начальных фраз, которые как бы насвистываются. Но затем фразы в мелодии становятся всё более энергичными, «настырными». И Моцарт подчёркивает это сменой фактуры: разложенные аккорды собираются в гармонические интервалы, звучащие несколько жёстко, даже слегка «ударно».

С помощью одной только фактуры можно сильно изменить характер звучания. Вот как начинается маленькая пьеса Арама Ильича Хачатуряна Андантино:

Пример 42



Мерная, спокойная ритмическая пульсация аккомпанемента придаёт музыке задумчивый характер и помогает слышать переливающуюся краску хроматически (то есть по полутонам) «сползающих» терций.

Пульсация — ряд одинаковых длительностей или ритмических фигур в аккордах аккомпанемента. Медленная пульсация задумчива и спокойна. В подвижном темпе она становится несколько механической, подходящей, например, для изображения идущего поезда. А в очень быстром темпе приобретает взволнованный, возбуждённый характер.

А вот начало второго раздела пьесы:

Пример 43



Мелодия и гармония почти не изменились. В мелодии изменилась только октава и направление первой интонации. В гармонии те же самые интервалы взяты в виде **обращений** (терции «перевернулись» в сексты). Но как неузнаваемо изменилась фактура! Теперь пульсируют не ровные четверти, а острые ритмические фигурки, затейливо разложенные на два голоса. И характер музыки из-за этого совсем другой — изящный, танцевальный, более оживлённый (хотя темп остался тот же).


Мы убедились, что фактура влияет на характер музыки не менее сильно, чем мелодия, ритм или гармония. Но как бы ни изменять фактуру, «лицо» музыки будет только изменять «выражения», но само не изменится. На этом свойстве музыки основана форма **вариаций**, которая состоит из темы («лица») и ряда её **изменений** («выражений»). Огромную роль в **варьировании** (изменении) темы играют её **фактурные преобразования**. Второй раздел Андантино Хачатуряна — это тоже маленькая вариация на тему первого раздела.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- Чем дополнительные средства музыкальной выразительности отличаются от главных?
- Что такое музыкальная фактура?
- Бывает ли музыка без мелодии?
- Что можно изменить с помощью фактуры?
- Что такое ритмическая пульсация?
- Что такое вариации и какое значение имеет в них фактура?

6. Как складывается фактура

О нелепой, несуразной музыке можно сказать словами народной присказки: «Ни складу, ни ладу». Что такое лад, мы уже знаем. Склад мы тоже знаем, но не тот. На нашем, музыкальном складе ничего не складывают. Он сам складывает музыку. Вернее, музыкальную фактуру.

 Музыкальный склад — это тип музыкальной фактуры.

А какие бывают склады и как они «складываются», мы увидим на простом примере.

Пример 44



Узнали мелодию? Правильно, это русская народная песня «Во поле берёзка стояла». Может быть, вы знаете немножко другой вариант. Многие народные песни существуют в нескольких вариантах. Как вы уже знаете, народные песни обычно поются без аккомпанемента. Такой склад называют **монодическим** (древнегреческое слово *μονωδία* [монодия] означает «песня одного»).

А теперь обработаем эту песню для трёхголосного хора — так, чтобы он пел её аккордами:

Пример 45



Вспомните, где мы уже встречали подобный склад. Напомню: это был марш.

Такой склад называется **аккордовым**. Все голоса звучат в одном ритме, мелодия сливается с аккордами и сама становится частью этих аккордов. Такой тип фактуры **нельзя разделить на мелодию и аккомпанемент**. Но **верхний голос** всегда слышится как **главный**.

А теперь присочиним к мелодии обычный аккомпанемент:

Пример 46





Здесь верхний голос и остальные голоса выделяются в два самостоятельных «этажа»: мелодию и гармоническую поддержку — аккомпанемент. Такой склад называется **гомофонно-гармоническим**. «Гомофония» означает «одноголосие»: главный голос здесь один. Но кроме него есть ещё и гармония, что отражается в двойном названии этого склада.

Кажется, мы уже проделали с песней всё, что только возможно. Однако существует и ещё один склад. Давайте споём эту песню на три голоса — но не аккордами. Будем все петь одно и то же, но каждая следующая группа вступит с некоторым опозданием, вот так:

Пример 47



У нас получился **канон**. Где в нём главный голос? Все главные. В каком голосе мелодия? Во всех голосах. Канон относится к **полифоническим** формам. «Полифония» означает «многоголосие». Но не любое многоголосие, а только такое, где все голоса **равны** и в **каждом** — мелодия. В каноне только одна мелодия, но бывают и другие полифонические фор-

мы, где мелодии разные. Попробуем и это сделать. Вот мелодия, не похожая на «Берёзку», но похожая на русскую народную песню:

Пример 48



Попробуем их соединить:

Пример 49





Получилось полифоническое (или, как ещё говорят, контрапунктическое) соединение двух мелодий. Великий мастер полифонии И. С. Бах назвал такие соединения «беседой друзей». В самом деле, мелодии не забывают друг друга, а складно «беседуют» между собой. Для того чтобы сделать мелодии «друзьями», композиторы используют различные «секреты» и «хитрости» полифонической техники. Да, для того чтобы написать музыку, нужно владеть особой техникой — точно так же, как и для того, чтобы сыграть эту музыку.


Наверно, вы уже догадались, что склад, в котором «друзят» мелодии, называется **полифоническим** складом.

В этой главе вы встретили много незнакомых «учёных» слов. Не пугайтесь. Сейчас приведём в порядок то небольшое, что следует понять и запомнить.

♫ **Монодический склад** — это одна мелодия, звучащая без сопровождения.

 **Аккордовый склад** — это многоголосие, в котором все голоса движутся в одном ритме и мелодия становится частью аккордов (их верхним голосом).

 **Гомофонно-гармонический склад** — это мелодия с аккомпанементом.

 **Полифонический склад** — это соединение двух или более мелодий, звучащих одновременно.

А как вы думаете, к какому складу можно отнести оперный дуэт, где двое певцов поют две мелодии, а оркестр аккомпанирует? Подскажу: это **смешанный склад**, в котором соединяются... Совершенно верно, полифонический и гомофонно-гармонический.

В музыке разные склады часто переплетаются между собой в одном произведении. Но в этом переплетении какой-нибудь один склад всегда преобладает. И его легко услышать, если знать, какие бывают склады.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- Что такое музыкальный склад?
- Какие бывают виды складов?
- В каких складах есть главный голос, а в каких его нет?
- Что такое смешанный склад?
- Какие склады использованы в пьесах из вашей программы по специальности?

7. Три республики с открытыми границами

Поблуждайте по всей клавиатуре фортепиано. Послушайте, как самые низкие звуки отличаются от самых высоких. Когда вы только начинали знакомиться с инструментом, наверно, вам говорили, что внизу «медведь в берлоге лежит», а наверху «птички поют». Но мелодичнее всего звучат те клавиши, которые находятся в середине. Они чаще всего используются в музыке. И не потому, что до них удобнее дотянуться, а потому, что они богаче других по музыкальной

выразительности. Но если нужно, например, изобразить грозу, то как же нам обойтись без грома в басах и сверкающих зигзагов молний в «птичьем» регистре?

Вот я случайно и выболтал наше новое слово — **регистр**.

Может быть, вы уже слышали, что существуют три регистра: верхний, средний и нижний. Но давайте точно определим, что такое регистры, где их границы, а главное — какова их роль в системе музыкально-выразительных средств. То есть, попросту говоря, какие чувства они могут выразить и какие картины нарисовать, кроме грозы, о которой я уже упомянул.

Давайте сочиним определение. Регистр — это такая звуковая область... Не очень понятно. Регистр — это часть клавиатуры... Но музыка звучит не только на фортепианных клавишах. Что представляет собой ряд клавиш фортепиано? Ряд звуков. А если короче — **звукоряд**. Значит, **регистр** — это **часть звукоряда**. Это правильно, но ничего не говорит нам о самих регистрах — об их характере, особенностях.

Вот, например, **средний** регистр. Тот самый, в котором мы поём и говорим. Наше ухо лучше всего настроено на «разговорную» волну. А кроме того, знаете вы об этом или нет, мы слушаем музыку не только ушами, но и голосовыми связками. Когда мы слушаем мелодию, наши связки беззвучно её пропевают, хотим мы этого или нет. Поэтому, когда у певца заболели связки, ему не разрешают не только петь самому, но и слушать других певцов.

Отсюда напрашивается вывод: тот, кто лучше и чище поёт, лучше слышит музыку и получает от неё больше удовольствия. Не случайно уже известный вам Шуман писал в своих «Правилах для юных музыкантов»: «**Пой усердно в хоре**».

Средний регистр — самый привычный для нас. И когда мы слушаем музыку, написанную в этом регистре, то обращаем внимание не на сам регистр, а на другие подробности: мелодию, гармонию и прочие выразительные детали.

А **нижний** и **верхний** регистры резко выделяются своей особой регистровой выразительностью.

Нижний регистр напоминает «увеличительное стекло». Он делает музыкальные образы крупнее, важнее, значительнее. Он и напугать может. И сказать: «Тсс, это тайна».

Загадочно, необычно начинается пьеса Грига «В пещере горного короля»:

Пример 50

А вот пугающая тема грозного царя Шахриара из симфонической сюиты Римского-Корсакова «Шехеразада»:

Пример 51

Послушайте, как задумчиво и **скорбно** звучит простая **мажорная** тема второй части Четвёртой фортепианной сонаты Бетховена из-за того, что он помещает её в нижний регистр:

Пример 52

Largo

Конечно, тут дело не только в регистре, но и в медленном темпе, аккордовом складе, прерывистом, как бы «рваном», ритме. Но регистр имеет здесь большое значение, и это очень хорошо слышно.

А верхний регистр, наоборот, как бы «уменьшает» то, что в нём звучит. В «Детском альбоме» Чайковского есть Марш деревянных солдатиков. Всё в нём как в настоящем военном марше, но маленькое, «игрушечное». Потому что вся фактура смещена вверх:

Пример 53


Верхний регистр способен и к трагедии. У итальянского композитора **Джузеппе Верди** есть очень красивая и печальная опера «Травиата». Её молодая героиня в последнем действии умирает. Чтобы подчеркнуть юность и хрупкость героини, Верди поместил её трагическую тему в верхний регистр (в оркестре её играют скрипки):

Пример 54

Adagio

Большую выразительную роль в этом примере играет и гармония. Послушайте, как во второй фразе «рыдающие» неустойчивые аккорды скорбно «сползают» вниз.

Познакомившись с этими отрывками, такими разными, мы можем услышать, что во всех примерах на один регистр есть что-то неувлимо общее. Это особая регистровая краска. И теперь мы можем сказать, что

 регистр — это часть звукоряда, имеющая определённую звуковую краску. Выделяют три регистра: верхний, средний и нижний.

Итак, три регистра — три «республики» в составе музыкального «государства». Теперь неплохо бы выяснить, где кончается одна «республика» и начинается другая. Для этого обратимся к новым примерам из музыки и собственным ушам.

Как, по-вашему, в каком регистре звучит мелодия песни Марфы из оперы Модеста Петровича Мусоргского «Хованщина»?


Пример 55



Ну конечно же, в среднем. Тем более что это песня, которую поёт певица. А теперь сравним её с верхним голосом (мелодией) в примере 52, который звучит в нижнем регистре. Мелодия Бетховена начинается в той же первой октаве. Но нашим ушам кажется, что это нижний регистр. В Марше деревянных солдатиков тоже есть ноты, которые встречаются в песне Марфы. А слух воспринимает это как верхний регистр. Как же быть?

Выходит, нельзя сказать, что вот эта нота принадлежит нижнему регистру, а вон та — верхнему или среднему? Это не совсем так. Все звуки, например, четвёртой или пятой

октавы, конечно же, относятся к верхнему и только верхнему регистру. А звуки, предположим, **контроктавы** — это, безусловно, нижний регистр. Но «пограничных» звуков между регистрами нет. Например, до первой октавы может быть и средним, и нижним регистром — в зависимости от того, куда «тянут» окружающие звуки. Точно так же, как это до можно записать и в скрипичном, и в басовом ключе. Значит,

 между регистрами нет чётких границ, они плавно переходят друг в друга.

«Границы» наших «республик» оказались «открытыми».

До сих пор я специально подбирал примеры, написанные в одном регистре. Но такой музыки немного. Часто композиторы используют сразу все регистры. Как, например, Григ в фортепианной пьесе **Ноктюрн**. «Ноктюрн» означает «ночной». В Норвегии, на родине Грига, летом такие же белые ночи, как и в Петербурге. Музыка Ноктюрна Грига красочна и живописна. Регистровые краски играют важную роль в этой звуковой живописи. Послушайте, как одна интонация в нижнем регистре в конце отрывка (её играет правая рука) «растворяет» пение птиц в сумерках прохладной белой ночи:

Пример 56

Andante



Обратите также внимание на единственную гармонию, мягко диссонирующую, загадочную, пульсирующую в левой руке. Она заставляет «вслушиваться в тишину». Здесь гармонические, фактурные и регистровые краски очень тесно переплелись между собой для создания тонкой звуковой живописи.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- ☐ Что такое регистр, какие бывают регистры?
- ☐ Расскажите об особенностях каждого регистра.
- ☐ Попробуйте подробно рассказать обо всех выразительных средствах в примерах из Четвёртой сонаты Бетховена и Ноктюрна Грига.
- ☐ Выберите наиболее интересный для вас отрывок из любой пьесы по специальности и попробуйте точно так же рассказать о нём.

8. Темп

Что такое темп? Ну-ка давайте быстренько сочиним определение, мы уже наловчились это делать. Ну да, конечно,

 темп — это скорость движения музыки,

что вы прекрасно знаете и без меня. Но скорость — это понятие больше спортивно-автомобильное. При чём же здесь выразительность?

Пример 57

Adagio

Перед вами был фрагмент основной темы знаменитой Фантазии ре минор великого Моцарта. Послушайте, как удачно подобрана мягкая пульсирующая фактура аккомпанемента к этой нежной, хрупкой мелодии.

А следующий пример тоже из музыки Моцарта — популярнейший финал его Одиннадцатой фортепианной сонаты, известный также под названием Турецкий марш или Турецкое рондо. Зажигательная музыка, совсем другая. Здесь Моцарт не грустит, не мечтает, а заразительно веселится.

Пример 58

Allegretto

Но послушайте (и посмотрите), что делается в аккомпанементе. Та же самая пульсация — бас и три аккорда: «ум-па-па-па, ум-па-па-па». А ведь если мы не прислушаемся, то и в голову не придёт, что фактура очень похожа. Потому что отрывки звучат в разных темпах. Фантазия — в темпе *Adagio*, что значит «медленно». А Турецкий марш — *Allegretto*, то есть довольно-таки быстро, хотя и не слишком стремительно. Помните, мы уже говорили раньше, что аккордовая пульсация в разных темпах приобретает различное «выражение».

Мы убедились, что темп очень сильно меняет характер музыки, даже если остальные средства выразительности очень похожи. Когда вам задают по специальности пьесы в быстром темпе, сначала нужно учить их медленно. И часто от этого музыка кажется скучной. Знакомо? И хочется сразу попы-

таться сыграть в темпе. А это вредно. Попробуйте играть медленно, но с помощью фантазии представить, как такая пьеса должна звучать в настоящем темпе. Ведь фантазия, которая так необходима музыканту, как ни странно, тоже нуждается в постоянной тренировке.

Наиболее употребительные темпы

Медленные	Умеренные	Быстрые
Largo — широко	Andante — темп шага	Allegro — быстро
Lento — протяжно	Andantino — чуть быстрее, чем Andante	Vivo (Vivace) — живо
Adagio — медленно	Moderato — умеренно	Presto — очень быстро
	Allegretto — чуть медленнее, чем Allegro	

Итальянское слово **Allegro** означает не «быстро», а «весело». Это указывает на то, что когда-то быстрая музыка была непременно весёлой и понятия «быстро» и «весело» не отделялись друг от друга. Но уже у Моцарта встречается музыка быстрая и очень драматичная. Однако и в ней темп обозначен как **Allegro**. И сейчас итальянское слово «allegro» в музыке обозначает «быстро» (и далеко не всегда весело).

Раньше темпы в музыке определялись приблизительно, по настроению. Но иногда композиторы хотели обозначить темп очень точно. В начале XIX века немецкий механик **Иоганн Мельцель** специально для этого изобрёл **метроном**. Теперь часто можно встретить в нотах кроме обычных обозначений темпа ещё и метрономические, цифровые. Например: $\text{♩} = 120$. Это означает, что за одну минуту должно прозвучать 120 четвертных нот. Нужная скорость легко находится по метроному. Иногда перед такими обозначениями ставятся буквы ММ, что означает «Метроном Мельцеля».

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- ☐ Что такое темп? Назовите основные темпы.
- ☐ Как переводится **Allegro**? Почему это слово было выбрано для обозначения быстрого темпа?
- ☐ Кто такой Иоганн Мельцель, что он изобрёл? Как расшифровать такую запись: ММ $\text{♩} = 80$?

9. Штрихи и динамика

Что делают музыканты, когда играют музыку? Они **извлекают звуки** из своих музыкальных инструментов. Один и тот же звук можно извлечь по-разному, разными **способами**. Можно «пропеть» звук, «уколоть», «подчеркнуть». Эти различные способы звукоизвлечения называются штрихами.

 Штрихи — это способы звукоизвлечения.

От способа звукоизвлечения во многом зависит характер музыки, а значит, и те образы, которые она создает.

Пример 59

Р. Шуман. МЕЛОДИЯ



Пример 60

С. М. Слонимский. МАЛЕНЬКОЕ РОНДО



Вот опять два разных примера с похожим типом фактуры, которые звучат совершенно по-разному. Нежная, похожая на колыбельную пьеса Шумана и озорная, задиристая музыка **Сергея Михайловича Слонимского**. У Шумана все звуки «поют», исполняются связно — **legato**. У Слонимского отрывисто «подпрыгивают» — **staccato**. А во втором и четвёртом тактах у ноты *фа* в левой руке стоит кроме точки ещё и «галочка» — **marcato**, то есть «подчёркивая». Зачем? Музыка написана в соль мажоре. А *фа-диеза* в ключе нет. Звук *фа* звучит как бы фальшиво, что придаёт музыке особенно озорной и забавный характер. И композитор просит нас ещё и подчеркнуть эту смешную деталь **гармонии** (в левой руке звучат разложенные аккорды, а аккорд, как мы знаем, — элемент гармонии).

Видите, штрихи не только выразительны сами по себе. Часто они служат для усиления других средств выразительности.

Основные штрихи


Legato. Связно (обозначается лигой)

Non legato. Не связно (не обозначается никак)

Staccato. Отрывисто (обозначается точкой)

Marcato. Подчёркивая (обозначается «галочкой»)

Конечно, вы слышали о взрывчатке под названием «динамит». Знаете спортивную команду «Динамо». Где ещё можно встретить этот корень? Ну конечно, в магнитофонных усилителях — «динамиках». Во всех этих примерах речь идёт о **силе**: *dύναμις* (динамис) в переводе с греческого «сила». Последний пример нам ближе всего, потому что в нём идёт речь именно о **силе звука**. Силу звука мы регулируем не только с помощью рычага громкости. Это можно сделать прямо на клавишах фортепиано, сыграв громче или тише, **forte** или **piano**. Эти оттенки (или, по-французски, **нюансы**) называются **динамическими оттенками**, а сила музыкального звука называется **динамикой**.

 **Динамика** — сила звука; динамические оттенки (нюансы) — оттенки силы звука.

Выразительность музыкальной динамики сродни динамике речевой. Нежные, ласковые слова произносятся тихо, команды и призывы — громко. Как и человеческий голос, музыка может и «кричать», и «шептать». Обычно композиторы обозначают в нотах нюансы, но часто о нужном динамическом оттенке можно догадаться, исходя из характера музыки. Как вы думаете, какие оттенки просятся в эти примеры?

Пример 61

Л. Бетховен. СИМФОНИЯ № 5, часть II



Пример 62

РУССКАЯ НАРОДНАЯ КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ



Конечно, вы почувствовали, что трубный призыв Бетховена хочется сыграть очень громко (у композитора стоит даже не *f*, а *ff* — **fortissimo**, «очень громко»). А колыбельную песню хочется спеть тихо и нежно.

Бывают случаи, когда по характеру музыки трудно догадаться о нужном динамическом оттенке. А бывает, что композитор специально ставит нюанс, противоположный тому, который просится. Например, когда надо изобразить громкую музыку, звучащую очень далеко.

Динамические оттенки могут даже создавать впечатление передвижения звука в пространстве. Например, если песня начинается очень тихо, еле слышно, а потом становится всё громче и громче, то кажется, что сначала её поют далеко-далеко, а потом постепенно приближаются. Этот приём часто используют в **операх**, когда на маленькой сцене нужно создать впечатление большого пространства.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Что такое штрихи? Какие бывают штрихи?
- 📖 Для чего в музыке употребляются разные штрихи?
- 📖 Что такое динамика? Что общего у музыкальной динамики с речевой выразительностью?
- 📖 Как с помощью динамики можно «перемещать» звук?

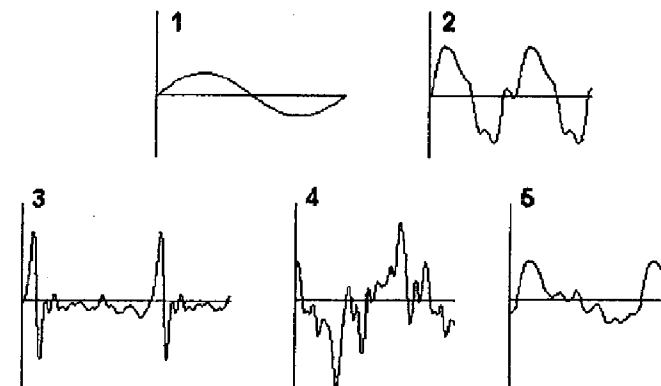
10. Особое средство

Мы познакомились почти со всеми средствами музыкальной выразительности. Но осталось ещё одно — особое. И оно имеет отношение не только к музыке, но и к физике. Давайте подумаем, какое ещё свойство имеет каждый звук кроме высоты и длительности. Громкость? Да. Но есть и ещё свойство. Одну и ту же мелодию можно сыграть и на рояле, и на скрипке, и на флейте, и на гитаре. А можно спеть. И даже если играть её на всех этих инструментах в одной и той же тональности, в одном и том же темпе, с одними и теми же нюансами и штрихами, звучание всё равно будет отличаться. Чем же? Самой окраской звука, его **тембром**.

🎵 **Тембр** — особая окраска звука, свойственная каждому голосу и инструменту. По этой окраске мы отличаем разные голоса и инструменты друг от друга.

Помните обертоны? Вот они-то главным образом и влияют на тембр. Каждый звук представляет собой колебание воздуха в форме волны. Вместе с основным тоном, высоту которого мы слышим, в эту волну входят обертоны, которые дают ей особую окраску — тембр. Может ли звук быть без обертонов? Да, но получить его можно только в специальных лабораторных условиях. И звучит он довольно-таки противно. В природе таких звуков нет.

Исследовав и разложив тембровые волны, учёные изобрели **синтезатор**, который может создавать новые тембры и подражать уже существующим, иногда довольно удачно. Конечно, искусственные тембры синтезатора не могут заменить живые голоса и инструменты. Но современная музыкальная жизнь без синтезатора уже невозможна.

Так выглядят некоторые звуковые волны:

1. Безобертоновый лабораторный «белый» звук
2. Звук скрипки
3. Звук трубы
4. Звук кларнета
5. Звук фортепиано

Но какое же отношение имеют эти физические графики к музыкальной выразительности? Очень большое. Тембры для композитора — это как краски для художника. Как вы думаете, сколько разных тембров в симфоническом оркестре? Как минимум двенадцать (а инструментов гораздо больше). А в больших, расширенных составах оркестра разных тембров может быть больше тридцати (а инструментов больше ста). Но это только **чистые** тембры отдельных инструментов. Точно так же, как художники смешивают краски для получения новых цветов и оттенков, композиторы часто пользуются **смешанными** тембрами, сочетаниями различных инструментов.

А сколько тембров может быть в **фортепианной** музыке? Только **один** — тембр фортепиано. Если оркестровую музыку можно сравнить с картиной, написанной масляными красками,

ми, то фортепианная музыка — это рисунок карандашом. Но великие художники так владеют карандашом, что могут в карандашных чёрно-белых рисунках передавать мельчайшие оттенки и создавать иллюзию красок. Великие пианисты умеют создать на своём «чёрно-белом» инструменте впечатление большого красочного оркестра. А по тонкости передачи мельчайших нюансов фортепиано даже превосходит оркестр. Некоторые пианисты говорят о разных фортепианных тембрах и учат играть разными тембрами. И хотя это не совсем верно с физической точки зрения, но мы действительно можем услышать эти разные тембры. Ведь искусство — это чудо, а чудо может противоречить законам физики.

Почему же тембр — особое средство музыкальной выразительности? Потому что природа этой выразительности особая, не такая, как у других средств. Мелодия, гармония, лад и ритм — наши **главные** средства, «лицо» музыки — целиком зависят от **композитора**. От композитора зависят фактура и регистр, но не всегда. Можно обработать музыкальную пьесу, не изменив её «лица», но изменив регистры и фактуру. **Темп, штрихи, динамика** могут быть указаны композитором, но очень сильно зависят от **исполнителя**. Именно из-за темпа, штрихов и динамики у каждого музыканта одни и те же произведения звучат немного по-разному. А **тембр** зависит от **инструмента**. От композитора зависит только выбор инструмента, а от исполнителя — его красивое звучание.

Контрольные вопросы по пройденному материалу

Вы подходите к новому уровню ваших знаний. Теперь вы будете не только отвечать на вопросы, но и рассказывать о небольших музыкальных произведениях. А научиться этому вам помогут новые контрольные вопросы. Они отличаются от тех маленьких вопросиков, на которые вы отвечали в конце каждой главы.

Каждый из больших контрольных вопросов включает в себя несколько маленьких. Все маленькие вопросы, расположенные под одним номером, дополняют друг друга. Это пункты одного большого вопроса. И если вы свяжно и складно ответите на все пункты, у вас получится хороший полный ответ на контрольный вопрос. В этом ответе будет и определение, и разъяснение этого определения, и примеры из музыки. А примеры нужны обязательно: наш предмет музыкальный, и, чтобы понять то, о чём вы говорите, надо сначала это услышать.

1. Какие музыкальные склады вы знаете? Какие склады встречаются в пьесах вашей программы по специальности? Если вы играете на струнном или духовом инструменте, посмотрите, что делается в фортепианном сопровождении.
2. Что такое фактура, какие фактурные приёмы часто встречаются в гомофонно-гармоническом складе? Приведите примеры аккордовой пульсации и разложенных аккордов в аккомпанементе.
3. Бывает ли музыка без мелодии? Какими средствами может достигаться выразительность в такой музыке? Приведите пример.
4. Что такое регистр, какие вы знаете регистры? Как регистры переходят друг в друга? Расскажите о выразительных особенностях каждого регистра.
5. Что такое темп? Перечислите итальянские обозначения основных темпов. Как композиторы иногда обозначают точный темп (кто такой Иоганн Мельцель и что он изобрёл)?

6. Что такое штрихи? Перечислите основные штрихи, которые встречаются в музыке. Как они обозначаются? Приведите примеры на разные виды штрихов из своей программы и объясните, для чего в этой музыке выставлены именно такие штрихи.
7. Что такое динамика, что такое нюансы? Приведите примеры выразительности различных нюансов в пьесах вашей программы.
8. Что такое тембр, от чего зависят тембры разных инструментов? Где и как используют выразительность тембров, что такое чистые и смешанные тембры? Можно ли играть на фортепиано разными тембрами: как считает физика и как считает музыка? В чём «особость» этого средства музыкальной выразительности?

ТЕМА ТРЕТЬЯ


ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Мы с вами изучили очень большую и важную тему — «Средства музыкальной выразительности». Теперь надо научиться применять эти знания на любых примерах из музыки. Если это получается, значит, вы уже стали чуть-чуть более профессиональными музыкантами. Ведь профессия музыканта — это не только ловко перебирать пальцами или дуть губами, но и хорошо слушать.

До сих пор мы выискивали в коротких музыкальных отрывках какое-нибудь одно средство выразительности — то, которое в это время изучали. Теперь задача немножко другая: услышав произведение целиком, нужно разобраться, какие средства использовал автор, чтобы получился именно тот музыкальный образ, который мы слышали.

1. О Принцессе, не умевшей плакать

Но ничего не получится сразу — нужна тренировка. И эта тема — тренировочная. А чтобы вам было интереснее тренировать уши, обратимся к сказке. Немецкий поэт и сказочник **Баумбах** написал сказку «Принцесса, не умевшая плакать». А современный петербургский композитор **Слонимский** (помните его Маленькое рондо с озорным **staccato**?) написал по этой сказке музыкальную **сюиту**.

 Французское слово «сюита» означает «ряд, последовательность».

Значит, сюита — это ряд музыкальных пьес. Но не любых, а чем-нибудь связанных между собой. Здесь они связаны содержанием сказки. Пьесы из сюиты вам сыграет на уроке

преподаватель. Но дома вы сможете вспомнить музыку по нотам, напечатанным на следующих страницах нашей книжки. Под названием каждой пьесы можно прочитать тот эпизод из сказки, о котором рассказывает музыка. Этот краткий пересказ добавил в ноты сам композитор.

А потом постарайтесь ответить на все вопросы.

Принцесса-плакса

Жила-была юная Принцесса. Она была плакса: плакала по каждому пустяку.

Пример 63

Andante piangendo *)

*) *Piangendo* — плаксиво.

Колдовство Ведьмы

По приказу Короля нашли старую Ведьму. Она заколдовала Принцессу.

Пример 64

Allegro

Принцесса разучилась плакать

Теперь Принцесса совсем разучилась плакать. Разбилась её любимая кукла, а Принцесса только засмеялась. Заболела тяжело Королева-мама — Принцесса равнодушно собирала цветы. Она была очень красива и очень спокойна, никогда не плакала.

Пример 65

Andantino tranquillo

70

Приказ Короля

Обеспокоенный Король приказал: тот, кто растрогает Принцессу, заставит её плакать, женится на ней. О приказе Короля узнала вся страна.

Пример 66

Allegro marciale

71

Полька Белой Лошади

Гуляла Принцесса в саду, и вдруг перед ней появилась Белая Лошадь. Села Принцесса на неё, и Лошадь понеслась по дороге, танцуя польку.

Пример 67

Vivace leggiero

Любовь Принцессы и Охотника

Прискакала Принцесса на красивую лужайку, а там Молодой Охотник. Сел он рядом с Принцессой у ручья, они долго разговаривали и горячо полюбили друг друга.


Пример 68

Allegro agitato

обозначение «*piangendo*» (пьянджéндо), что означает «плаксиво». Но этим обозначением нельзя было бы воспользоваться, если бы сама музыка не «плакала». Каким же образом музыка «плачет», какие средства этому способствуют?

Лад — конечно, минорный. Но не всякий минор «плачет». А какой здесь минор? Посмотрите: в первой же фразе сначала *ми-бекар*, как в гармоническом миноре, а почти следом — *ми-бемоль*, как в натуральном. Создаётся очень неустойчивая интонация. Прислушайтесь к интонации настоящего плача. Она всегда неустойчива, всегда как бы ползает вокруг одних и тех же звуков.

Обратим внимание на **регистр** основной мелодии. Эта мелодия находится на условной «границе» верхнего и среднего регистров. Её можно спеть, но сложно, потому что высокогато. А плачущий голос часто находится в напряжении, в верхнем пределе своего **диапазона**.

 **Диапазон** — звуковой объём, «размер» какого-либо голоса или инструмента.

Наиболее любознательным и пытливым предлагаю подумывать самостоятельно: где находится кульминация первой мелодической фразы и почему она именно здесь?

Вся пьеса исполняется **штрихом legato**. Это естественно для плача. Есть даже теория, которая утверждает, что певческое **legato** происходит от плача (а певческое **staccato** — от смеха). Родство пения и плача Слонимский подчёркивает и обозначением **cantabile** (канта́биле), то есть «напевно».

Давайте определим **склад** этой пьесы. Определили? Правильно, полифонический. Есть такое выражение: «лить слёзы в три ручья». Наша Принцесса льёт слёзы «в две мелодии». Можно было бы и в три, но эти пьесы написаны так, чтобы вам было легко их сыграть. А сыграть три полифонических голоса вам пока что трудновато (однако три голоса в этой сюите тоже встретятся).

И наконец, прислушаемся к **ритму** этой пьесы. Он очень изменчивый, всё время «расплывается» вокруг осовного размера, «размазывает» этот размер. Написать диктант в таком

ритме очень трудно. Такой ритм можно назвать «капризным». Он хорошо передаёт особенности плача.

В короткой, но очень выразительной пьеске «**Колдовство Ведьмы**» мы словно видим эту злую старуху и слышим её колдовское бормотание. Почему злую? И почему старуху? Прислушаемся к созвучиям, которые образуют два голоса пьесы. В начале первого такта звучит **малая септима ля—соль**, а затем появляется **третий си—фа**. Что такое септимы, тритоны, секунды? Это **диссонансы**. Помните, что такое диссонансы: это очень неприятные, колючие интервалы. Вслушайтесь, как злобно они звучат в этой пьесе. И ещё более устрашающими делает их низкий **регистр** этой музыки. Противный голос у этой старой Ведьмы. Молодой ведьме композитор, наверно, дал бы приятный голос. Но это была бы другая сказка.

А теперь послушаем её бормотание. Своё колдовское заклинание она бормочет скороговоркой (быстрый темп **Allegro**), сначала еле слышно (нюанс *pp*), но постепенно доходя до *f*. А в самом конце она, возможно, ударяет в какой-нибудь колдовской гонг. Слышите? Видите?

Догадайтесь, как композитор изобразил, что она бормочет именно заклинание, а не просто говорит что-нибудь. Подсказка: обратите внимание на **ритм** пьесы.

И вот колдовство подействовало: **Принцесса разучилась плакать**, о чём рассказывает третья часть сюиты (пьесы, из которых состоит сюита, обычно называют **частями** этой сюиты). Перед композитором стоит здесь интересная и непростая задача: создать музыкальный портрет, внешне очень похожий на нашу Принцессу-плаксу, но совсем другой по характеру.

Как это можно сделать? Помните, мы говорили о главных средствах выразительности, из которых складывается «лицо» произведения, и о дополнительных, ведающих разными «выражениями» этого «лица». Среди главных средств самое главное — **мелодия**. Сравним мелодии первой и третьей части. Они очень похожи. Можно даже сказать, что это одна и та же мелодия, только немного изменённая в третьей части.

Какие изменения заметнее всего? Прежде всего, изменения **лада** и **фактуры**. Понятно, почему печальный **минор** обернулся весёлым, беззаботным **мажором**: ведь Принцесса теперь не плачет. И нет больше двух мелодий-ручьев. В третьей части **гомофонно-гармонический склад** — мелодия с аккордовой поддержкой-аккомпанементом. Послушаем **фактуру** этого аккомпанемента. Аккорды левой руки разложены в ритме, напоминающем вальс. Но в обычном вальсе — бас и два аккорда. А тут наоборот: аккорд и два баса. Причём басы не очень-то и «басовые»: все они в среднем регистре (первая октава). И получается немного механический вальс, который могла бы станцевать заводная кукла. А ведь заколдованная Принцесса и правда стала похожа на куклу.

Третья часть сюиты — это **вариация** на тему первой части.

♫ **Способ развития музыки, в котором одна и та же мелодия подвергается различным изменениям, называется вариациями. Основная мелодия в вариациях называется темой.**



Тромбон

На главной площади столицы этого сказочного государства появляются придворные музыканты: сначала раздаётся зычный голос тромбона, теперь ему вторит пронзительная труба, и вот уже громкие звуки всего духового оркестра гвардии Его Величества, сотрясая стены города, собирают народ: не проходите мимо, сейчас будет оглашён важный, очень-очень важный **Приказ Короля!**

Почему именно так можно представить себе оглашение этого приказа? Потому что всё это можно найти в четвёртой части сюиты. Сначала мы слышим один голос, звучащий в низком **регистре**. Громко, с подчёркиванием каждого звука (**штрих marcato**) исполняется мелодия в чётком маршевом ритме. Такая музыка хорошо звучит в исполнении **медных духовых инструментов**, а к этому се-



Труба

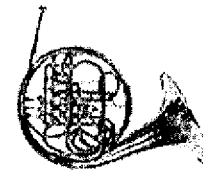
мейству относятся **труба, валторна, тромбон** и **туба**. Самые яркие и мощные в этой семье — труба и тромбон. Для трубы начало пьесы слишком низко, а для тромбона — в самый раз.



Туба

Вступление нового голоса, высокого и звонкого, лучше всего дать трубе. А когда появляются аккорды, то тут уже звучит весь духовой оркестр: наверху трубы, внизу

тромбоны, которые могут быть усилены самым низким медным инструментом — тубой, а середину заполняют певучие валторны — инструменты «альтового» регистра.



Валторна

Пятая часть сюиты, «**Полька Белой Лошади**», совсем маленькая и простенькая пьеска, её может сыграть и первоклассник. Но и в этой незатейливой музыке много своеобразных выразительных деталей.

Быстрый **темп**, чёткий танцевальный **ритм** характерны для всякой польки. Полька и любой другой танец обычно имеют **гомофонно-гармонический склад**, в котором мелодия «плывёт» над ритмичным танцевальным аккомпанементом. А здесь от начала до конца выдержан **аккордовый склад**. Мелодия не «плывёт» над сопровождением, а «припечатывается» каждым аккордом. Это слегка утяжеляет музыку. И эта тяжесть подчёркивается **штрихами**: лёгкие точки (**staccato**) на восьмушках и тяжёлые чёрточки (**portamento**, разновидность **marcato**) на четвертях и половинках.

Но не забудем, что это не просто полька, а лошадиная полька. Однако музыка при этом написана в высоком, очень лёгком **регистре**. И поэтому есть в этой «лошадиной» музыке что-то «игрушечное», «ненастоящее». Но лошадь-то наша не простая, а волшебная. Послушайте, как звонко и переливчато цокают её серебряные копытца (выразительные **форшлаги** в мелодии).

Лошадь понеслась по дороге и ускакала далеко-далеко. Две строчки этой маленькой пьесы полностью повторяются. Но видите обозначение: **f** (при повторении **p**)? Повто-

рение звучит тихо — как будто далеко. Здесь **динамика** передаёт ощущение пространства.

Вот сколько интересного можно обнаружить даже в такой, казалось бы, элементарной музыке.

Шестая часть, «**Любовь Принцессы и Охотника**», — самая большая и значительная пьеса в этой сюите. Её можно назвать **кульминацией** всей сюиты. Помните, мы говорили о кульминации — высшей точке мелодии? Но такая высшая точка бывает не только в мелодии, но и в большом произведении с множеством мелодий, и в целой сюите из нескольких пьес. Кульминация — это не всегда самая высокая точка мелодии, но **всегда это самое значительное музыкальное событие**.

Любовь расколдовала Принцессу, вернула ей нормальное состояние, поэтому её встреча с Охотником — самое важное событие в сказке. А значит, это должно стать самым важным событием и в музыке сюиты.

До сих пор нам встречались в сюите музыкальные портреты (первая, вторая и третья части) и музыкальные сценки-картинки (четвёртая и пятая части). Черты такой сценки имеет и шестая часть, её можно было бы назвать, например, «Сцена у ручья». Но музыка этой пьесы не только **изображает** героев сказки, но и **выражает их чувства**.

Уже в первых четырёх тактах слышится взволнованность. А ведь это ещё не мелодия, это **вступление**. Соберите каждую группу восьмушек в аккорды, как мы это делали в отрывке из Пятой сонаты Моцарта (пример 416). Послушайте, как красиво и выразительно звучит в получившихся аккордах **диссонанс** — малая секунда.

Пример 70



Очень выразительны и **паузы** между этими «всплесками». В них слышится прерывистое, взволнованное дыхание Принцессы, охваченной новым, неожиданным и прекрасным чувством. Но в этой «переливающейся» **фактуре** можно услышать не только взволнованное чувство, но и журчание ручья,

у которого происходит знакомство наших героев. И, как часто бывает в лирической поэзии, образы природы сливаются с чувствами героев. И ручей тоже «заодно» с нашими влюблёнными.

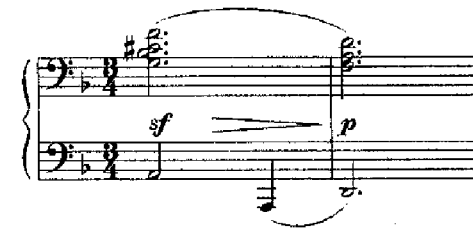
Наконец, вступает и основная мелодия. Чувство ещё не ясно, ему ещё нет имени, поэтому такой призрачно-**высокий регистр** у этой мелодии. Но всё равно чувство очень сильное и яркое: **forte**. Обратите внимание на выразительные интервальные **скачки** в серединах фраз. Они подчёркивают волнение.

Скачок — ход мелодии на широкий интервал. Скачки часто придают мелодии беспокойный характер, в отличие от плавного и спокойного поступенного движения (движения по соседним ступеням лада).


Второе предложение повторяет те же мелодические фразы (с другим продолжением), но теперь они звучат в **среднем регистре**. И не так громко (итальянское **mezzo** очень похоже на русское «меньше», «менее» и то же самое означает). Переживание улеглось, чувство становится тихим, ровным и светлым. Но потрясение было настолько сильно, что оно возвращается в памяти вновь и вновь (повторение всей пьесы, начиная с аккордов вступления). Волнение выдаётся также быстрым **темпом** пьесы. Эта музыка выразительно звучит и в более медленном темпе, но тогда исчезает взволнованность, острота переживания.

Вслушайтесь, каким трепетным чувством наполнена **гармония** самых последних аккордов пьесы, её завершения (каданса):

Пример 71



И наконец, последняя, седьмая часть сюиты, её **финал** — «Принцесса плачет».

 **Финалом** называют последнюю часть многочастного произведения — сюиты, сонаты, симфонии. Финалом также называют заключительную сцену оперы или балета.


Перед нами ещё одна **вариация** на тему первой пьесы. И конечно, эта вариация гораздо больше похожа на первую часть: ведь Принцесса снова плачет. Но плачет она уже по-другому, и эти изменения отражены в музыке. Например, появился тот самый третий голос. И добавился заключительный раздел — **кода**.







Вы уже много узнали о предыдущих пьесах, стали большими и умными. Попробуйте теперь сами рассказать об этой части и объяснить характер всех её изменений по сравнению с первой пьесой.

Вы подошли к новой ступеньке знаний. Теперь уже недостаточно простого ответа, что такое лад, регистр или темп, какие бывают штрихи или склады. Теперь, опираясь на эти полученные знания, нужно попробовать рассказать о музыке, о её характере, о её образах. Но не просто рассказать об этом, а ещё и пояснить, какие средства выразительности композитор для этого использовал.

В нашем традиционном вопроснике все вопросы двойные. Сначала основные — о характере музыки. Вопросы в скобках дают подсказку, на что надо обратить внимание при ответе на основные вопросы.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

 О чём рассказывает первая часть? (Как музыка изображает плачущую Принцессу — какой лад, какие регистры использованы в первой пьесе? Какой штрих преобладает? В каком складе написана эта пьеса? Можно ли ритм основной мелодии назвать «капризным»?)

-  Почему можно предположить, что Ведьма старая и страшная? И как она колдует? (О чём говорят темп, регистр, штрихи? Как выстроена динамика и почему? Есть ли в пьесе мелодия?)
-  Слышите ли вы в третьей пьесе, что Принцесса разучилась плакать? Почему вы узнаете, что это Принцесса, а не какая-то другая девочка? (Сравните с первой пьесой мелодию, лад, фактуру. Что сохранилось и что изменилось? И как изменилось? Как называется такой способ изменения уже знакомой музыки?)
-  Почему приказ Короля услышала вся страна? (Каким тембром подражает композитор в этой фортепианной пьесе? Какую динамику и какие штрихи он использует для этого подражания? Каковы особенности ритма и темпа?)
-  Почему польку танцует именно Лошадь? Почему понятно, что эта Лошадь волшебная? Как показано в музыке, что Лошадь удаляется? (О чём говорят штрихи, регистр, склад, динамика?)
-  Принцесса и Охотник познакомились у ручья. Какими средствами рассказывает об этом музыка? И какими средствами выражены в музыке их чувства? (О чём говорят мелодия, фактура, темп?)
-  Последняя пьеса очень похожа на первую, но есть отличия в динамике, фактуре. А в конце добавлен небольшой заключительный раздел — **кода**. Попробуйте объяснить эти различия. А в каком ладу заканчивается пьеса и почему?

ТЕМА ЧЕТВЁРТАЯ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ

1. Как не утонуть в море музыки

 **Жанр (genre)** — французское слово, означающее «род», «вид».

Мы знаем длинные и короткие, простые и сложные музыкальные произведения. Одни можно сыграть на каком-нибудь одном инструменте, для других нужен целый оркестр. В некоторых произведениях есть слова, которые поют или под гитару, или под рояль, или под оркестр, или без инструментального сопровождения, а иногда их спеть можно только хором.

В этом многообразии музыки легко потеряться. Поэтому люди придумали **систему**, в которой каждому **виду** (или, по-французски, **жанру**) отведена своя «полочка» или свой «портфель». Правда, иногда и тут возникает путаница: музыка любит порядок, но не терпит жёстких схем. Что, например, делать с маршем, который существует в вариантах для духового, симфонического оркестров и фортепиано, а также имеет слова и может быть исполнен как песня? Разные это произведения или одно и то же? Но у всех этих вариантов есть один **главный** жанровый признак — **марш**. Именно по главным признакам мы прежде всего и распознаём тот или иной жанр. С самых главных и общих признаков мы и начнём разговор о жанрах.

Представим себе, что всю-всю музыку уложили вот в эту папку:



А теперь посмотрим, что там внутри.

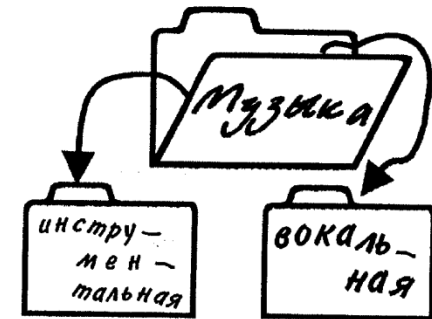
Эти папки поменьше, но тоже очень толстые. В одной из них вся **инструментальная** музыка. То есть музыка, которая исполняется на музыкальных инструментах. **Без пения**. Сюда входят и **танцы**, и **марши**, и всё, что написано для **фортепиано** или любого другого инструмента, и произ-

ведения для **двух, трёх** и более инструментов, вплоть до самого большого **оркестра**. К инструментальной относится и **балетная** музыка. А теперь представьте, сколько всего написано одной только инструментальной музыки!

Папка с **вокальной** музыкой, наверно, чуть потоньше, но не намного. Слово «вокальная» происходит от итальянского **voce** (воче), которое восходит к латинскому **vox** (вокс), то есть **голос**. Вокальная музыка — это и **песни**, и **романсы**, и произведения для **хора** — от маленьких хоровых песен до больших **хоровых концертов**, **кантат** для хора с оркестром и гигантских **ораторий**. А ещё к вокальной музыке относятся **оперы**, **оперетты** и **мюзиклы**.

Подумайте: по какому признаку мы собрали эти две папки? Подскажу: по **средствам исполнения**. В одном случае таким средством является какой-нибудь музыкальный **инструмент**, или **ансамбль инструментов**, или **оркестр**. А в другом случае — это **голос**, или **ансамбль голосов**, или **хор**.

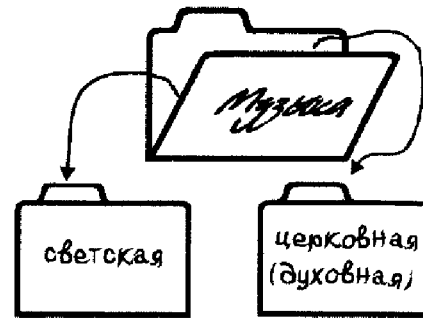
А можно ли разделить всю музыку по другим большим признакам? Можно. Ведь имеет значение не только то, на чём исполняется музыка, но и то, где и для чего её исполняют. Своя особая музыка звучит в церкви, специальная музыка существует для танцев, есть песни, которые любому приятно спеть в компании, а есть музыка, которую нужно слушать



в концертном зале. То есть у каждого музыкального жанра есть своё **назначение**. Если мы разделим музыку по назначению, то наши две большие папки будут такими:

Термин **светская музыка** означает всю музыку, не предназначенную для церкви. В настоящее время этот термин практически не употребляется, потому что сейчас светские жанры составляют большую часть всей звучащей музыки, но до XVIII века **церковная** (или **духовная**)

музыка занимала главное место в жизни человека. И вам нужно запомнить эти понятия — «светская» и «духовная», они вам очень пригодятся, когда вы будете изучать творчество Баха.



ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Что такое жанр, как определить жанр произведения, в котором много разных признаков?
- 📖 По каким главным признакам можно разделить всю музыку (укажите два варианта такого деления)?
- 📖 Что такое вокальная музыка и какие жанры в неё входят?
- 📖 Назовите жанры инструментальной музыки.

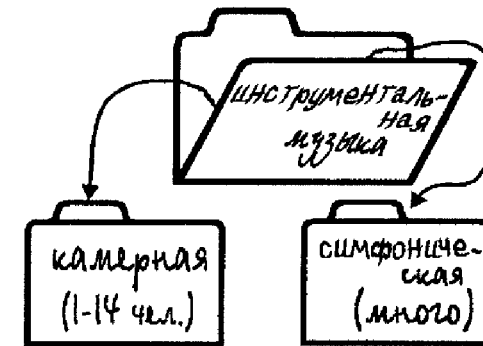
2. Инструментальная музыка

Название «инструментальная музыка» означает только одно: средствами её исполнения служат музыкальные инструменты, без участия певческих голосов. Но ведь инструментов существует очень много. А сколько может получиться различных комбинаций этих инструментов — уже и сосчитать невозможно. То есть, наверно, всё-таки возможно, но не нужно.

Когда-то первобытные люди считали по пальцам — до десяти. А всё, что больше, называлось «много». Этот древний

способ, оказывается, очень удобен для деления музыкальных жанров. Правда, по современным понятиям музыкальное «много» начинается не с 11, а с 15. И это «много» называется оркестром. Коллектив из 15 музыкантов уже можно назвать оркестром. А всё, что меньше, — это **камерный ансамбль**. Название происходит от латинского слова «camera» — «комната». Камерный ансамбль лучше звучит в комнате или небольшом зале. А оркестр в комнате просто не поместится. Оркестру нужен специальный большой зал, в котором камерный ансамбль будет звучать хоть и красиво, но слабенько.

Итак, инструментальную музыку можно разделить на...



Камерная музыка

Жанры камерной музыки имеют специальные названия по количеству исполнителей:

- | | |
|------------------|----------------|
| 1. Соло | 7. Септет |
| 2. Дуэт | 8. Октет |
| 3. Трио (терцет) | 9. Нонет |
| 4. Квартет | 10. Децимет |
| 5. Квинтет | 11. Ундецимет |
| 6. Секстет | 12. Дуодецимет |

Теоретически можно, конечно, довести наш список и до оркестра:

- 13. Терцецимет
- 14. Квартдецимет
- ОРКЕСТР

В музыкальной практике названия дальше нонета встречаются очень редко. Но первые девять названий вам надо запомнить наизусть. Это несложно, потому что названия ансамблей происходят от тех же итальянских числительных, что и хорошо знакомые вам названия интервалов, — заметили? А наиболее распространённые камерные ансамбли — трио, квартет и квинтет.

Часто в таких ансамблях участвуют инструменты только одного семейства: только смычковые струнные, только деревянные или только медные духовые. Поэтому нередко уточняется: «струнное трио», «духовой квартет», «басс-квинтет», то есть квинтет медных духовых инструментов (английское слово «brass» означает «медь»). Когда говорят просто «духовой», обычно подразумевают деревянные духовые. А в названии «струнный» чаще всего имеют в виду ансамбль смычковых, а не щипковых струнных.

В камерной музыке сложилось несколько устойчивых инструментальных составов, для которых уже написано много музыки и продолжают создаваться новые произведения.

Самый распространённый из таких составов — **струнный квартет**, который состоит из **двух скрипок, альты и виолончели**. Скрипку и виолончель вы, конечно, знаете. И ещё вы знаете, что альты поют в хоре. Смычковый альт похож на немножко увеличенную скрипку и звучит чуть ниже — примерно в том же диапазоне, что и альты в хоре.

Для струнного квартета писали и Гайдн, и Моцарт, и Бетховен, и Шуберт, и Чайковский, и Шостакович. Семь квартетов написал уже знакомый нам современный композитор Тищенко.

Жанр струнного квартета всегда был особенно популярен в Австрии и Германии, а с XIX века — и в России. А вот во Франции не менее распространены ансамбли **деревянных духовых** — квартет и квинтет. **Духовой квартет** состоит из **флейты, гобоя, кларнета и фагота**.

Флейта — самый высокий и подвижный из этих инструментов. Она может забираться в высочайший, «птичий» регистр. Иногда композиторы изображают флейтой пение птиц.

Гобой — тоже высокий инструмент своеобразного «носового» тембра. На нём очень красиво звучат медленные, певучие мелодии, но в быстрых пассажах он не утонит за флейтой. Тембр гобоя немножко похож на тембр **зурны** — восточного духового инструмента. Иногда композиторы используют гобой для подражания восточной музыке.

Кларнет — инструмент альтового регистра. Он «с характером»: может быть мягким и «бархатным», а иногда вдруг сорвётся на резкий крик. Умеет он играть и быстрые пассажи, они у него «журчат». Это «журчание» часто используют в «морских» и «речных» музыкальных «картинах».

Фагот — самый низкий и «неповоротливый» инструмент в этой семье. Как и гобой, он хорошо умеет петь красивые мелодии, но только «мужским» голосом и только в середине своего диапазона. Чем выше он забираться, тем более хриплым и «сорванным» становится его голос. А в глубоких басах он приобретает мощь, но теряет красоту и звучит комично. Фагот используют и в печальной медленной музыке, и в забавных музыкальных шутках.

Пожалуй, даже чаще, чем духовой квартет, встречается **духовой квинтет**. В нём пятый инструмент «приглашён в гости» из другого, **медного** семейства. Это уже знакомая нам **валторна**. Её бархатистый, «круглый», но вместе с тем сильный звук очень хорошо сочетается с деревянными духовыми. Валторна придаёт этому ансамблю почти оркестровую мощь.

Медные духовые инструменты часто объединяются в **басс-квинтет: две трубы, валторна, тромбон и туба**.

Кроме квартетов и квинтетов встречаются и **трио**. Во всех семействах они строятся по одинаковому принципу: высокий инструмент, средний и низкий.

Скрипка + альт + виолончель

Флейта + кларнет + фагот


Труба + валторна + тромбон

Среди **смешанных** камерных ансамблей особенной любовью пользуются составы с участием **фортепиано**. Этот инструмент хорош не только как «солист», но и как «аккомпаниатор». Ведь на фортепиано мы можем брать звучные

аккорды всеми десятью пальцами сразу. А на духовом инструменте мы можем изобразить только одноголосие, на струнном — «жиденькое» и немного фальшивое двухголосие.





Существуют **дуэты** практически для всех духовых и струнных инструментов с фортепиано. Даже для тубы. Но они редко называются дуэтами. Это или сонаты, или небольшие пьесы с разными названиями.


Но зато часто встречаются такие названия, как **фортепианное трио, фортепианный квартет и фортепианный квинтет**. Но это не означает, что в ансамблях участвуют три, четыре или пять роялей. Такие названия относятся к фортепианно-струнным ансамблям.


 **Фортепианное трио = скрипка + виолончель + фортепиано**
Фортепианный квартет = струнное трио + фортепиано
Фортепианный квинтет = струнный квартет + фортепиано

Кроме этих основных видов ансамблей встречаются самые разнообразные, самые причудливые соединения инструментов, которые только может изобрести безграничная композиторская фантазия. У современного петербургского композитора **Галины Ивановны Уствольской** есть Композиция для флейты-пикколо (очень высокой флейты), тубы и фортепиано, а также Октет для двух гобоев, четырёх скрипок, фортепиано и литавр (ударный инструмент — несколько «котлов» затянутых кожаными мембранами).

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

-  На какие жанровые группы делится инструментальная музыка?
-  Как называются ансамбли для 2—9 исполнителей, что такое оркестр?
-  Какие струнные и духовые ансамбли вы знаете?
-  Назовите членов деревянной духовой семьи и расскажите об их характерах.

 Что такое фортепианное трио, фортепианный квартет, фортепианный квинтет?

 Представьте себе, что вы композиторы и хотите написать музыку для камерного ансамбля, — придумайте состав инструментов.

3. Оркестры

У замечательного поэта **Юрия Давыдовича Левитанского** есть стихотворение «Музыка»:

*Есть в музыке такая неземная,
как бы не здесь рождённая печаль,
которую ни скрипка, ни рояль
до основанья вычерпать не могут.*

*И арфы сладкозвучная струна
или органа трепетные трубы
для той печали слишком, что ли, грубы,
для той безмерной скорби неземной.*

*Но вот они сошлись, соединясь
в могучее сообщество оркестра...*

Здесь мы прервём стихотворение, послушаем тишину и попытаемся услышать внутри себя оркестр, его звуковые краски, его могучее дыхание, уносящее нас

*...Туда, туда, всё выше, всё быстрее,
где звёздная неистовствует fuga...
Метёт метель. Неистовствует вьюга...*

Да, оркестр — самый могущественный, самый волшебный музыкальный «инструмент». И мы с вами чуть приоткроем тайну этого волшебства, взглянем на «устройство» этого «инструмента».

Самый маленький оркестрик, мы уже знаем, — 15 человек. А самый большой? На торжественных церемониях под открытым небом иногда собиралось до 1000 музыкантов из несколь-

ких оркестров (так называемый сводный оркестр). А вообще состав **большого симфонического оркестра** колеблется от 80 до 130 человек.

Инструменты в оркестре распределяются по своим семьям. В партитуре симфонического оркестра — нотной записи симфонической музыки — эти семьи размещаются в определённом порядке. В том же порядке разместим их и мы:

- семья деревянных духовых;
- семья медных духовых;
- семья ударных;
- «гости»;
- семья смычковых струнных.

Кто такие «гости»? Это инструменты, которые иногда добавляют в оркестр сверх обычного состава. Они могут происходить из разных семей: струнные щипковые — арфа, гитара, мандолина; клавишно-ударные — фортепиано, клавесин, челеста; язычковые — орган, аккордеон, баян. Вот для них-то и существует специальная «гостевая комната». Но когда одна из семей приглашает в гости своего «дальнего родственника», то его размещают среди членов этой семьи. Саксофон, например, попадёт в семью деревянных духовых, а корнет-а-пистон — к медным.

В каждой семье — музыканты называют их оркестровыми группами — инструменты записываются в определённом порядке: от высоких к низким. В группе **деревянных духовых** находятся

[Флейта-пикколо]

Флейты

Гобои

[Английский рожок]

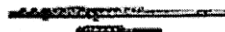
[Кларнет-пикколо]

Кларнеты

[Бас-кларнет]

Фаготы

[Контрафагот]



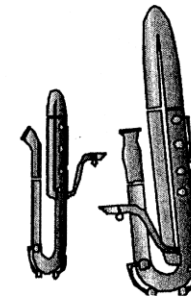
**Флейта
и флейта-пикколо**



**Гобой
и английский рожок**

В скобках указаны разновидности основных инструментов, которые участвуют только в очень больших оркестровых со-

ставах. **Флейта-пикколо** и **кларнет-пикколо** — это высокие разновидности флейты и кларнета. **Английский рожок** — это низкий, альтовый гобой. **Бас-кларнет** и **контрафагот** — низкие разновидности кларнета и фагота. Контрафагот — самый низкий инструмент в этой семье.



**Фагот и
контрафагот**



**Семейство
кларнетов**

А вот группа **медных духовых**, о которых мы уже знаем:

Валторны

Трубы

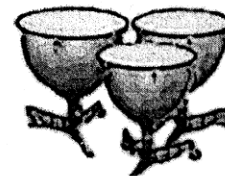
Тромбоны

Туба

В записи этой группы нарушается порядок высоты: первыми должны бы быть трубы — самые высокие из медных инструментов. Но валторны раньше своих «родственников» «поселились» в оркестре, и им уступили почётное первое место.

Среди **ударных инструментов** главенствуют **литавры**. В отличие от барабанов, бубнов, тарелок они имеют определённую высоту звука. Кожа, натянутая на котёл, настраивается на конкретную ноту. А с помощью специального механизма эту ноту можно перестраивать. Но это долго. Поэтому,

чтобы сыграть на литаврах мелодию из нескольких звуков, в оркестре используется несколько литавр, по-разному настроенных. Чаще всего три. Но на трёх нотах мало что сыграешь. И литавры используются только иногда, в особых местах — очень громких или особо красочных. А в паузах литаврист может не спеша перестроить свои инструменты.



Литавры

В большинстве классических симфоний литаврами и ограничивается ударная семья. Другие ударные иногда вводились для особых целей. Например, в Военной симфонии Гайдна барабаны и тарелки подражают военному оркестру.

Но уже в XIX веке ударные военного оркестра — **большой и малый барабаны, тарелки, треугольник** — становятся постоянными членами симфонического оркестра. К ним же присоединяется и огромный низкий гонг — **тамтам**. Это все инструменты **без определённой высоты звука**. Всё же условная высота у них есть, и маленький звенящий треугольник записывается наверху, а рокочущий в басах тамтам — внизу. Но в самом верхе семьи всегда записываются литавры. Как и валторны в медной семье, литавры самые старшие в семье ударных.

Включались иногда в оркестр и ударные инструменты другого типа — **с определённой высотой звука**. Кто из вас не играл на детском металлофоне? И по виду, и по звуку он очень похож на оркестровые **колокольчики**. Только колокольчики играют все звуки хроматической гаммы, и пластинки на



Колокольчики

них располагаются в два ряда — как белые и чёрные клавиши фортепиано. А есть ещё и большие трубчатые **колокола**. На металлическом каркасе подвешены такие же металлические трубки разной длины. Если ударить по такой трубке молотком, раздастся густой звон, очень похожий на колокольный. У каждой трубки своя высота, поэтому на таких колоколах можно отстучать мелодию. В XX веке к этим инструментам добавились **ксилофон, вибрафон и маримба**.

Многочисленные ударные инструменты, давно известные в народной музыке разных стран и континентов, вошли в состав симфонического оркестра XX века. Это и испанские **кастаньеты**, и латиноамериканские **маракасы**, и африканские **том-томы, бонго-бонго**, и многие другие. В некоторых современных симфонических партитурах ударная группа чуть ли не самая многочисленная.

И наконец, **струнная группа**. Это основа симфонического оркестра. Первые симфонические оркестры состояли главным

образом из смычковых струнных, к которым могло быть добавлено 3-4 духовых инструмента. В современном симфоническом оркестре примерно 60–70 струнных инструментов делятся на 5 партий:

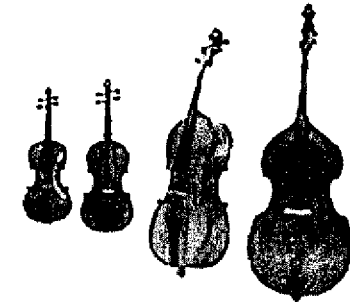
16-18 первых скрипок

14-16 вторых скрипок

10-14 альтов

8-12 виолончелей

6-10 контрабасов



Скрипка, альт, виолончель и контрабас

Контрабасы — очень низкие инструменты, на октаву ниже виолончелей и раза в два больше них. На контрабасе играют или стоя, или сидя на специальной высокой табуретке.

В басне И.А.Крылова «**Квартет**» Мартышка, Осёл, Козёл и Медведь пытаются сыграть струнный квартет. У них ничего не получается, и они пытаются по-разному сесть. Но... они не умеют играть.

*А вы, друзья, как ни садитесь,
Всё в музыканты не годитесь, —*

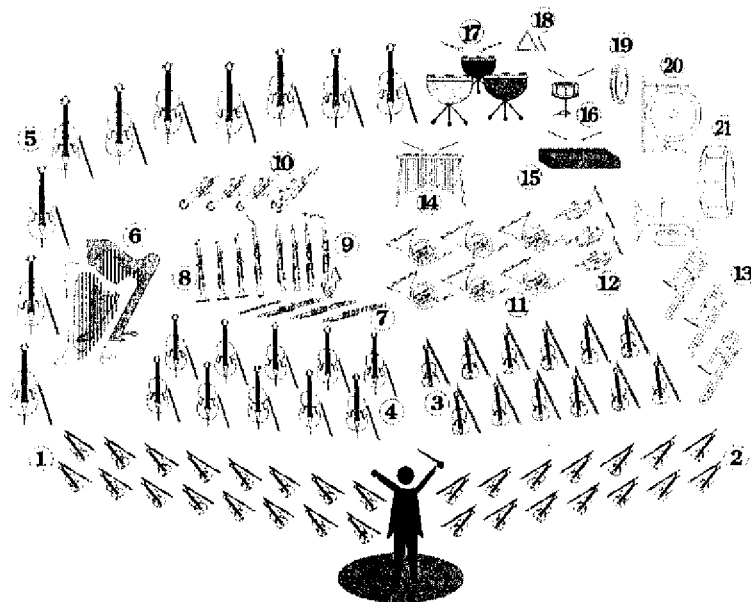
отвечает им Соловей, когда они спрашивают у него совета.

Но для настоящих оркестровых музыкантов **рассадка** очень важна, потому что каждый инструмент обладает не только своим особым тембром, но и своей силой звука. Когда вы играете на фортепиано, вам нужно добиться, чтобы мелодия звучала ярко и красиво, а аккомпанемент не вылезал. Но на фортепиано играет один человек, и ему достаточно правильно распределить силу рук. А когда несколько человек на разных инструментах играют мелодию, а другие музыканты на своих инструментах играют разные детали аккомпанемента, то нужную силу звука для каждого установить очень трудно. И тут помогает специальная рассадка, в которой инструменты с **тихим** звуком помещаются **ближе к публике**, а **громкие** инструменты, наоборот, прячутся **подальше**.

Сегодня существует два вида рассадки — **европейская** и **американская**. И в той, и в другой на переднем плане рас-

полагается самая тихая струнная группа (кроме контрабасов). Европейская рассадка оркестра постепенно сформировалась в XIX веке во всех странах Европы. В этой рассадке первые скрипки сидят слева от дирижёра, а вторые — справа.

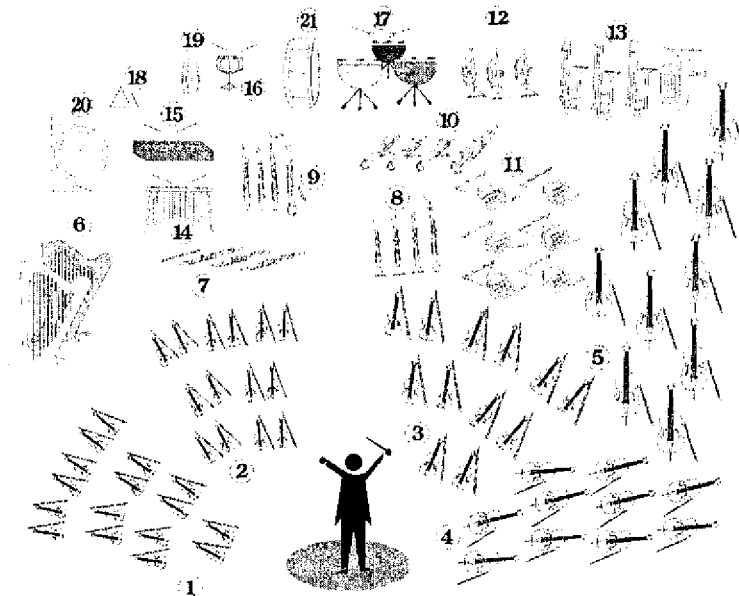
Европейская рассадка



1—первые скрипки; 2—вторые скрипки; 3—альты; 4—виолончели; 5—контрабасы; 6—арфы; 7—флейты и флейта-пикколо; 8—гобои и английский рожок; 9—семейство кларнетов; 10—фаготы и контрафагот; 11—валторны; 12—трубы; 13—тромбоны и туба; 14—ксилофон; 15—колокольчики; 16—малый барабан; 17—литавры; 18—треугольник; 19—тарелки; 20—там-там; 21—большой барабан.

В 1945 году американский дирижёр **Леопольд Стоковский** пересади музыкантов. Всех скрипачей — и первых, и вторых — он посадил слева от дирижёра, справа на первый план вывел виолончелистов, а контрабасы тоже переместил вправо, только сзади. Эта американская рассадка оказалась удачной, и сейчас применяются обе.

Американская рассадка



1—первые скрипки; 2—вторые скрипки; 3—альты; 4—виолончели; 5—контрабасы; 6—арфы; 7—флейты и флейта-пикколо; 8—гобои и английский рожок; 9—семейство кларнетов; 10—фаготы и контрафагот; 11—валторны; 12—трубы; 13—тромбоны и туба; 14—ксилофон; 15—колокольчики; 16—малый барабан; 17—литавры; 18—треугольник; 19—тарелки; 20—там-там; 21—большой барабан.

Когда придёте в филармонию на симфонический концерт, сразу посмотрите, где находятся контрабасы — справа или слева. По расположению контрабасов можно легко определить, какую рассадку использует дирижёр. Правда, иногда дирижёры комбинируют оба способа. Например, в американской рассадке меняют местами вторые скрипки и альты, что сближает её с европейской.

Самый главный музыкант оркестра — **дирижёр**. На концерте мы видим, как он машет руками, показывая музыкан-

там, где надо вступить. А в некоторых местах, где оркестранты легко могут обойтись и без него, он просто опускает руки.

Но главная работа дирижёра происходит не на концерте. Сначала он должен выучить огромную партитуру без оркестра. Глядя в ноты, он слышит всё, что там написано: всю музыку, все оркестровые краски. И только когда он выучит всё произведение во всех деталях, он приступит к репетициям.

На репетициях дирижёр должен добиться равновесия звучания всех групп оркестра, выделить главные детали оркестровки, определить нужные темпы. Он должен добиться от оркестра именно того, что он услышал внутренним слухом, и при этом убедить всех музыкантов играть только так и не иначе. А это иногда бывает самым трудным. Ведь каждый музыкант может слышать эту музыку по-своему. Но если каждый будет играть по-своему, не получится той стройности, которую мы слышим в могучем дыхании оркестра. Поэтому дирижёра можно сравнить с полководцем, который ведёт в атаку своих солдат.

Перед дирижёром на концерте обычно лежит партитура. Но она нужна ему только как «шпаргалка», на всякий случай. Он знает её наизусть. А иногда дирижёры выходят к пульту без партитуры — настолько хорошо они всё помнят.

Мы с вами побывали на «экскурсии» в большом симфоническом оркестре. Но есть и другие виды оркестров: малый симфонический, струнный, духовой, оркестры народных инструментов. Бывает даже камерный оркестр.

В **малом симфоническом оркестре** чуть меньше струнных, меньше деревянных духовых (всех инструментов по два, а не по четыре, как в наших схемах), а медная группа представлена только двумя валторнами (иногда бывают ещё две трубы).

Струнный оркестр, как вы уже, наверно, догадались, состоит только из струнной группы.

А **духовой оркестр** не просто повторяет деревянную и медную группы симфонического. В нём есть свои особые инстру-

менты. Подробнее вы о них узнаете, когда мы будем говорить о маршах. Ведь духовой оркестр — это военный оркестр. И когда-то он предназначался только для исполнения военных маршей. А сейчас для духового оркестра пишут даже симфонии.

Свои особые инструменты есть и в различных **оркестрах народных инструментов**. В **русском** народном оркестре это **балалайки, домры, гусли, баяны**. В **неаполитанском** оркестре (Неаполь — город в Италии) — **мандолины, гитары**. У каждого народа свои инструменты и свои оркестры.

А что такое **камерный оркестр**? Так называют очень маленькие оркестры в 15–20 человек, которые немногим отличаются от большого камерного ансамбля. В таких оркестрах дирижёру не обязательно всё показывать, иногда он сам играет на первой скрипке, а в своих паузах дирижирует смычком. Чаще всего камерные оркестры состоят из **струнных инструментов**.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Какие группы входят в состав большого симфонического оркестра, в каком порядке они записываются в партитуре?
- 📖 Какие инструменты входят в каждую группу, в каком порядке записываются инструменты внутри группы?
- 📖 Какое значение имеет рассадка оркестрантов, какие рассадки вы знаете, что в них общего и чем они отличаются?
- 📖 Какова роль дирижёра в оркестре?
- 📖 Чем отличается малый симфонический оркестр от большого?
- 📖 Какие ещё бывают виды оркестров, какие инструменты в них входят?
- 📖 Что такое камерный оркестр, какие особенности у дирижёра камерного оркестра?

Пример 72

Так выглядит фрагмент симфонической партитуры второй части Пятой симфонии П. И. Чайковского. Некоторые оркестровые инструменты (кларнеты, валторны, трубы) играют в своих особых строях, которые указываются рядом с названием инструмента.

4. Природный инструмент

У каждого из нас от природы есть музыкальный инструмент — голос. Чтобы использовать этот инструмент в опере, нужно иметь особый талант, который встречается редко. Но чисто и красиво петь в хоре может научиться каждый — нужно только очень захотеть. Впрочем, не только захотеть. Чтобы стать настоящим профессионалом, нужно ещё долго и серьёзно учиться. А пусть не очень профессионально, но чисто и правильно петь должен научиться каждый из вас, раз уж вы решили стать музыкантами-любителями.

Все кларнеты одной фабрики и одного выпуска звучат одинаково. Людей на фабрике не делают, поэтому голос у каждого свой, неповторимый. Но при этом многие голоса имеют сходные **диапазоны**. По этим диапазонам все голоса, и мужские, и женские, можно разделить на **шесть типов**:

голос	женский	мужской
высокий	сопрано	тенор
средний	меццо-сопрано	баритон
низкий	альт	бас

У певческих голосов, кроме того, бывают разновидности. Каждый делится на **лирический** и **драматический**. Лирической разновидности голоса лучше удаются звуки верхнего регистра, а драматический имеет преимущества в нижней части своего диапазона. А бывают голоса **лирико-драматические**. Певцы, обладающие такими голосами, одинаково свободно справляются и с нижними, и с верхними нотами.

У самого высокого голоса — сопрано — встречается ещё одна разновидность: **колоратурное** или **лирико-колоратурное** сопрано. Это особо высокий и подвижный голос. Итальянское слово **coloratura** означает «украшение». К голосовым украшениям относятся быстрые и сложные пассажи вроде трелей, быстрых гамм или арпеджио. Всё это доступно лирико-колоратурному сопрано.

Есть дополнительные разновидности и у баса — самого низкого голоса. Одна из них — **бас-профундо** (от итальянского **profundo** — «глубокий»), особо низкий и глубокий бас. Но бывают басы и ещё ниже, чем профундо. Это **бас-октава**, который звучит на целую октаву ниже обычного баса. Октавистами издавна славились русские и особенно украинские церковные хоры.

Детские голоса делятся на два вида, примерно соответствующие женским сопрано и альту. Детские сопрано часто называют **дискантами**. А женский альт больше известен под названием **контральто**.

Если инструментальную музыку по составу исполнителей можно разделить на камерную и оркестровую, то вокальную — на **камерную** и **хоровую**.





 **Хор — большой коллектив певцов, подобный оркестру в инструментальной музыке.**

Хоры бывают однородные (только мужские, только женские, только детские) и смешанные. Смешанный хор обычно делится на четыре партии: **сопрано, альты, тенора и басы**.

Хоровые партии обычно пишут так, чтобы баритоны могли петь одну партию с тенорами или с басами, а меццо-сопрано — с сопрано или с альтами.

Самый маленький хор — 12 человек: 3 сопрано, 3 альты, 3 тенора и 3 баса.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

-  **Какая особенность отличает певческие голоса от музыкальных инструментов, на какие виды можно разделить голоса?**
-  **Расскажите о дополнительных разновидностях некоторых голосов.**
-  **На какие жанровые группы можно разделить вокальную музыку?**
-  **Что такое хор, какие бывают хоры, для каких голосов пишутся хоровые партии?**


5. Гиганты и карлики

Сколько времени вам надо, чтобы сыграть всю программу на экзамене? Минут 10—15. А сколько произведений надо сыграть? Три или четыре. Простая арифметика показывает, что на каждую пьесу в среднем уходит от двух с половиной до пяти минут (пять минут — это огромная пьеса для вашей программы).

Самая маленькая симфония длится около пятнадцати минут. А бывают симфонии, идущие больше часа. Оперный или балетный спектакль может длиться больше трёх часов. Чтобы мы не устали, в таких спектаклях делают специальные перерывы — антракты.

Каждое музыкальное произведение имеет свою форму. Эти формы можно разделить на малые и крупные.

Малым и крупным формам соответствуют свои жанры.

 **То, что вы играете на специальности, — это преимущественно малые формы, или миниатюры. Миниатюры бывают не только в музыке. В живописи миниатюрами называют маленькие рисунки и картины, например книжные иллюстрации или изображения на шкатулках, на посуде. В литературе миниатюрой можно назвать короткий рассказ или маленькое стихотворение.**

Музыкальная миниатюра всегда состоит из одной части.

Иногда несколько миниатюр объединяют в одно многочастное произведение, которое называется **сюита**. Одна сюита нам уже встречалась, её написал Слонимский. Вспомнили?

Сюита — это уже произведение **крупной формы**. В вашей программе по специальности тоже есть крупные формы: **вариации, сонатины, сонаты**.

Мы уже говорили о вариациях как о способе развития музыки. Такой способ может встретиться в разных жанрах. Например, в миниатюре (вспомните Андантино Хачатуряна). Или в сюите (1, 3 и 7-я части в сюите Слонимского). Но вариации существуют и как отдельный жанр, который целиком строится на этом способе развития.

♫ **Соната**, как и сюита, состоит из нескольких частей. Обычно из трёх. Но если в сюиту обычно объединяются миниатюры, то *каждая часть* сонаты сама по себе является **крупной формой**. А первая часть обычно пишется в специальной форме, которая так и называется — **сонатная форма**.

Музыкальные связи между частями в сонате более глубокие и прочные, чем в сюите.

В пятом классе, когда вы будете изучать сонаты Гайдна, мы поговорим о сонатной форме подробнее.

♫ **Сонатина** — в переводе с итальянского «маленькая соната», «сонатка».

Сонаты и сонатины пишутся для **одного** или **двух** инструментов. Сонату для трёх инструментов называют **трио** (в старину иногда уточняли: **трио-соната**). Соната для четырёх инструментов — **квартет**, уже без всяких уточнений.

♫ **А симфония** — это тоже соната, но для оркестра.

Для оркестра пишутся не только симфонии. Бывают и миниатюры для оркестра. Чудесные **оркестровые миниатюры** есть у русского композитора **Анатолия Константиновича Лядова**. В таких его оркестровых пьесах, как «Баба Яга», «Волшебное озеро», «Кикимора», воскресают красочные образы русских народных сказок.

Много написано для оркестра **крупных одночастных произведений**. В отличие от многочастных симфоний, их называют **увертюрами, фантазиями, симфоническими поэмами**. Часто такие произведения имеют в своей основе какой-нибудь литературный сюжет. Например, увертюра Бетховена «Эгмонт» написана по одноименной трагедии великого немецкого поэта **Иоганна Вольфганга Гёте**. А увертюра-фантазия Чайковского «Ромео и Джульетта» — по трагедии великого английского драматурга **Уильяма Шекспира**.

Литературный сюжет становится **программой**, по которой развиваются музыкальные события. Иногда такой программой может быть какой-нибудь заданный образ. Как в

увертюре **Михаила Ивановича Глинки** «Ночь в Мадриде». Сюжета нет. Есть только образ **ночи** и образ **Испании**. Ведь Мадрид — это столица Испании. А остальное мы можем дофантазировать, послушав музыку. Бывают и программы-«портреты», как в уже знакомой нам прелюдии Дебюсси «Девушка с волосами цвета льна».

♫ **Музыка с литературной или образной программой, объявленной в названии, называется программной музыкой**.

Иногда композиторы составляют подробную программу своих произведений. Великий французский композитор **Гектор Берлиоз** написал подробный сюжет к каждой из пяти частей своей **Фантастической симфонии**.

В вокальной музыке тоже есть и миниатюры, и крупные формы. К **вокальным миниатюрам** можно отнести **песню, романс и хоровую миниатюру**. А **крупные** вокальные формы — это **кантата** и **оратория**, большие многочастные произведения для хора, солистов и оркестра. О вокальных жанрах мы ещё будем говорить подробнее.

Вот мы и «пробежали» почти по всем музыкальным жанрам. Для полноты картины добавим музыкально-театральные жанры, о которых здесь часто упоминалось. Это опера, оперетта, мюзикл и балет. Особенность этих жанров в том, что музыка переплетается в них с другими видами искусства. В опере и мюзикле — с театрально-драматическим искусством, в балете — с танцем, в оперетте — и с искусством драматического театра, и с танцем. А по музыкальным особенностям, мы уже говорили, балет относится к инструментальной музыке, а остальные музыкально-театральные жанры — к вокальной.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Что такое миниатюра? Приведите примеры миниатюр в музыке, живописи, литературе. Какие миниатюры бывают в вокальной музыке?
- 📖 Какие крупные инструментальные и вокальные формы вы можете назвать?

- 📖 Расскажите о вариациях, сюите и сонате.
- 📖 Какие жанры оркестровой музыки вы знаете?
- 📖 Что такое программная музыка? Назовите несколько программных произведений.
- 📖 Расскажите о музыкально-театральных жанрах.

Контрольные вопросы по пройденному материалу

Ваше знакомство с музыкальными жанрами только началось. Оно будет продолжаться, вы будете всё больше и больше узнавать о разных музыкальных жанрах и о том, какую роль играет в них музыкальный язык. Основные понятия музыкальных жанров вы уже изучили. А закрепить ваши знания и сориентироваться в сложной и запутанной системе музыкальных жанров вам поможет эта табличка:

Формы	Жанры			
	инструментальные		вокальные	
	камерные	оркестровые	камерные	хоровые
миниатюра	специального названия нет		песня, романс	хоровая миниатюра
крупная форма	сюита, вариации, фантазия, соната, трио, квартет	симфония, увертюра, фантазия	—	кантата, оратория
музыкально-театральные жанры	—	балет	опера, оперетта, мюзикл	

1. Разделите всю музыку на два больших типа:
- а) по средствам исполнения,
 - б) по назначению.

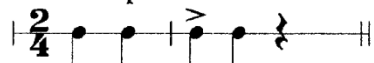
2. Перечислите камерные ансамбли:
- а) по количеству исполнителей,
 - б) по составу инструментов.
3. Назовите самые распространённые камерные ансамбли и инструменты, которые в них участвуют.
4. Расскажите об особенностях звучания каждого из деревянных духовых инструментов.
5. Напишите по памяти порядок инструментов в симфонической партитуре.
6. Какие бывают виды оркестров, какие инструменты в них участвуют?
7. Назовите шесть основных видов певческих голосов и все их разновидности.
8. Назовите все известные вам жанры оркестровой и хоровой музыки.
9. Что такое программная музыка? Назовите несколько программных произведений разных жанров и их авторов.
10. Найдите в своей программе по специальности:
- а) миниатюры,
 - б) крупные формы,
 - в) программные пьесы.

ТЕМА ПЯТАЯ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ, СВЯЗАННЫЕ С ДВИЖЕНИЕМ

1. Музыка и движение

Как и почему появилась музыка? Точного ответа на этот вопрос нет, но есть множество догадок и теорий. Немецкий исследователь **Карл Штумпф**, например, считал, что первобытные люди слышали первые **музыкальные** интервалы в своей **речевой интонации** и постепенно научились петь. А некоторые считают, что сначала люди освоили **ритм** и использовали разные ритмы как сигналы, которые выстукивали на громких ударных инструментах. Звук барабана долетал до соседней деревни, а там его подхватывали и передавали дальше. У некоторых африканских племён до сих пор действует такой своеобразный «барабанный телеграф» с очень сложным и хитроумным ритмическим «языком». Между прочим, в XIX веке этим принципом воспользовался американский изобретатель **Сэмюэл Морзе** для создания своей знаменитой телеграфной азбуки.

Так или иначе, но ритм — один из самых древних элементов музыкального языка, если не самый-самый древний. Возможно, вам приходилось наблюдать за работой грузчиков и слышать их дружные выкрики:



Раз -два, взя-ли!

Люди давно заметили, что чёткий ритм **организует** движения и облегчает тяжёлую работу. Из ритмичных выкриков родились трудовые песни. Некоторые из них вы наверняка

знаете. Например, песню волжских бурлаков «Эй, ухнем». Эту песню любил великий русский певец **Фёдор Иванович Шаляпин**. В его исполнении она получила широкую известность.

Много километров подряд приходится шагать солдатам на службе. Но вот раздаётся команда: «За-пе-вай!» — и запевала затыгивает бодрую песню-**марш**. Идти становится легче и веселее. Под музыку все идут в ногу, **организованно**, и устают примерно одинаково.

Ритм не только облегчает движения — он создаёт определённое настроение. С древних времён люди выражают свои настроения через ритмические движения под музыку — **танец**. В танцах всегда принимает участие сразу много людей. И опять музыка играет роль **организатора** танцевальных движений.

А вспомните ваши детские игры с их ритмическими приговорами и считалками.

Танец, марш, трудовая песня — все эти жанры объединяет одно общее свойство: **они организуют движение**. А значит, самыми важными средствами выразительности в них будут... ну конечно, **ритм**, а ещё — **темп**. Ведь одни и те же ритмичные движения можно делать с разной скоростью, то есть в разном темпе.



ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Что вам известно о возникновении первой музыки?
- 📖 Какие жанры связаны с движением? Расскажите коротко о каждом из них. Какое общее свойство их объединяет?

2. Марш

Французское слово **marche** переводится как «ходьба», «движение». Марши сопровождают военные походы, торжественные церемонии (военные парады, спортивные праздники) и траурные шествия. Отсюда три основных вида — **походные, церемониальные и траурные марши**.

При всём разнообразии и отличии друг от друга все марши имеют общие черты, которые я предлагаю сразу хорошо запомнить:

1. Размер $\frac{4}{4}$, наиболее удобный для ходьбы.
2. Чёткое деление мелодии на равные отрезки, как правило, по 8 тактов (или по 4). Такое строение называется квадратным.
3. Простая и чёткая фактура аккомпанемента, отбивающего каждую четверть и акцентирующего сильные доли.
4. Характерная ритмическая фигура, как бы подталкивающая движение музыки. Такой ритм называется пунктирным ( или ).

Все эти признаки по отдельности могут встретиться в любой музыке, не обязательно в марше. Но, собранные все вместе, они обязательно придадут музыке характер марша.

Ещё в глубокой древности воины в походах взбадривали себя энергичными **песнями**. В XIV—XV веках в европейских армиях была введена обязательная ходьба в ногу. Это потребовало специального музыкального сопровождения. Вначале таким сопровождением могла быть любая известная **солдатская песня**, сыгранная, например, на **флейте** под ритмичный аккомпанемент **барабана**. А вскоре стали писать и специальную музыку для строевой ходьбы — **марши**. Играли марши на любых инструментах, которые можно было раздобыть в полку. В основном это были **духовые инструменты**, самые удобные: ведь играя на них, можно и маршировать.

А особые **военные оркестры** появились уже позже, в XVI—XVII веках. Основу этих оркестров составляли **медные духовые инструменты**. Почему медные? Ведь деревянные духовые — флейта, гобой или кларнет — гораздо удобнее, они не такие громоздкие и тяжёлые, маршировать с ними несравненно легче. Кроме того, уже в те времена деревянные духовые умели играть все звуки, а медные — только некоторые (подробнее об этом в следующей главе).

Но не будем забывать о выразительной силе **тембра**. Звонкие, сверкающие тембры медных духовых инструментов лучше других могут поднять бодрость духа, создать атмосферу

праздника. И в праздничных церемониях военные оркестры оказались незаменимы. А чтобы удобнее было играть в строю или на торжественном параде, были сконструированы специальные инструменты для военных оркестров. Конечно, дело не только в удобстве, но и в **специальных музыкальных задачах**. Симфонические медные инструменты «тяжеловаты на подъём» и весом, и способом извлечения звука. Но в симфонии на выручку им могут прийти, например, скрипки. А в духовом оркестре медные — главные, спрятаться не за кого.

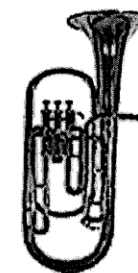
И поэтому вместо **трубы** в военных оркестрах используется **корнет-а-пистон**. Он очень похож на трубу и по виду, и по звуку, но может играть такие виртуозные пассажи, которые вполне доступны скрипкам, но недоступны трубе. А более низкие инструменты — валторна и тромбон — заменены в духовом оркестре **альтом, тенором и баритоном**. Это



Корнет-а-пистон

очень красивые инструменты, особенно баритон. В его тембре «металлический блеск» сочетается с «бархатной» певучестью. Вместе с альтом баритон **заполняет середину** оркестровой **фактуры**. Но часто звонкие, мелодичные корнеты уступают ему почётное место — проведение **главной мелодии**. Свои названия эти инструменты получили потому, что по **диапазону** (регистровому объёму) они соответствуют определённым **певческим голосам**. А мы знаем, что **альт** — это **низкий женский** или **детский** голос, а **тенор** и **баритон** — **высокий** и **средний мужские**. Со смычковым альтом в симфоническом оркестре мы уже встречались.

О тяжести и громоздкости медных только что говорилось. И чем ниже звучит инструмент, тем больше металла на него требуется, а значит, он становится тяжелее. А в военной музыке важна не только звонкая мелодия, но и мощные, глубокие басы. Конечно, военные музыканты —



Баритон — медный духовой инструмент военных оркестров

люди сильные и выносливые, но на **тубе**, например, трудно играть даже стоя, не то что маршируя. И вот появляется **геликон** — своеобразная «походная туба». Он похож на огромную валторну — такую большую, что её можно, как обруч, надеть на туловище. И тогда её можно нести как рюкзак или сумку, при этом дуть в мундштук, а свободными руками перебирать вентили. Эта конструкция возникла для удобства, но оказалось, что она обладает и музыкальными достоинствами. Помните, что из оркестровых медных валторна самая мягкая и певучая? Так это потому, что она круглая. Эти же свойства передалась и геликону. Его бас густой и бархатный.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?


- 📖 Что такое марш, какие у него основные разновидности и какие признаки можно найти во всех его разновидностях?
- 📖 Когда и почему появились марши, какими были первые марши, что появилось раньше: военная музыка или военные оркестры?
- 📖 Почему основу военного оркестра составляют медные инструменты, какие медные инструменты используются в духовых оркестрах?
- 📖 Расскажите об инструментах духового оркестра: какой из них ведёт главную мелодию, какие заполняют середину, а какой исполняет самую низкую партию?

3. Основные виды марша

В предыдущей главе вы узнали о трёх видах марша — походном, церемониальном и траурном. Это и есть его **основные** виды. Узнали вы также и признаки, которые объединяют **все** виды марша. Есть и ещё один признак, который может встретиться в любом марше, но особенно характерен для основных его видов. Этот признак можно встретить в любой

военной музыке. Он связан не только с музыкальной выразительностью, но и с техническими возможностями медных духовых инструментов, с особенностями их конструкции.

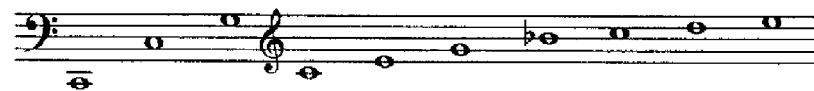
Так вот, **пятый признак** маршей — **особый тип интонаций**: часто встречаются **ходы по трезвучиям** с акцентами на устойчивых звуках. Такие интонации называются **фанфарными**.

 **Фанфара** — старинный сигнальный духовой инструмент, разновидность трубы. Может извлекать только **натуральный звукоряд**, в котором основное место занимают **ходы по трезвучию**.

Снова нам встретились старые знакомые — обертоны. Помните, мы говорили, что учёные научились вычислять обертоны? Так вот, оказывается, они появляются не где попало, а на определённых интервалах от основного тона.

Эти-то обертоны и составляют **натуральный звукоряд**. Духовые инструменты устроены таким образом, что могут извлекать обертоны сами по себе, отдельно от основного тона (некоторые из них даже и вообще не могут извлечь основной тон, а только обертоны).

Пример 73



натуральный звукоряд от звука **до**

В верхнем регистре в натуральный звукоряд добавляется всё больше соседних звуков, но большинство из них звучит фальшиво, чище других звучат ступени мажорного трезвучия. Эти ступени использовались во всевозможных военных **сигналах**. Сигнал — это ещё не музыкальное произведение. Но он обладает **музыкальной интонацией**. А, как мы знаем, любая музыкальная интонация имеет определённую **выразительность**. Бодрость духа, энергия, решительность — всё это есть в фанфарных интонациях. Сигнальные интонации настолько вросли в армейскую жизнь, что без них нельзя представить себе военной музыки.

До середины XIX века не только фанфара, но и все медные инструменты были натуральными, то есть могли извлекать только звуки натурального звукоряда. Но для военных маршей этого хватало. А вот «аристократы»-тромбоны использовались не только в армии, но и в церкви, так как у них уже был свой особый механизм для извлечения хроматических звуков — всех диезов и бемолей.



Фанфара

Видите? У этого инструмента нет вентилей — «краников», которые позволяют современным медным инструментам изменять высоту и «заполнять дырки» натурального звукоряда.

В симфоническом оркестре медные инструменты долго не могли раскрыть всех своих выразительных возможностей, потому что в симфонической музыке уже тогда мало было одних трезвучий. И по заказу композиторов изобретатели ломали голову над усовершенствованием медных инструментов.

Присмотритесь к картинкам на с. 111. И у корнета, и у баритона вы увидите встроенные в них три прямые трубочки с клапанами на конце. У корнета они длиннее и называются **пистонами** (отсюда и его «полное имя»). У большинства других медных инструментов трубочки поменьше — это **вентили**. И пистоны, и вентили работают одинаково: при нажатии на клапан перекрывается часть трубки инструмента и изменяется его основной строй. Трёх вентилей (или пистонов) хватает, чтобы «заполнить дырки» натурального звукоряда. А тромбоны, как и прежде, используют выдвижную **кулису**, которая изменяет длину трубки (от **длины трубки** зависит **высота звука**).

Сигналы, наряду с музыкой, используются и сейчас. Есть для них и специальные инструменты. Например, **горн**, который выглядит как труба без вентилей (наподобие фанфары на рисунке).

А теперь мы обратимся уже к самим маршам.

Походные марши

Походные марши отличает темп быстрого шага (М.М. ♩ = 120), бодрая, энергичная и очень простая мелодия. Она должна легко запоминаться и не отвлекать от ходьбы. Вот мелодия одного из первых русских маршей — Марша Преображенского полка. Это обработка солдатской песни «Славны были наши деды». Этот марш появился в эпоху Петра I, то есть в самом начале XVIII века.

Пример 74



Здесь мы найдём все черты, присущие военным маршам. Размер $\frac{4}{4}$. Квадратное строение мелодии (4+4+4+4 такта, первые две фразы одинаковые). О фактуре (третий признак) сказать нельзя, поскольку приведена только мелодическая строчка. Но сыграйте эту мелодию, и вам захочется поддержать её ровными, чеканными четвертями в левой руке. И наконец, пунктирный ритм, представленный здесь в двух своих видах. В песне, из которой произошёл марш, нет пунктирных окончаний фраз. Все фразы кончаются ровными четвертями, как в третьей фразе нашего примера. Но начальная «широкая»

пунктирная фигура, дающая музыке основной настрой, пришла сюда из песни. А новый, пятый признак здесь тоже можно найти. Первые два мотива «взбегают», опираясь на звуки трезвучия и лишь «задевая» *фа* и *ля-бемоль*. Но именно это «задевание» проходящих звуков говорит о песенном, а не сигнальном происхождении мелодии.

В этой мелодии очень ярко звучит **мажорный лад**, который вообще более характерен для походных маршей. Отчасти из-за особенностей инструментов, о которых мы только что говорили. Но главным образом — для создания бодрого, энергичного характера музыки, который естественнее получается в мажоре.

Но бывают и **минорные** походные марши. И один из них вы все наверняка знаете. Это марш «Прощание славянки». Его написал в 1912 году **Василий Иванович Агапкин**.

Агапкин не был профессиональным композитором, он был военным музыкантом — сначала трубачом, а потом дирижёром. В 1912 году шла война между Турцией и славянскими странами на Балканах. Славянские женщины провожали близких на фронт. Этим женщинам и посвящён марш. Отсюда его задушевная, лирическая, немного грустная мелодия, отсюда и минор. Два такта энергичного, бодрого вступления оттеняют плавную, напевную первую тему марша.

Пример 75

Example 75 shows two systems of piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system continues the piece with similar accompaniment.

Example 76 shows three systems of piano accompaniment. The first system has a melodic line in the treble and a bass line. The second system continues the piece. The third system features a more complex texture with chords in the treble and a bass line.

Несмотря на лиричность, в этой музыке сохраняются все черты походного марша.

Вторая тема, по традиции, звучит у низких инструментов — баритонов.

Пример 76

Example 76 shows three systems of piano accompaniment. The first system has a melodic line in the treble and a bass line. The second system continues the piece. The third system features a more complex texture with chords in the treble and a bass line.

Мужественная, волевая, эта тема отличается удивительной чёткостью мелодического рисунка.

После этих двух тем, составляющих **первый раздел** марша, идёт середина — **трио**. Вообще-то «трио» означает ансамбль трёх исполнителей, но в пьесах, написанных в **трёхчастной форме**, так принято называть **средний раздел**. А марши по традиции пишутся именно в этой форме, и после трио идёт **реприза** (то есть повторение) первого раздела. В трио обычно появляется новая тема. В марше Агапкина эта тема не совсем новая, она переключается с первой.

Церемониальные марши

Мы всё время говорили о «Прощании славянки» как о походном марше, хотя слышали его много раз на торжественных церемониях, и не только военных. Это не случайно. **Главное требование** к парадным, праздничным маршам — **высокий художественный уровень**. «Прощание славянки», одно из выдающихся произведений своего жанра, вполне удовлетворяет этому требованию.

Жанр церемониальных маршей окончательно сложился в **XVIII веке**. Каждое крупное воинское подразделение имело свой парадный марш. Некоторые марши перешли в военную музыку из больших музыкальных произведений других жанров, например из опер. Марш **Георга Фридриха Генделя** из оперы «Сципион» (1726) стал парадным маршем британской гвардии гренадеров.

В **конце XVIII века**, в эпоху **Великой французской революции (1789—1794)**, становится популярным сочинение маршей «на случай».

Как правило, церемониальные марши отличаются от походных **более медленным темпом, более развитой мелодией, более разнообразным ритмом**, в котором могут встретиться синкопы.

♫ **Синкопа** — смещение акцента с более сильной доли такта на более слабую. Синкопы создают очень выразительные «перебивки» ритма. Часто они делают музыку ещё более энергичной. Но в походном марше они бы «сбивали с шага».

14 июля 1790 года, на праздновании годовщины Французской революции, прозвучал торжественный марш **Франсуа Госсэка** «Песнь 14 июля».

Пример 77

Larghetto

Мелодия звучит в темпе **Larghetto**, то есть почти **Largo**. В ней слышатся фанфарные интонации, но при этом она очень напевна. Обратите внимание на то, что ни одна мелодическая фраза, ни один ритмический рисунок в точности не повторяются. А четвёртая фраза, на которой должен бы заканчиваться «квадрат», вдруг плавно переходит в пятую.

Мы уже знакомы с музыкой итальянского композитора Верди. Это была очень нежная и грустная тема из оперы «Травиата». А в другой его опере, «Аида», есть знаменитый **марш**, который звучит во время победного шествия египетского войска. Этот марш тоже часто исполняется по торжественным случаям.

Пример 78

Allegro

Такая жизнерадостная, торжественная музыка вполне бы могла принадлежать походному маршу, если бы не синкопы во второй фразе. Вся вторая фраза дробится на мелкие мотивы, идущие «поперёк» основного размера (в аккомпанементе они выделены лигами). Эти синкопы придают музыке ещё более задорный и ликующий характер. Интересно, что для постановки «Аиды» по заказу Верди были сконструированы специальные трубы.

Траурные марши

Их тоже можно назвать разновидностью церемониальных. Ведь похороны — это тоже церемония. Но церемония печальная, скорбная. Отсюда и соответствующий характер этих маршей: **медленный темп, минорный лад.**

Траурные марши возникли позже других. Долгое время похоронные церемонии совершались только в церкви, под специальную траурную церковную музыку. Первые траурные

марши появились в эпоху Французской революции, когда Франция с почестями хоронила своих героев.

Одним из первых траурных маршей стал Скорбный марш уже знакомого вам Госсека, написанный для церемонии похорон генерала Мирабо. Это очень необычный марш. Изображая в музыке горестные стоны, Госсек отказывается от связанной мелодии, она дробится на отдельные «рыдающие» мотивы и передаёт всю остроту трагических переживаний. Музыка производит очень сильное и неожиданное впечатление.

Пример 79

Largo

Скорбный марш Госсека, пожалуй, единственный траурный марш, в котором так ярко выражена острота трагедии. В других произведениях этого жанра скорбь более строгая и сдержанная, как, например, в известнейшем марше Шопена (облегчённое переложение; оригинал в си-бемоль миноре).

Пример 80

Эта музыка не была написана для траурных шествий — это третья часть Второй фортепианной сонаты Шопена. Впервые этот марш прозвучал в исполнении духового оркестра на похоронах самого Шопена и с тех пор стал самым популярным траурным маршем.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Каков пятый признак марша и как он связан с конструкцией медных инструментов? Из чего состоит натуральный звукоряд?
- 📖 Каковы особенности походных маршей?
- 📖 Кто написал марш «Прощание славянки», в чём особенности этого марша, почему он часто звучит на торжественных церемониях?

📖 Какие особенности отличают церемониальные марши?

📖 Какие средства выразительности используются в траурных маршах, в чём своеобразии Скорбного марша Госсека?

4. Другие виды марша

Вы познакомились с походными, церемониальными и траурными маршами. Всё это разновидности основного жанра марша — **военного марша**. Но кроме военных маршей существуют и другие. Они уже не предназначены для сопровождения ходьбы. Это просто музыкальные пьесы, написанные в характере марша. В них сохраняются основные признаки марша, но есть и другие особенности, о которых мы поговорим.

Сказочные марши

Иногда композиторы используют жанр марша для создания сказочных образов. Например, Марш Черномора из оперы Глинки «Руслан и Людмила», «Шествие царя Берендея» из оперы Римского-Корсакова «Снегурочка», Марш из его же оперы «Золотой петушок». В музыке сказочного марша должно быть много неожиданного, волшебного. Но при этом сохраняются черты марша.

Рассмотрим как пример **Марш Черномора** Глинки.

Черномор — злой карлик из сказки **Александра Сергеевича Пушкина** «Руслан и Людмила», на сюжет которой написана опера. Вся волшебная сила Черномора заключена в его бороде. Когда начинается марш, на сцене слуги Черномора несут его длинную бороду. Потом наконец показывается и он сам.

В основной теме этого марша Глинка применяет необычный, причудливый **лад**, не похожий ни на мажор, ни на минор. Вспомним, что такие лады часто используются в сказочной музыке. Но в 1838 году, когда был написан этот марш, такой лад звучал особенно остро и необычно.

Пример 81

Marcia ♩=120



Тему исполняют медные духовые инструменты (трубы, валторны, тромбоны и туба) в унисон, на *ff*. Получается таинственный и зловещий образ. А в пятом такте вдвое ускоряется ритмическая пульсация, и марш становится суетливым, «карликовым».

Пример 82



Образ делается не только страшным, но и смешным. Основная тема-«страшилка» врывается несколько раз на протяжении первого раздела.

Средний раздел изображает волшебное царство Черномора. Прислушайтесь к необычной гармонии — так и кажется, что она переливается всеми цветами радуги. А мелодия словно мерцает волшебными разноцветными огоньками; её играют в унисон флейта и колокольчики — довольно редкий ударный инструмент, обладающий нежным, «хрустальным» тембром. Потом появляется ещё одна краска, тоже не совсем обычная, — смычковые инструменты, на которых играют не смычком, а щипком. Этот способ называется *pizzicato* (пиццикато).

Средний раздел мало похож на марш. Нет заострённого пунктирного ритма в мелодии. Да и пульсация аккомпанемента идёт теперь не бодрыми четвертями, а тягучими половинками. Такая «застывшая» фактура делает музыку более «воздушной», «прозрачной».

Пример 83

Trio



В третьем разделе — репризе — возвращается первая тема, она звучит неожиданным контрастом к нежной середине, и мы опять вспоминаем о зловещей силе Черномора. В репризе у основной темы появляются две новые детали. В первом и втором тактах на «тяжёлых» половинных *си* к медным инструментам добавлено тремоло литавр. Тема становится ещё страшнее.

♩ Тремоло — быстрое повторение одного звука, интервала или аккорда; дробь.

А в начале пятого такта перед «суетливыми» аккордами взвизгивает тоненьким голоском флейта-пикколо. Это ещё больше усиливает комизм, нелепость облика злого карлика.

Средний раздел и реприза повторяются ещё раз. Такую форму называют двойной трёхчастной или трёхпятнадцатой.

Комические марши

Комические марши — это марши-шутки. Любая шутка строится на забавных нелепостях, смешных несоответствиях. Это и нужно искать в музыке комических маршей. Комические элементы были и в Марше Черномора. Торжественность аккордов в первом разделе (с пятого такта) **не соответствовала** медким, «мельтешащим» **длительностям** этих аккордов. Получалась смешная музыкальная нелепость, очень образно рисовавшая «портрет» злого карлика. Поэтому Марш Черномора тоже отчасти комический. Но лишь отчасти, потому что в нём много и другого. А вот Марш Прокофьева из сборника «Детская музыка» от начала до конца выдержан в духе **комического марша**.

Пример 84

Tempo di marcia

После обычной для маршей басовой тональной «настройки» вступает тема. Посмотрите, что стало с басом. Там появился «фальшивый» звук *ре-бемоль*. Как будто музыкант, играющий бас, периодически выдувает не ту ноту. Возникает очень острая гармония, которая звучит комично. Колючие **форшлаги** в мелодии создают впечатление, что трубачи тоже играют фальшиво, с «подъездами» к нужному звуку. Получается очень весёлый «марш фальшивых музыкантов».

Но все эти «смешные штучки» не только изображают фальшь. Необычные приёмы усиливают, заостряют маршевую чёткость музыки, рисуют яркую, весёлую и по-прокофьевски солнечную картинку.

Марш написан в трёхчастной форме с более мягкой, негромко «звонящей» серединой. В репризе основная тема звучит оглушительно громко, октавой выше. Это изменение **динамики** и **регистра** создаёт впечатление, что до сих пор играла небольшая группа музыкантов, а теперь вступил весь оркестр.

В сборнике Прокофьева «Детская музыка» есть ещё один комический марш. Он называется «Шествие кузнечиков». Юмор заключён уже в самом названии. Шествие — это что-то чинное, степенное. Но представьте себе степенно шествующих прыгунов-кузнечиков. Какими же средствами выразительности композитор изображает это нелепое «шествие»? Вот перед вами только лишь мелодия первых шестнадцати тактов:


Пример 85

Даже не играя этот пример, а просто смотря в ноты, легко увидеть, что мелодия состоит из четырёх фраз по четыре такта с почти одинаковым ритмом. И ритм этот пронизан характерными пунктирными фигурами. Типичный маршевый «квадрат». А теперь сыграем этот отрывок. Что же в первую очередь слышно? Ну конечно, огромные **скачки** из регистра в регистр, которые остроумно передают прыжки кузнечиков (да и глазами можно заметить постоянную смену скрипичного и басового ключей). **Несоответствие чёткого, мерного ритма** и гигантских **интервальных скачков** делает музыку забавной и комичной.

Можно ещё заметить «застревания», «раскачивания» на одном мотиве в начале каждого предложения (первая и третья фразы), как будто кузнечики готовятся к очередному прыжку.

Детские («игрушечные») марши

С одним из таких маршей мы уже знакомы, когда говорили о **регистре**. Помните Марш деревянных солдатиков Чайковского (пример 53)? Что мы о нём говорили? Что там всё как в настоящем военном марше, но только «маленькое». А «уменьшение» получается из-за высокого регистра. Там ведь совсем нет басов.

 **Высокий регистр, без басов, — это и есть тот признак, по которому мы узнаём детский, «игрушечный» марш.**

Но кроме этого в нём есть все признаки «настоящего» марша.

Детские марши иногда встречаются в операх. В опере Чайковского «Пиковая дама» есть сцена, в которой мальчишки играют во «взрослую» армию. Они строятся, маршируют и поют песню-марш. А оркестровое сопровождение этой песни почти такое же «игрушечное», как и в Марше деревянных солдатиков. Правда, здесь есть лёгкие басы. Но подголосок, характерный для трубы, играет флейта в третьей октаве. В таком высоком регистре труба играть уже не может. Мелодию поёт детский хор, в нашем примере она находится в среднем голосе.

Пример 86

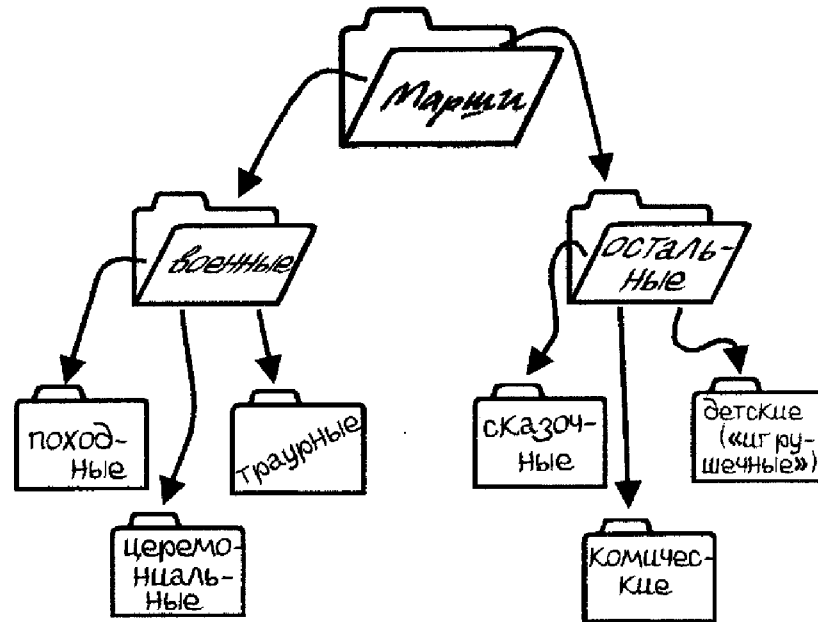
Allegro commodo [Быстро, но без суеты]

Другой такой марш есть в опере великого французского композитора **Жоржа Бизе** «Кармен». В одной из сцен этой оперы по площади маршируют настоящие, взрослые солдаты. А сзади пристроились мальчишки, которые их дразнят. И звучит детский марш-«дразнилка»

Пример 87

Allegretto moderato

Теперь мы знаем о маршах всё самое основное и можем разложить это по нашим «папкам».



Марш как музыкальный образ

Вы уже узнали о марше очень много. И теперь подошли к самому главному. Ведь ваша основная задача — **овладеть музыкальным языком**. А в музыкальном языке встречаются особые «знаки», которые обозначают различные музыкальные образы. Для создания энергичных, решительных образов этими «знаками» часто становятся признаки марша. Не обязательно сразу все. Вот несколько таких примеров:

Пример 88

В. А. Моцарт. СОНАТА № 8 для фортепиано, часть I
Allegro maestoso [Быстро, торжественно]



Здесь мы слышим энергичные, чеканные фразы в размере $\frac{4}{4}$ с пунктирным ритмом, характерным для марша. Минорный лад и слишком частая для марша пульсация аккомпанемента (восьмые, а не четверти) придают музыке взволнованный, возбуждённый и драматичный характер.

Пример 89

Я. Дюссек. СОНАТИНА соль мажор
Allegro non tanto [Быстро, но не слишком]



Здесь тоже размер $\frac{4}{4}$ и характерные маршевые ритмические фигуры в мелодии, но в целом ритм слишком затейливый для марша, неудобный для шага. Как и в предыдущем приме-

ре, в аккомпанементе пульсируют восьмые. В этой музыке тоже слышится возбуждение. Но, благодаря мажорному ладу и взлетающим вверх мелодическим фразам, это не взволнованно-драматичное, а радостное возбуждение.

Пример 90

Д. Б. Кабалевский. СОНАТИНА ля минор

Allegretto

Этот пример больше двух других похож на марш. И ритмическая чеканность первых двух фраз, и чёткие четверти в аккомпанементе — всё придаёт музыке характер марша — решительного и немного сурового из-за минорного лада. Но с третьей фразы ритм теряет маршевую чеканность, а сползающие по ступеням трезвучия в аккомпанементе создают своеобразную, довольно сложную гармонию, не характерную для маршей с их простой, элементарной гармонической поддержкой.

Все три примера выражают различные настроения, но в каждом из этих настроений присутствуют энергия и решительность. Это передано музыкальными средствами, близкими к жанру марша.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- ☐ Какие новые виды маршей вы теперь знаете? Расскажите об особенностях каждого из этих видов.

- ☐ Какие черты сказочного марша есть в Марше Черномора Глинки? Какие средства выразительности использует для этого композитор? Какие черты кроме сказочных есть в этом марше? В какой форме написан этот марш? Какой необычный инструмент применил Глинка в среднем разделе? Какие новые инструменты использованы в репризе?
- ☐ Какие комические особенности есть в Марше и «Шествии кузнечиков» Прокофьева? Какие средства выразительности использованы в этих маршах, чем отличаются эти марши друг от друга?
- ☐ Какая особенность отличает Марш деревянных солдатиков Чайковского? Какие композиторы использовали «игрушечные» марши в операх (и в каких операх)? Расскажите об этих маршах.
- ☐ Для чего и как композиторы используют черты марша в других жанрах? Приведите примеры.

5. Танец

Ещё один музыкальный жанр, связанный с движением, — это **танец**. Так же, как и в марше, музыка служит здесь организатором движения. Снова на первое место выходят такие средства выразительности, как **темп** и **ритм**. Но танцевальные движения сложнее и разнообразнее, чем простая ходьба. Поэтому танцевальная музыка отличается большим разнообразием. Но не сложностью. Ведь чем сложнее движения, тем проще, яснее должна быть музыка, сопровождающая их. Она должна помогать, а не запутывать.

Древние ритуальные танцы

Танцы возникли в глубокой древности. Сначала они были частью древних **обрядов**, их движения имели **ритуальный** смысл: на языке танца первобытные люди общались со своими древними богами.

♫ **Обряд** — совокупность действий, установленных обычаем. В обряд могли входить песни, танцы, заклинания, театрализованные карнавалы и представления.

♫ **Ритуал** — порядок обрядовых действий, который строго соблюдался в каждом обряде. Близко по значению к ритуалу уже знакомое нам понятие «церемония».

Люди просили у своих богов удачной охоты или обильного урожая. Часто движения таких танцев подражали трудовым движениям, разыгрывались целые «сцены» охоты или сбора урожая.

Народные танцы

Из древних обрядовых танцев произошли **народные танцы**, которые служили для весёлого времяпрепровождения и утратили свой ритуальный смысл. Но следы древних танцев в них сохранились. Например, почти в каждой стране есть свои **хороводы**. Их главный признак — движение по **кругу**. Когда-то в глубокой древности такое движение имело магический, ритуальный смысл: круг — символ **солнца**.

У каждого народа — свои танцы. В них отражаются особенности разных народов. У всех народов есть и быстрые, стремительные танцы, и медленные, плавные. Южным, более темпераментным народам свойственны более стремительные, зажигательные танцы. Например, грузинская **лезгинка** или итальянская **тарантелла**. У северных народов преобладают более сдержанные танцы, соответствующие их спокойному темпераменту.

Перечислить все танцы всех народов, наверно, невозможно. Даже простое перечисление самых основных, общеизвестных танцев займёт несколько страниц. В очень больших стра-

нах, таких, как Россия, у жителей южных областей и у северян могут быть совсем разные танцы, с разными названиями. Но есть танцы, известные во всех областях страны.

К **русским** народным танцам, распространённым по всей России, можно отнести **трепак**, **камаринскую**, **хоровод**.

Трепак и камаринская — быстрые, весёлые танцы. Подобные есть и у других народов: украинский **гопак**, шотландский **стрэтспей**, норвежские **халлинг** и **спрингданс**. Мелодии народных танцев часто использовали композиторы. А иногда они сами сочиняли мелодии, близкие народным танцам.

Пример 91

П. И. Чайковский. ТРЕПАК из балета «Щелкунчик»



Пример 92

М. И. Глинка. КАМАРИНСКАЯ



Пример 93

Э. Григ. ХАЛЛИНГ



Пример 94

Э. Григ. СПРИНГДАНС



Хоровод — общее название медленных круговых танцев. Такие танцы, как мы уже упоминали, происходят от обрядов поклонения Солнцу. Эти танцы тоже распространены во всём мире: русский и чешский **хоровод**, украинский и польский **коровод**, болгарское **хоро**, сербскохорватское **коло**, молдавская **хора**, грузинские **хоруми** и **перхули**, азербайджанский **халай**, французские **ронда** и **бранль**, немецкий **райген** и многие другие.

Хороводы часто сопровождаются **песнями**. Песнями иногда сопровождаются и другие танцы, особенно русские и грузинские.

Бальные танцы

Когда-то давным-давно и короли, и богатые вельможи, и простые крестьяне одевались по одной и той же моде, пели одни и те же песни, танцевали одни и те же танцы. А выделялись аристократы только богатством и властью. Но со временем в богатых дворцах и поместьях появилась своя мода, возникли свои манеры, стали устраивать балы, на которых танцевали свои, **бальные** танцы. Эти танцы значительно отличались от народных.

Но откуда же взялись бальные танцы? Из народных. Да, все бальные танцы произошли от народных и даже сохранили их названия. И **менуэт**, и **гавот**, и **вальс**, и **мазурка**, и даже печальная, задумчивая **сарабанда** когда-то были народными танцами, но звучали они по-другому и танцевали их тоже иначе.

Бальные танцы появились в **XV** веке в **Италии**, а несколько позже, в **XVII** веке, распространились по **всей Европе**.

Европе. В **России** балы и бальные танцы появились в начале **XVIII** века, во время правления Петра I.

Если **народные танцы** были в каждой стране свои, особые, то **одни и те же бальные танцы** были известны **всей Европе**.

Подробнее вы узнаете о бальных танцах в следующих главах.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Что общего между маршами и танцами?
- 📖 Откуда произошли танцы, что такое обряд, ритуал?
- 📖 Расскажите о народных танцах. В чём сохранилась связь народных танцев с древними обрядами? Назовите несколько танцев разных народов.
- 📖 Откуда появились бальные танцы, когда и где их стали танцевать впервые? Назовите несколько бальных танцев. Чем распространение бальных танцев отличается от распространения танцев народных?

6. Старинная танцевальная сюита XVI века

Мелодии народных танцев не записывали, а передавали устно из поколения в поколение. С появлением бальных танцев появились придворные музыканты. Они делали и записывали специальные обработки народных танцев, приспособленные для аристократических балов. А чуть позже придворные музыканты стали сами сочинять и записывать танцевальные мелодии.

На балах вырабатывался свой **этикет**.

- 🎵 **Этикет** — правила поведения в определённом месте и в определённом обществе. Это понятие родственно уже знакомым нам понятиям «ритуал» и «церемония».

Бальный этикет включал в себя также и определённую **последовательность** танцев. Именно в этой последовательности записывались танцы в специальных нотных тетрадках.

Как правило, балльные танцы объединялись в пары, включавшие быстрый и медленный танец. В XVI веке самой распространённой была пара, включавшая в себя **павану** и **гальярду**.

Павана (от слова «раво» — «павлин») — медленный танец-шествие испанского происхождения. Этим танцем обычно открывались балы: хозяева в этом танце приветствовали гостей. Размер паваны, как правило, **четырёхдольный**.

Пример 95

[Медленно]

Гальярда (итальянское слово «gagliarda» означает «весёлая, бодрая») — быстрый итальянский **трёхдольный** танец с лёгкими прыжками. Этот танец требовал значительной ловкости, и на балах даже устраивались соревнования на лучшее исполнение гальярды.

Пример 96

[Быстро]

Этим танцам, идущим друг за другом, придворные композиторы стали придавать **общие черты**. Как правило, оба танца звучали в **одной тональности**. Часто их мелодии вырастали из **одного и того же мелодического «зерна»**. Сравните мелодии приведённых примеров. Оба танца в фа мажоре, в обоих мелодическим «зерном» является выразительный восходящий скачок на верхнюю тонику. Но **темп** и **характер** оставались у каждого танца свои.

Благодаря некоторым **общим чертам**, эти два танца не просто следовали друг за другом, а превращались в **двухчастную танцевальную сюиту**.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Когда появились первые танцевальные сюиты, какие танцы они в себя включали?
- 📖 Расскажите о каждом из танцев такой сюиты.
- 📖 Какие общие признаки объединяли танцы в сюиту?

7. Старинная танцевальная сюита XVII века

В старину, как и сейчас, существовала мода на отдельные танцы. И она тоже изменялась, но гораздо медленнее. мода на павану и гальярду длилась около ста лет, но в конце концов они вышли из моды. В XVII веке были популярны уже другие танцы, но, как и прежде, они объединялись в контрастные пары: медленный и быстрый. Одна из таких новых пар состояла из умеренно медленной **аллеманды** и живой, подвижной **куранты**. Появилась и другая пара: очень медленный испанский танец-шествие **сарабанда** и стремительная **жига**, которая произошла от лихого, грубоватого танца английских матросов. Эти пары танцев по традиции объединяли в сюиты.

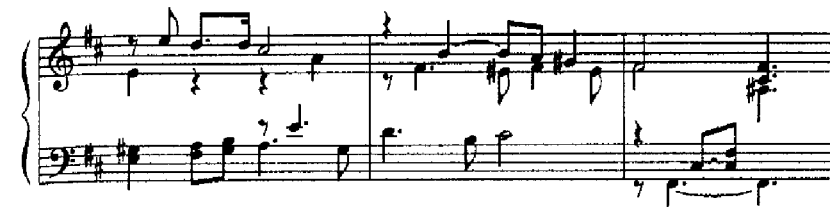
До нас не дошло имя композитора, который первым придумал сюиту из паваны и гальярды. Но до нас дошло имя того, кто первым придумал **большую четырёхчастную сюиту**, включившую в себя **две пары** новых танцев. Это был немецкий композитор **Иоганн Якоб Фробрергер**.

Порядок танцев в **35 сюитах** Фробрергера всегда был один и тот же: **аллеманда, куранта, сарабанда и жига**.

Аллеманда — неторопливый изящный **двухдольный танец немецкого** происхождения (этот и следующие примеры — из Сюиты си минор И. Я. Фробрергера).

Пример 97

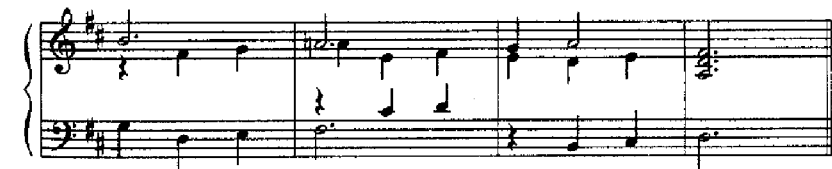
Andante



Куранта — трёхдольный танец, бытовавший в **Италии** и во **Франции**. Слово **courante** означает по-русски «бегущая». Однако **французская куранта** — танец **умеренного темпа** и **торжественного характера**, в то время как **итальянская куранта** — **подвижный танец**. В сюитах чаще встречается оживлённый вариант куранты, ведь каждая пара должна включать в себя и медленный, и быстрый танец.

Пример 98

Allegretto



Сарабанда — трёхдольный танец **испанского** происхождения. Это танец-шествие. В Испании, на родине этого танца, существовало много разновидностей сарабанды, в том числе быстрые, весёлые, зажигательные и, наоборот, печальные и скорбные, которые можно было услышать на испанских погребальных церемониях. Были торжественные, величественные сарабанды, которые звучали на балах. Именно этот **торжественный танец-шествие** утвердился в других европейских странах.

Сарабанда — самый медленный танец в сюите. У сарабанды есть ритмическая особенность, выделяющая её среди других танцев: **вторая доля такта часто удлинняется**, «утяжеляется» и происходит как бы **смещение сильной доли с первой на вторую**.

Пример 99



Жига — стремительный **английский танец с триольным движением**. Встречаются жиги на $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$. Во всех этих размерах одна доля составляет три восьмушки. Быстрое движение триолей всегда придаёт музыке стремительность. Такой же тип ритмического движения мы найдём в самых вихревых и «огненных» танцах — итальянской тарантелле и грузинской лезгинке. В этом стремительном движении очень выразительно звучит **полифоническая имитация** (если забыли, что это такое, загляните в главу о музыкальных складах) — голоса как бы догоняют друг друга. Жига — **самый быстрый танец в сюите**.

Пример 100



Как мы помним, сюита — это единое целое, состоящее из нескольких частей. И для того чтобы это единство получилось, недостаточно просто собрать вместе четыре разных танца. Их нужно как-то объединить. Мы уже знаем, каким образом объединяли в прежних сюитах павану и гальярду. Фробергер в своих сюитах применяет старинные средства объединения и добавляет новые. Из сюит Фробергера можно вывести «правила», которыми пользовались и другие композиторы, создававшие сюиты после него.

Признаки танцевальной сюиты:

1. **Общая тональность всех четырёх танцев** (этот признак был и в двухчастной сюите).
2. **Общая исходная мелодическая фраза** (этот признак нам тоже знаком по двухчастной сюите).
3. **Вариационное развитие в цикле**. (Циклом мы называем всю совокупность частей, то есть всю сюиту. Благодаря общей начальной фразе, части сюиты превращаются в **вариации** на эту фразу. Это и есть вариационное развитие.)
4. **Контрастность темпов и ритмических рисунков**. (Контрастность темпов не просто присутствует в сюите, но и постепенно **нарастает**. В первой паре танцев — **аллеманда** и **куранта** — контраст темпов небольшой. Но в следующей паре — **сарабанда** и **жига** — контраст очень значительный, ведь рядом поставлены **самая медленная** и **самая быстрая** части цикла. Контрастность ритмических рисунков тоже заметна, ведь каждый танец имеет свой характерный ритм, именно по ритму мы узнаём тот или иной танец.)
5. **Общая для всех танцев форма** (все танцы в такой сюите пишутся в одной и той же форме, как правило — в **двухчастной**).

Свои сюиты Фробергер создавал для **клавесина** — клавишного инструмента, предшественника фортепиано. Внешне он похож на маленький рояль без педалей, но часто с двумя клавиатурами. Диапазон клавесина немного меньше, чем у совре-

менного фортепиано. Звук извлекался не молоточками, а пёрышками, щипавшими струны, поэтому он слегка напоминает гитару. У клавесина не было возможностей делать **crescendo** и **diminuendo**, но одна из двух клавиатур могла звучать громче, а другая тише.

Для клавесина писал и Бах. Возможно, вы уже играли его пьесы и обратили внимание на **внезапные**, а не постепенные переходы от *f* к *p*. Этой внезапностью мы подчёркиваем особенности звучания клавесина.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Какие новые танцы вошли в моду в XVII веке? Расскажите об этих танцах.
- 📖 Кто создал первые четырёхчастные танцевальные сюиты, сколько сюит написал этот композитор, в какой последовательности располагались в них танцы?
- 📖 Перечислите пять признаков танцевальной сюиты и объясните каждый признак.
- 📖 Для какого инструмента Фробергер писал сюиты? Расскажите об особенностях этого инструмента. Какой ещё известный вам композитор много писал для этого инструмента?

8. Старинная танцевальная сюита XVIII века

В первой половине XVIII века танцевальная сюита представлена в творчестве Баха и Генделя.

Сюиты Баха и Генделя имеют тот же «скелет», что и сюиты Фробергера: аллеманда, куранта, сарабанда и жига. В XVIII веке эти танцы уже вышли из моды, а сюиты существовали как музыкальные произведения, которые просто слушали. Композиторы XVIII века расширили рамки сюиты. Помимо традиционных четырёх танцев они вводили вставные номера. Как правило, это были другие, более современные танцы.



Георг Фридрих Гендель



Иоганн Себастьян Бах

В сюитах Баха чаще всего встречаются такие вставные танцы, как **менуэт**, **гавот**, **бурре**. Это танцы умеренно подвижного темпа. Они обычно помещаются **между сарабандой и жигой**. По сравнению с сарабандой они кажутся быстрыми, а по сравнению с жигой — довольно спокойными. Таким образом **контраст темпов** между частями **сохраняется**. Иногда в самом начале сюиты, перед **аллемандой**, может быть **прелюдия**.

Количество частей за счёт вставных номеров может разрастаться до девяти. Иногда между сарабандой и менуэтом помещается целая «гирлянда» вставных танцев. Некоторые части могут иметь «дубли»: например, за сарабандой I может идти сарабанда II. После «дубля» может быть указание повторить первый танец (например: *Sarabande I da capo*), и тогда весь танец вместе с «дублем» образует трёхчастную форму АБА.

Композиция сюит становится свободнее. Из всех признаков сюиты Фробергера сохраняются только **первый** (общая тональность всех частей) и **четвёртый** (контрастность темпов и ритмических рисунков). Но **последовательность основных четырёх танцев никогда не нарушается**.

Строение **Французской сюиты № 6 И. С. Баха**: аллеманда, куранта, сарабанда, гавот, полонез, бурре, менуэт, жига.

Строение **Английской сюиты № 3 И. С. Баха**: прелюдия, аллеманда, куранта, сарабанда, гавот I, гавот II, гавот I, жига.

Кроме шести **Английских сюит** и шести **Французских сюит** для клавесина, И.С.Бах создал шесть **партит** для этого инструмента. **Partita** означает по-русски «разделённая на части». Практически это то же самое, что и сюита. Но если в **сюитах** Бах использует в качестве вставных номеров **танцы**, то в **партитах** он вводит вставные части других жанров: **прелюдии, арии, токкаты**. И помещает он их **не обязательно** между сарабандой и жигой. Все партиты Баха открываются прелюдиями (или увертюрами, или токкатами), после чего следует аллеманда.

Вот как строится **Партита № 6**: токката, **аллеманда, куранта, ария, сарабанда, гавот, жига**.

Бах написал также пять сюит для оркестра.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Что общего в строении сюит XVIII века и более ранних сюит?
- 📖 В чём особенности, отличия сюит XVIII века?
- 📖 Какие танцы вводит в сюиты И. С. Бах? Где он их помещает? Приведите пример строения сюиты Баха.
- 📖 Сколько сюит у Баха? Как они называются? Есть ли у Баха сюиты не для клавесина?
- 📖 Что такое партита? Чем партиты Баха отличаются от его сюит? Приведите пример строения партиты Баха.

9. Танцы XVIII века

В этой и следующей главах речь пойдёт о некоторых танцах, которые часто встречаются в классической музыке. Каждый из этих танцев имеет свои характерные черты, и мы научимся их узнавать. Ведь их можно услышать не только в танцах. Часто композиторы используют характер того или иного танца для создания музыкальных образов в сочинениях, которые совсем не связаны с танцевальностью. Иногда композиторы даже называют такие пьесы «танцевальными» именами. Например, Шопен написал **58 мазурок**. Но это не танцы. Это наблюдения, переживания композитора, «странички» его «лирического дневника». Главная тема первой части **Четвёртой симфонии** Чайковского звучит очень драматично, напряжённо, она передаёт очень сильные и тревожные чувства. И в то же время в ней слышатся черты **вальса**. В самом конце XIX века Григ пишет пьесу под названием **Менуэт**. Этот танец, уже давно забытый, использован здесь, чтобы передать чувство воспоминания о чём-то очень далёком. У этой пьесы есть и подзаголовок: «Минувшие дни».

Получается, что танцы стали элементами музыкального языка. И для того чтобы лучше понимать всё, что говорит нам музыка, мы должны лучше узнать некоторые танцы и научиться их различать.

Менуэт

Менуэт — трёхдольный танец умеренного темпа. Это танец **французского** происхождения. Мода на менуэт возникла в XVII веке и просуществовала очень долго — до начала XIX века. В начале XVIII века менуэт появился и в России, при дворе Петра I. Придворный менуэт был очень сложным, замысловатым танцем. В XVIII веке он даже считался «школой хороших манер».

Для музыки менуэта характерен изящный мелодический рисунок, отражающий пластику танца: поклоны, плавные приседания.

Пример 101

И. С. Бах. МЕНУЭТ из Французской сюиты ми мажор



Обратите внимание на то, как в конце каждой из маленьких двутактовых фраз музыка «приостанавливается», чтобы «поклониться» или «присесть».

Очень много менуэтов написал Моцарт. Он, между прочим, хорошо танцевал этот сложный танец. Первые свои менуэты он написал в восемь лет, тогда же он научился и танцевать этот танец. Уже в первых детских менуэтах Моцарта чувствуется необыкновенная пластичность, с которой он передавал в музыке движения танца.

Пример 102

Allegretto



А вот другой менуэт Моцарта — из оперы «Дон-Жуан». В опере он звучит на балу в исполнении оркестра. Это уже другая музыка — блестящий бальный танец с полновзвучными аккордами и торжественным пунктирным ритмом. Здесь тоже слышны те же изящные ритмические «приседания» в конце фраз. Но, в отличие от простенького детского менуэта, они обыграны ритмическими и мелодическими «завитушками».



Вольфганг Амадей
Моцарт

Пример 103



Йозеф Гайдн

И у другого великого австрийского композитора XVIII века — Гайдна — тоже немало менуэтов. Когда мы говорили о мелодиях и кульминациях, самым первым примером как раз была мелодия одного из менуэтов Гайдна (можете взглянуть на с. 16). Теперь мы познакомимся с этим менуэтом в его фактурной и гармонической «одежде». Это менуэт-шутка (Гайдн вообще очень любил шутить, и не

только в музыке). Уже знакомые нам «завитушки» мелодии напоминают о великосветских напудренных париках. И в то же время в тяжеловатых аккордах **аккомпанемента** слышится притоптывание крестьянских деревянных башмаков. Под эту музыку можно представить себе, как слуги, потешаясь, передразнивают своих господ.

Пример 104

Moderato

И ещё одна шутка, которую Гайдн назвал Менуэт быка.

Пример 105

Grave [Тяжело]

Тяжеловесные октавы в мелодии, забавные скачки из регистра в регистр создают остроумный портрет неуклюжего быка, пытающегося танцевать менуэт.

В XVIII веке менуэт получает распространение не только как танец, но и как инструментальная пьеса. В **симфониях** Гайдна и Моцарта одна из частей (третья) всегда пишется в форме и характере менуэта. Менуэты часто встречаются и в **сонатах** этих композиторов.

Гавот

Как и менуэт, **гавот** происходит из Франции. Это танец чётного (двух- или четырёхдольного) размера, умеренного или умеренно быстрого темпа. Он не так долго, как менуэт, просуществовал в качестве бального танца, но остался в музыке как одна из любимых инструментальных пьес.

Для гавота характерен широкий **двухдольный затакт**. Музыка отличается изяществом и чёткостью ритма. По характеру гавот может быть нежным, лирическим, как Гавот ре минор французского композитора XVII века **Жана Батиста Люлли**, а может быть изящно-игривым, как гавот из ми-мажорной Французской сюиты И. С. Баха.

Пример 106

Ж. Б. Люлли. ГАВОТ ре минор

Moderato

Пример 107

И. С. Бах. ГАВОТ ми мажор

Allegretto

В XIX веке гавоты изредка появляются в балетах — в основном как стилизация старинной музыки.

Стилизация — подражание чужому стилю. Часто стилизация применяется для воссоздания старинной эпохи в опере или балете.

А в XX веке в творчестве Прокофьева произошло возрождение этого жанра. Прокофьевские гавоты звучат смело, необычно, и в то же время в них точно выдерживается форма и характер этого танца.

Наиболее известен гавот из Первой (Классической) симфонии Прокофьева.

Пример 108

Non troppo allegro

Несмотря на традиционную структуру старинного танца с его характерным затактом, слышно, что это не стилизация ушедшей эпохи, а музыка XX века. Во-первых, такие диковинные юмористические скачки не могли появиться в **мелодии** придворного танца XVIII века. Правда, что-то похожее мы видели у Гайдна в Менюэте быка. И это родство не случайно. Прокофьев говорил о своей Первой симфонии, что он писал её, «как написал бы Гайдн, живи он в наше время». Ярче всего это «наше время» проявляется в **гармонии** прокофьевского гавота. Послушайте, что за аккорды звучат сразу после затакта: ре мажор, до мажор, си мажор. Такая вереница разных (и при этом далёких) тональностей не могла встретиться у Гайдна, при всей его изобретательности. Такое тональное «озорство», далёкое от «правил хорошего тона», — примета музыки XX века. Композитор не копирует старинную эпоху, а смотрит на неё с доброй и озорной улыбкой.

Бурре

Ещё один французский танец, который часто встречается в сюитах XVIII века — **бурре**. Его название можно перевести с французского как «танец неожиданных прыжков». Как и гавот, это двух- или четырёхдольный танец. От гавота он отличается чуть более подвижным темпом и типом затакта. Затакт у бурре всегда в одну четверть.

В бурре из Английской сюиты ля минор Бах подчёркивает плавное, но стремительное, безостановочное движение. Партия второго голоса монотонна и похожа на **аккомпанемент** в **гомофонно-гармоническом** складе.

Пример 109

[Allegro]



Это может показаться необычным для Баха, который писал **полифоническую** музыку. Но если прислушаемся, то обнаружим, что партия левой руки — не просто аккомпанемент. В этом бегущем голосе спрятана ещё одна мелодия. Её интонационный изгиб слышен на фоне повторяющихся нот. Такой приём часто встречается у Баха и называется **скрытой полифонией**.

Вот эта мелодия:

Пример 109а



Сыновья Баха тоже стали известными композиторами. Они начинали сочинять в детстве, под руководством отца. И конечно, Бах обучил сыновей всем «хитростям» полифонии. А это непростая наука. **Вильгельм Фридеман Бах**, старший сын великого композитора, уже в ранней юности владел полифониче-

скими приёмами свободно и непринуждённо. Послушайте, как естественно и просто звучит **канон** в его юношеском симфоническом буре.

Пример 110



Сарабанда

Об этом танце мы уже говорили в связи с более ранними сюитами. В XVIII веке сарабанда почти исчезла как танец, но приобрела большое значение как музыкальная пьеса, как музыкальный образ.

Мы с вами знаем, что танцевальная музыка связана с движением, и поэтому чёткий ритм для неё важнее, чем глубина внутренних переживаний. Но мы знаем также, что танцевальная сюита XVIII века вышла за рамки собственно танцевальной музыки. И. С. Бах, Г. Ф. Гендель и менее известные их современники писали такие сюиты уже не для танцев, а для концертного исполнения или домашнего музицирования. Они стремились вложить в свои сюиты более глубокое, более серьёзное музыкальное содержание. И медленная, печальная сарабанда больше всего подходила для создания маленькой музыкальной драмы. Окружённая весёлыми танцами, она часто становилась кульминацией всей сюиты, придавала всему произведению особую выразительность и глубину.

Сарабанда в сюитах XVIII века вообще мало похожа на танец. Очень медленный темп, обилие украшений «затуманивают» чёткость ритмического рисунка, на первое место выступает выразительность **ИНТОНАЦИЙ**. Музыка заставляет внимательно вслушиваться в эти интонации, главным становится не движение, а музыкальное переживание.

Пример 111

И. С. Бах. САРАБАНДА из Французской сюиты си минор

Andante

Пример 112

И. С. Бах. САРАБАНДА из Английской сюиты соль минор

Andante

Иногда композиторы не «растворяли», а, наоборот, подчёркивали характерный ритмический рисунок сарабанды. В медленном темпе, в аккордовом складе это тоже производит драматическое впечатление.

Пример 113

Г. Ф. Гендель. САРАБАНДА С ВАРИАЦИЯМИ

Grave

Вспомним, что когда-то в Испании сарабанда звучала на погребальных церемониях. РИТМ сарабанды стал носителем драматических и трагических образов и в более поздней музыке — XIX и XX веков. В этом ритме звучит трагическое вступление к увертюре Бетховена «Эгмонт» [1810].

Пример 114

Sostenuto [Сдержанно]

Ритм, близкий сарабанде, появляется в трагическом финале Шестой симфонии Чайковского (1893).

Пример 115

Adagio lamentoso [Медленно, печально]

В финале **Пятнадцатой симфонии Шостаковича (1971)** есть большой скорбный эпизод, который проходит на фоне ритма сарабанды, запрятанного глубоко в басах.

Пример 116

Adagio



Полонез

Полонез — трёхдольный танец польского происхождения. Известен ещё с XVI века как воинственный танец польских рыцарей («великий пеший танец», как его тогда называли). В те далёкие времена он был четырёхдольным, как торжественный марш. Это был мужской танец. Позже он становится парным, трёхдольным. Как европейский бальный танец известен с XVIII века. Полонез был торжественным, парадным танцем-шествием. В XVIII—XIX веках полонезом часто открывались балы.

Для музыки полонеза характерна особая ритмическая фигура: восьмая и две шестнадцатых на первой доле.



Часто эта фигура появляется в мелодии и почти всегда составляет **фактурную формулу** аккомпанемента.

Фактурная формула — характерный вид фактуры, всё время повторяющийся в музыкальном произведении. Эту формулу можно заполнять любыми аккордами, необходимыми для гармонического движения, но фактура при этом будет оставаться неизменной. Фактурные формулы характерны для некоторых музыкальных жанров, особенно для танцевальных. По формуле иногда можно сразу определить тот или иной жанр.

Эта ритмическая фигура часто встречается и в маршах. Как и для марша, для полонеза характерен **пунктирный ритм**. Во втором действии оперы «Иван Сусанин» («Жизнь за царя») Михаил Иванович Глинка изображает бал во дворце воинственного польского короля Сигизмунда. Открывается бал полонезом, в котором композитор использует обе характерные ритмические фигуры: и пунктир, и формулу полонеза. Этими фигурами и фанфарной интонацией вступления он подчёркивает сходство полонеза с маршем.

Пример 117

Moderato

С XVIII века полонез существовал не только как танец, но и как инструментальная пьеса. Полонезы для клавирина встречаются у Баха и Генделя, а также у сыновей И. С. Баха – Вильгельма Фридемана и Филиппа Эммануила. И.С.Бах включил полонез в **Шестую Французскую сюиту**.

Пример 118

И. С. Бах. ПОЛОНЕЗ из Французской сюиты № 6



Пример 119

Ф. Э. Бах. ПОЛОНЕЗ



В 1791 году в **Петербурге** на празднествах в честь взятия **А. В. Суворовым** турецкой крепости **Измаил** впервые прозвучал полонез **Осипа Антоновича Козловского** «Гром победы, раздавайся». Козловский, офицер русской армии, по национальности поляк, — автор **50 полонезов**. Полонез «Гром победы, раздавайся» исполнялся **оркестром** и **хором**, слова для хора написал замечательный русский поэт **Гавриил Романович Державин**.

Пример 120

Maestoso [Торжественно]



Партия хора, конечно, пишется на отдельной строчке (или даже на нескольких), но в этом примере она «засунута» в средний голос. А мелкие ноты наверху — это нарядные оркестровые украшения, придающие музыке парадность и блеск. Их играют высокие инструменты — флейты и скрипки.

Среди полонезов Козловского есть не только торжественные, парадные, но и лирические, и драматические произведения. Они сохраняют жанровые черты полонеза, но это уже не танцы, а **концертные пьесы**.

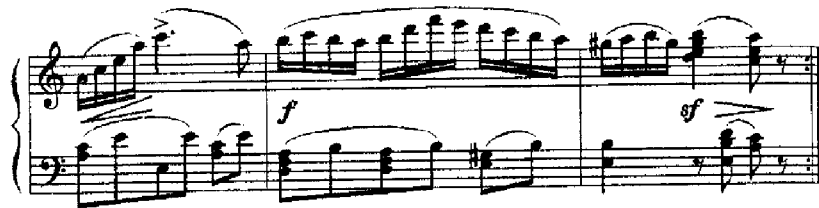
В XIX веке полонез всё чаще появляется как инструментальная миниатюра, не предназначенная для танца. Около **20 «полонезов не для танца»** написал польский дипломат и композитор-любитель, ученик Козловского, **Михал Клеофас Огиньский**. Его ля-минорный лирический Полонез для фортепиано получил мировую известность.

Поначалу это, скорее, не полонез, а «воспоминание о полонезе». В напевной, выразительной, грустной мелодии первого раздела нет танцевальной чёткости полонеза, лишь характерная ритмическая фигурка во втором такте напоминает об этом жанре. Вообще эта мелодия удивительна по широте дыхания, необыкновенной напевности.

Пример 121

Moderato





Черты торжественного, героического полонеза внезапно появляются в среднем разделе.

Пример 122

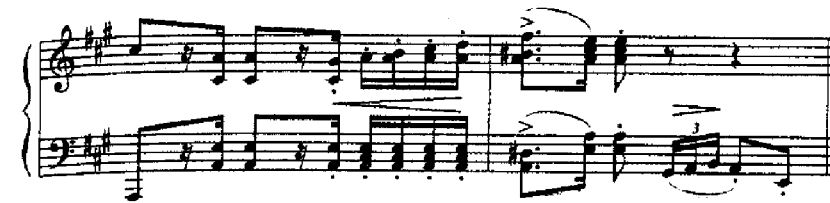


Высшими достижениями в этом жанре по праву считаются полонезы Шопена. Его **16 фортепианных полонезов**, написанных с 1817 по 1846 год, представляют собой развёрнутые музыкальные поэмы-картины героического, драматического, лирического содержания. Полонезы Шопена навеяны драматичной историей Польши. В старших классах вы познакомитесь подробнее с творчеством Шопена, с печальной историей его жизни и его родины. А пока вслушайтесь в эти звуки — то победно-фанфарные, как в начале Полонеза ля мажор, то берущие за душу своими пронзительно-грустными мелодиями, как в среднем разделе Полонеза-фантазии.

Пример 123

ПОЛОНЕЗ ля мажор, начало (облегчённое переложение)

Allegro con brio



Пример 124

ПОЛОНЕЗ-ФАНТАЗИЯ, середина (облегчённое переложение)

[Poco più lento]



Великолепные образцы блестящих бальных полонезов созданы русскими композиторами в операх. С полонезом Глинки из оперы «Иван Сусанин» («Жизнь за царя») вы уже познакомились. В опере Чайковского «Евгений Онегин» полонез звучит на балу в Петербурге, где появляется Онегин, возвращается из дальних странствий. А в опере Прокофьева «Война и мир» есть даже полонез, написанный «не по правилам» — на $\frac{4}{4}$.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Какие особенности у менуэта и как они отражены в музыке этого танца? Какими средствами выразительности шутит Гайдн в своих менуэтах? В каких крупных музыкальных жанрах использовались менуэты в XVIII веке?
- 📖 Какой характер у гавота? По каким ритмическим особенностям можно сразу узнать гавот? Что такое стилизация? Почему гавот Прокофьева нельзя назвать стилизацией? Что необычного в этом гавоте?
- 📖 В чём сходство и в чём различие гавота и бурре? Какие особенности у бурре из Английской сюиты ля минор И. С. Баха и бурре В. Ф. Баха?
- 📖 Какое значение имела сарабанда в сюитах XVIII века? Как используется жанр сарабанды в музыке XIX—XX веков? Приведите примеры.
- 📖 Расскажите о происхождении полонеза, его характере и ритмических особенностях. У каких композиторов XVIII века есть полонезы? Кто автор первых русских полонезов? Какие полонезы писал Огиньский? В чём особенность его Полонеза ля минор?
- 📖 Какой композитор достиг в жанре полонеза наивысших достижений? Что представляют собой его полонезы?
- 📖 В каких операх встречаются полонезы? Назовите авторов этих опер и расскажите, что происходит в это время на сцене.

10. Вальс

Вальс — один из самых популярных танцев XIX века. Это трёхдольный, довольно быстрый и в то же время плавный, как бы летящий танец. Вальс легко узнаётся по **фактурной формуле** аккомпанемента: бас и два аккорда по четвертям в размере $\frac{3}{4}$.

Пример 125

Ш. Гуно. ВАЛЬС из оперы «Фауст»

Tempo di Valse $\text{♩} = 72$

Предшественником вальса был **лендлер** — неторопливый трёхдольный немецкий и австрийский танец. Многочисленные **немецкие танцы** Гайдна, Моцарта, Бетховена и Шуберта — это и есть лендлеры. Мелодия в этих танцах очень простая, часто движется по звукам трезвучия ровными восьмыми нотами.

Пример 126

Л. Бетховен. НЕМЕЦКИЙ ТАНЕЦ, до мажор
Allegretto



Пример 127

Ф. Шуберт. НЕМЕЦКИЙ ТАНЕЦ ми мажор

Moderato



Разновидностью лендлера был **вальцер** («Walzer» по-русски означает «кружащийся»).

Бальный вариант вальцера с названием на французский лад — **вальс** (valse) — появился в самом конце XVIII века. По сравнению с неторопливым, тяжеловатым лендлером он более подвижный и лёгкий. От своих предшественников он перенял фактурную формулу аккомпанемента. Но если в аккомпанементе лендлера акцентируются все три четверти, то в вальсе акцент падает только на первую долю, а два аккорда исполняются очень легко.

Мелодия вальса становилась всё более «полётной». В вальсах конца XIX века ритм мелодии почти никогда не совпадает с ритмом аккомпанемента, в мелодии часто встречаются характерные ритмические фигуры: $\bullet \bullet \bullet$ или $\bullet \bullet \bullet$

Пример 128

Э. Григ. ВАЛЬС-ЭКСПРОМТ

Allegro con moto



В этом вальсе все средства направлены на ощущение полёта: и мелодическая линия, которая «взлетает» восходящим скачком от форшлага, и причудливое тональное несоответствие между ми-мажорной мелодией и ля-минорной гармонией. Мелодия «прыгнула» так высоко, что «потеряла равновесие», которое восстанавливается лишь в двух последних тактах, когда наконец звучит ми минор, соответствующий выставленным ключевым знакам.

А часто мелодии вальсов начинаются из-за такта. Это также усиливает ощущение «полёта», как, например, в этом вальсе Чайковского.

Пример 129

П. И. Чайковский. ВАЛЬС из «Детского альбома»

Довольно скоро





Отрывистые восьмушки с паузами на вершинах мотивов усиливают ощущение «скольжения» в изящном танце.

Много вальсов написал Шуберт, живший в начале XIX века, как раз тогда, когда вальс только-только начинал входить в моду. На «шубертиадах» — вечерах, где собирались друзья Шуберта, — часто устраивали танцы. Сам Шуберт обычно не танцевал, а сидел за фортепиано и импровизировал вальсы, польки, экосезы. Особенно удачные, запомнившиеся импровизации он потом записывал.



Франц Шуберт

Шуберт родился на окраине Вены, столицы Австрии, и очень хорошо знал простонародные лендлеры и вальцеры. Многие вальсы Шуберта напоминают эти незатейливые крестьянские танцы. Но есть у него и другие вальсы, в которых отразились лёгкость и изящество того танца, который вскоре узнала вся Европа.

В то время были в моде «большие вальсы» — своеобразные «цепочки» вальсов. В одну такую цепочку может быть «нанизано» до двадцати разных маленьких вальсиков, вливающих друг в друга без перерыва. Есть «большие вальсы» и у Шуберта. Вот два вальсика из одной «цепочки». Но какие они разные! Первый (с него начинается «цепочка») напоминает простонародные весёлые венские лендлеры с чёткой, «притоптывающей» мелодией, часто ритмически совпа-

дающей с аккордами аккомпанемента. А второй (он появляется в «цепочке» четырнадцатым) — это лирическая миниатюра с певучей изысканной мелодией и «журчащим» подголоском в среднем голосе.

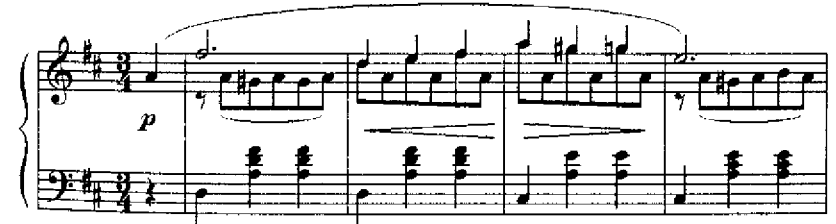
Пример 130

1 (№1)



Пример 131

2 (№14) (оригинал в ре-бемоль мажоре)



Венский вальс. Отец и сын Штраусы

Сначала «цепочки» вальсов составлялись произвольно, как попало. Иногда их составляли издатели из нескольких вальсов какого-нибудь композитора. В 20-х годах XIX века появляется новая разновидность большого вальса — венский вальс, который имеет более упорядоченную форму. Количество «звеньев» ограничено **пятью**, все они звучат в **одной тональности**, начинается музыка **вступлением**, заканчивается небольшим заключительным разделом — **кодой**.

Придумали эту форму два венских музыканта — Йозеф Ланнер и Иоганн Штраус. В 20-х годах они руководили небольшим оркестриком в маленьком трактире «У пылающего петуха». Но вскоре прославились своими вальсами на всю Вену. А вальсы Штрауса стали знаменитыми во всей Европе.

Внимание! Это не те вальсы и не того Штрауса, о котором вы наверняка слышали.

Штраус, работавший вместе с Ланнером, — это **Иоганн Штраус-отец**. У него было два сына-музыканта: Йозеф и Иоганн. Начиная с 40-х годов XIX века слава **Иоганна Штрауса-сына** затмевает славу Штрауса-отца.

В своих вальсах Иоганн Штраус-сын использует пятичастную форму, излюбленную отцом. Но при этом его вальсы превращаются в развёрнутые музыкальные поэмы. Многим вальсам композитор дал поэтические названия: «На прекрасном голубом Дунае», «Сказки Венского леса».

В вальсах Штрауса-сына усиливается роль **оркестровых красок**. И конечно, прежде всего они запоминаются замечательными мелодиями.

Пример 132

И. Штраус (сын). «СКАЗКИ ВЕНСКОГО ЛЕСА»

Tempo di valse



Сначала Штраус, как и отец, писал вальсы для танцев, но многие его вальсы «переросли» танцевальную музыку. В творчестве Штрауса вальс превращается в **концертную пьесу**. С 1856 по 1865 год Штраус дирижировал концертами в Павловске под Петербургом. В этих концертах звучали не только его вальсы, но и музыка Моцарта, Бетховена, Глинки, произведения молодых русских композиторов, в том числе студента Петербургской консерватории Петра Чайковского.

Вальсы Шопена


Штраус создал жанр большого концертного **оркестрового вальса**. А в творчестве Шуберта вальс превращался в **фортепианную миниатюру**, предназначенную для **домашнего музицирования** или исполнения в **небольших салонах**. Такие салонные вальсы есть у современника Шуберта, немецкого композитора **Карла Вебера**, чуть позже появляются фортепианные вальсы Роберта Шумана и Фридерика Шопена.

Вальсы Шопена (их 18) — это лирические миниатюры, рассказывающие о переживаниях человеческой души. Шопен обращался к жанру вальса на протяжении всей своей недолгой жизни. Первый вальс написан в 1827 году, когда юному автору было семнадцать лет, а три последних вальса созданы в 1847 году, за два года до смерти композитора.



Фридерик Шопен

Среди вальсов Шопена есть произведения блестящего, виртуозного характера, а есть тихие, напевные лирические миниатюры. По форме вальсы Шопена немного напоминают венские вальсы Штраусов: они тоже состоят из нескольких разделов. Но если в венских вальсах в каждом разделе звучит новая музыка, то у Шопена музыка первого раздела периодически возвращается, образуя форму рондо.

 Рондо — музыкальная форма, состоящая из рефрена (основного раздела) и нескольких эпизодов, между которыми вставляется повторение рефрена, например: АБАВАГА (буквой А обозначен рефрен, остальными буквами — эпизоды).

В одном из последних вальсов, знаменитом Вальсе до-диез минор, соединились и блестяще-виртуозные, и лирические черты шопеновских вальсов.

Пример 133

Ф. Шопен. ВАЛЬС до-диез минор, рефрен

Tempo giusto [Не затягивая]



Пример 134

Ф. Шопен. ВАЛЬС до-диез минор, 1-й эпизод

Più mosso



Вальс как музыкальный образ

Так же, как некогда сарабанда стала «знаком» трагедии, а марш — «знаком» энергии, решительности, вальс становится «знаком» глубоко личных, лирических переживаний, которые могут быть и светлыми, и печальными, но всегда идут от сердца. В одном из крупных произведений Шопена, Первой балладе для фортепиано, музыка рассказывает о трагических душевных переживаниях, местами очень бурных. Главная тема начинается спокойно и печально, как далёкое воспоминание. В ней угадывается характер вальса. Но вместо басового акцента на первой доле Шопен ставит в левой руке паузу. Это придаёт музыке ту зыбкость, которая и заставляет нас услышать в ней грустное воспоминание:

Пример 135

Moderato

В небольшой фортепианной пьесе Г. Пахульского «В мечтах» настроение тоже передано через вальс. Мечтательная расслабленность подчеркнута чуть замедленным темпом и «ленивой» паузой на третьей доле аккомпанемента. Ясный мажорный лад окрашивает мечты в светлые тона, а повторение фразы в миноре создаёт впечатление задумчивости:

Пример 136

Moderato

Вальс можно встретить и в симфониях. Помните, что одной из «обязательных» частей в симфониях XVIII века был менуэт? В XIX веке (впервые — у Бетховена) на смену менуэту пришло скерцо (итальянское *scherzo* по-русски «шутка»). Но иногда композиторы заменяли менуэт вальсом. Вальсы есть в симфониях Берлиоза (мы упоминали о его программной Фантастической симфонии) и Чайковского.

Пример 137

П. И. Чайковский. ВАЛЬС из Симфонии № 5

Allegro moderato ♩ = 188

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 От каких танцев произошёл вальс? Что такое фактурная формула? Какова фактурная формула вальса? Разложите по этой формуле любое трезвучие на фортепиано. Какие ритмические фигуры типичны для вальса? Простучите их. Чем отличается вальс от танцев-предшественников?
- 📖 Какие особенности у вальсов Шуберта? Как он их писал? Что такое «шубертиады»? В какую форму Шуберт объединял вальсы?
- 📖 Какая форма у венского вальса? Какие композиторы её придумали? Что нового появилось в вальсах Штрауса-сына?
- 📖 Для какого инструмента писал вальсы Шопен? Какие вальсы есть у Шопена, что они выражают? Что такое форма рондо?
- 📖 Какие «знаки» музыкального языка вы знаете? Что выражает «знак» вальса? Приведите примеры использования этого «знака». Какие композиторы использовали вальс в симфониях, вместо какой «обязательной» части?

11. Мазурка

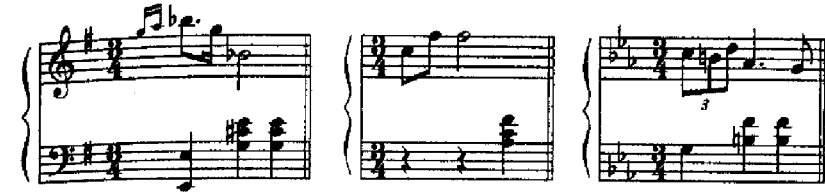
Пожалуй, ни у одного танца XIX века не было такой огромной популярности, как у вальса. Но были и другие распространённые танцы, оставившие в музыкальном языке свои «знаки».

Мазурка — трёхдольный танец польского происхождения. Крестьянская мазурка — подвижный прыжковый танец с неожиданными акцентами, синкопами. Как бальный танец мазурка известна с XIX века. Бальная мазурка соединила в себе черты нескольких польских танцев: мазурки, кувяка и оберекка. Эти танцы (особенно оберек) имеют более лирический

характер, что отразилось в бальной мазурке. В XIX веке и мазурка, и оберек, и кувяк продолжали существовать как народные танцы польских крестьян.

Для мазурки характерен острый, причудливый ритмический рисунок, часто с акцентом на второй доле и «раздробленной» первой четвертью. Иногда она «дробится» пунктирным ритмом, иногда восьмыми, иногда триолью. Вот несколько разных примеров:

Пример 138



Фактурные формулы аккомпанемента в крестьянских мазурках могут быть различными, но в творчестве композиторов часто используется **формула вальса** — бас и два аккорда.

Обычно, когда народные танцы становятся бальными и расходятся по разным странам, они теряют свою «национальность». Мазурка, наоборот, и в бальном варианте сохранила польский национальный колорит. Это заметно и в своеобразном «изломанном» ритме, и в необычных мелодических скачках на неустойчивые ступени, и в острой, «пряной» гармонии с многочисленными отклонениями от основного лада. В Мазурке **Александра Александровича Алябьева** хорошо слышны эти характерные польские черты. Очень выразительно звучит неожиданный *си-бемоль* в соль мажоре, гармонизованный **уменьшённым септаккордом**.

Пример 139

А. А. Алябьев. МАЗУРКА

Andantino





Алябьев был старшим современником Пушкина и Глинки. У Глинки тоже есть несколько мазурок. Очень необычна его Мазурка ля минор. Это очень нежная, лирическая миниатюра. Не танец, а настроение. Оригинально проявляется в этой Мазурке ладовое своеобразие. Начинается она как будто в фа мажоре и лишь в конце первого периода приходит в основную тональность. В зыбкой гармонии «мерцают» мажор и минор. Глинка не использует в аккомпанементе характерную формулу, он словно «разбрасывает» отдельные «пятна»-аккорды. Часто эти «пятна» попадают на слабую долю, образуя характерные для мазурки синкопы.

Пример 140

М. И. Глинка. МАЗУРКА ля минор
Allegro moderato



Даже по этим двум отрывкам видно, насколько разнообразен жанр мазурки и по образному содержанию, и по характеру музыки. Наиболее полно всё богатство этого жанра представлено в мазурках Шопена.

Мазурки Шопена

В годы учения в Варшавской консерватории Шопен часто и подолгу гостил в имениях своих друзей на летних каникулах. Эти имения находились в самой глубине Польши, где ещё живы были традиции крестьянских праздников с народными танцами. Шопен любил посещать эти деревенские праздники и даже пытался подыгрывать деревенским музыкантам на контрабасе. Польские деревенские оркестры состояли обычно из одной солирующей скрипки, волюнок, контрабасов и ударных инструментов.

Шопен писал мазурки на протяжении всей жизни. Первые его мазурки, как и первые вальсы, появились в 1827 году, последняя написана летом 1849 года, за несколько месяцев до смерти. Все 58 мазурок Шопена написаны для фортепиано. Трудно выбрать из них две похожие друг на друга. Для каждой мазурки композитор находит свои неповторимые черты. Сам Шопен выделял в своих мазурках два типа. Мазурки одного типа он называл образками («obrazka» в переводе с польского означает «картинка»). Другие мазурки он называл ёмким польским словом «жаль» («żał»), что можно примерно перевести и как «мечта», и как «грусть», и как «воспоминания». Иногда оба эти типа соединяются в одной мазурке. Большинство мазурок Шопена написано в трёхчастной форме (АБА), но есть мазурки, написанные в форме рондо.

В форме рондо написана Пятая мазурка, си-бемоль мажор. Схема её формы — АБАВА, то есть в пяти её разделах появляются три разные темы. Первая тема — рефрен (А) — написана в характере блестящего бального танца с характерным для мазурок ритмом и причудливыми скачками в мелодии

Пример 141

Vivace





В первом эпизоде (Б) сохраняется острый ритм мазурки, но мелодия движется плавно, без скачков; преобладает штрих *legato*. Музыка приобретает более нежный, лирический характер.

Пример 142



После этого эпизода снова звучит рефрен (А).

Следующий эпизод (В) — музыкальная картинка народного танца в исполнении деревенских музыкантов. Кажется, что эта деревенская музыка доносится издали (нюанс *pp*, ремарка *sotto voce* — вполголоса). Мелодия в правой руке, изображающая наигрыш деревенской скрипки, украшена затейливыми ритмическими фигурами и *мордентами*. Она звучит в странном ладу с *увеличенной секундой ре-бемоль—ми-бемоль*, не похожем ни на мажор, ни на минор. Такие лады встречаются в польской народной музыке. В левой руке «гудят» однообразные квинты, как фон волынок и контрабасов.

Пример 143



В конце внезапным *forte* возвращается блестящая «бальная» музыка рефрена.

Совсем другой характер у Тринадцатой мазурки. Короткое четырёхтактное вступление настраивает на тихое, печальное состояние. **Тема** вступления звучит в *среднем голосе* аккордов. Мелодия как бы застывает на трёхзвучном мотиве *си—до—ре*.

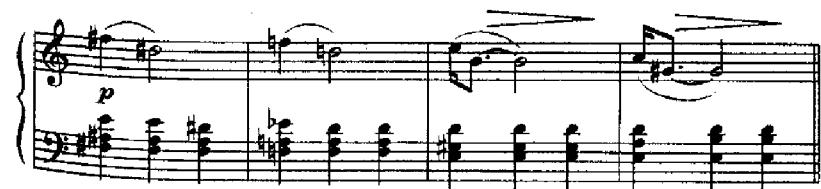
Пример 144

Lento, ma non troppo [Медленно, но не слишком]



С этого же мотива (*си—до—ре*) начинается и мелодия основного, первого раздела. Первая фраза пробует подняться вверх, но безвольно «падает». Вторая фраза — вторая «попытка взлететь» — чуть «удачнее», но в следующих фразах мелодия медленно опускается всё ниже и ниже. **Гармония** движется ровными пульсирующими аккордами. **Фактура спокойна** и однообразна, но **гармонические созвучия красочны** и неожиданны, они не просто аккомпанируют мелодии — они «живут» той же напряжённой «интонационной жизнью».

Пример 145



Эта мелодия проходит четыре раза подряд, но каждый раз варьируется, «украшается» на фоне неизменной гармонии; композитор всё глубже и глубже погружает нас в это печальное, но прекрасное состояние (то самое непере译имое *żal*). Вот примеры некоторых вариантов (на верхней строчке — основной, начальный вариант, под ним — варианты повторения):

Пример 146

а)

б)

в)

В среднем разделе — неожиданная картинка деревенского праздника. Простая, светлая мажорная мелодия на фоне «волыночных» квинт. Средний голос подражает то ли ударному инструменту, то ли топоту крестьянских башмаков.

Пример 147

Начинается этот раздел с «далёкого» *pianissimo*, но постепенно праздник «приближается», веселье доходит до *fortissimo*, и тут наступает драматический перелом, возвращается реприза первого раздела (мазурка написана в трёхчастной форме АБА).

В самом конце повторяются четыре такта вступления. Вся мазурка заключена в них, как в «рамку».

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 От каких народных танцев произошла бальная мазурка? Какой у мазурки тактовый размер? Простучите ритмические рисунки, характерные для мазурки. Какие национальные особенности сохранились в бальной мазурке?
- 📖 Расскажите о мазурках Алябьева и Глинки. Какие у них общие черты? Что в них разного?
- 📖 Сколько мазурок написал Шопен? Для какого инструмента? Каким другим инструментам он подражает в некоторых мазурках? Где он слышал эти инструменты? На какие два типа разделял свои мазурки сам Шопен?

- 📖 Какой характер господствует в Пятой мазурке Шопена? В какой форме она написана? Расскажите об особенностях каждого её раздела.
- 📖 Каков общий характер Тринадцатой мазурки? Какими средствами Шопен «погружает» нас в настроение первого раздела? Расскажите о среднем разделе мазурки. Подумайте, для чего Шопену понадобился контраст между крайними разделами и серединой. Какова роль вступления?

12. Двухдольные танцы XIX века

Двухдольные европейские танцы XIX века имеют различное происхождение, у каждого танца есть свои отличительные особенности. Но у них есть одна общая черта: это подвижные, весёлые танцы. К двухдольным танцам относятся **контрдансы, полька, галоп, канкан** и некоторые другие.

Не удивляйтесь, что «контрдансы» написаны во множественном числе. Это не опечатка. **Контрданс** — танец английского происхождения («country dance» означает по-русски «сельский танец»). Но в конце XVIII века в разных странах Европы этим названием обозначают различные быстрые танцы, независимо от их происхождения. Возникают многочисленные виды контрданса, и название становится общим для целой группы танцев. В неё входят **кадриль, экосез, котильон**. Эти танцы отличаются друг от друга по хореографии, но музыкальные особенности у них очень похожи. В XIX веке контрдансы были распространены как на великосветских балах, так и среди простого народа. Как бальные танцы они были особенно популярны в первой трети XIX века, примерно до 1830 года. Много контрдансов и экосезов написал Бетховен. Бетховенские контрдансы и экосезы окрашены простодушным деревенским юмором.

Пример 148

Л. Бетховен. КОНТРДАНС ми-бемоль мажор

Allegretto



Тему этого контрданса Бетховен использовал в финале Третьей, Героической симфонии, где она выражает чувство всеохватывающей радости, торжество победы, народное ликование.

Сродни контрдансам и экосезы Бетховена. Может быть, в этом экосезе чуть меньше простонародности, и он больше похож на изящный бальный танец:

Пример 149

Л. Бетховен. ЭКОСЕЗ соль мажор

Allegro

В приведённых примерах мы видим наиболее характерные черты этих танцев: **пульсация** фактуры на **каждую восьмую** с **басом** на **первой** доле и **затакт** в мелодии, дающий музыке энергичный «толчок».

В 30-х годах XIX века контрдансы уступают место новому бальному танцу — **польке**. Полька, несмотря на своё название, не польский, а **чешский** народный танец. Название происходит от чешского слова «půlka», что означает «полшага». Мелкий, «семянный» шаг и озорные подскоки, характерные для польки, нашли своё отражение и в музыке этого танца. **Фактурная формула** польки более дробная, чем у контрдансов: **бас** акцентирует не только **первую**, но и **вторую** долю. Иногда встречаются неожиданные **акценты**, подчёркивающие именно вторую долю. Мелодия тоже движется **более мелкими** длительностями. Часто полька начинается не из-за такта, а прямо с **первой** доли, с акцента.

Пример 150

П. И. Чайковский. ПОЛЬКА из «Детского альбома»

Умеренно (Темп польки)



Пример 151

М. А. Балакирев. ПОЛЬКА

Allegretto scherzando [шутливо]



В 20-х годах XIX века во Франции появляется новый танец — **галоп**. Галопом называют стремительный бег лошади. В применении к танцу это название говорит о его стремительном характере. В 40-х годах XIX века «бешеный» галоп вытесняет озорную, но изящную и менее подвижную польку.

По музыке галоп похож на очень ускоренный **марш**. Все признаки марша свойственны и галопу, даже движение мелодии по звукам трезвучия. Фактурная формула аккомпанемента иногда напоминает польку (чередование баса и аккорда), хотя такая фактура встречается и в маршах (вспомните первый раздел «Прощания славянки»). Особенно близки галопу **кавалерийские**, то есть конные, марши, которые отличаются более быстрым темпом и «скачущим», «галопирующим» характером. Темп танцевального галоп ещё быстрее. Несколько галопов есть у Шуберта. Большой популярностью пользовались галопы отца и сына Штраусов, а также известного вам автора этюдов **Карла Черни**. Галопы встречаются в **балетах** Чайковского.

Пример 152

Ф. Шуберт. ГРАЦКИЙ ГАЛОП для фортепиано

Presto

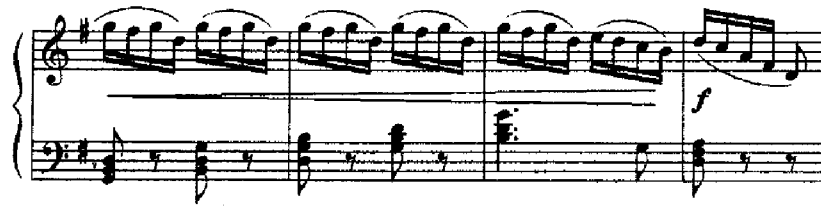


Пример 153

П. И. Чайковский. ДЕТСКИЙ ГАЛОП из балета «Щелкунчик»

Presto





ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- ▣ Какие двухдольные танцы бытовали в Европе в XIX веке? Какая у них общая особенность?
- ▣ Какие танцы входят в группу контрдансов? Какие у них музыкальные особенности? Что отличает контрдансы Бетховена? Где и для чего он использовал тему своего контрданса?
- ▣ Расскажите о польке — о её происхождении, музыкальных особенностях. В какие годы была особенная мода на польку?
- ▣ Когда и где появился галоп? Когда он вошёл в моду? Какие у него музыкальные особенности? Какие композиторы были известны своими галопами?

13. XX век. Джаз

Джаз — это целое направление в музыке XX века. Почему глава о нём появилась в одном разделе с маршами и танцами? Потому что весь джаз произошёл от танцев американских негров. Потому что любую джазовую мелодию можно использовать для танца. А можно и слушать просто так.



Что такое **блюз**? «Танец», — скажет один. «Песня», — скажет другой. А кто-нибудь очень умный возразит: «Блюз —

это один из стилей джазовой музыки». И каждый будет прав. Большинство джазовых пьес представляют собой песни. Со словами. И в то же время танцы. И любую такую песню-танец часто просто играют на музыкальных инструментах, без пения. В джазе нет разграничений: вот это слушают, это поют, а это танцуют. Каждый делает то, что ему больше нравится.

Джазовые музыканты никогда не играют точно по нотам. Они **импровизируют**, то есть сочиняют музыку во время исполнения. Правда, не всю музыку, а только **детали**. Помните, как в Тринадцатой мазурке Шопен каждый раз по-новому варьирует и украшает одну и ту же мелодию? Это и есть импровизация, очень близкая к джазовой. Правда, Шопен записал всё нотами. Но рассказывают, что сам он каждый раз играл свои произведения немножко по-разному. В нескольких рукописях одной и той же пьесы Шопена детали часто отличаются. А в джазе даже существует особая **сокращённая нотная запись** — без подробностей. Подробности каждый должен придумать сам.

Обычно в джазовых пьесах нотами записывается только мелодия. Гармония выписывается в виде специальной цифровки над нотной строчкой. Фактуру придумывает сам исполнитель.

Вот как выглядит нотная запись песни **Дэвида Рэксона** из фильма «Лора» (нижняя строчка с расшифровкой цифрованных аккордов добавлена мной):

Пример 154



А позже джазовый пианист **Джордж Ширинг** сделал транскрипцию своего исполнения этой музыки:

Пример 155

Slowly [(англ.) Медленно]

И в сокращённой записи, и в транскрипции мы видим много отличий от традиционной классической музыки.

Во-первых, очень гибкий, «капризный» ритм, постоянно сочетающий ровные, «жёсткие» четверти и восьмушки с «размытыми» триольными фигурами. (Помните, нечто похожее было у Слонимского в сказке про Принцессу? Слонимский — современный композитор и пользуется современными музыкальными средствами.)

Во-вторых, и в мелодии, и в гармонии очень много случайных знаков, тональность «размыта». Такое своеобразное использование тональности встречается не только в джазе, но и в других жанрах музыки XX века. Вспомните «Мимолётности» Прокофьева, о которых мы говорили раньше.

Но вернёмся к джазу. Многие танцы первой половины XX века — **буги-вуги, фокстрот, чарльстон, шимми** — родились в джазе.

В джазовой музыке встречаются и некоторые жанры XIX века. Такие, например, как **марш и вальс**. Но в джазе они приобретают новые черты. На этих уже известных нам жанрах мы подробнее познакомимся с джазовым стилем.

Пример 156

О. Хромушин. ВЕСЁЛЫЙ МАРШ

Энергично

Быстрая джазовая музыка часто изобилует шутками, озорными выходками. В Весёлом марше **О. Хромушина** перед началом основной темы (четвёртый такт) левая рука вместо баса или аккорда берёт **кластер** (вспомните, что это такое), записанный особой прямоугольной нотой. Он играется всей ладонью или кулаком. Это «мелкое хулиганство» придаёт музыке особенно весёлый, задорный характер.

О **ритме**. Очень типичны для джаза **синкопы** — смещения акцентов на слабую долю. Есть даже специальный джазовый термин — **swing** («качание»), предписывающий играть с постоянными синкопами, даже когда они не выписаны в нотах. Обратите внимание на синкопированный ритм левой руки в восьмом такте Весёлого марша.

И о **гармонии**. Вместо **трезвучий** в джазе часто применяются **септаккорды** (четырёхзвучные аккорды, в которых звуки расположены по терциям) и **нонаккорды** (пятизвучные). Они добавляют в гармонию остроту, «перец». В конце первого предложения (седьмой такт) появляется такой нонаккорд — *до* в левой руке и *ми—соль—си—ре* в правой. На последней четверти десятого такта неожиданно возникает «наперченный» **уменьшённый септаккорд** (*ми-бемоль—до—фа-диез—ля*).

Мы поговорили о джазовых особенностях этой пьесы. А признаки традиционного марша найдите здесь сами.

Часто встречаются в джазе и вальсы. Но своим **ритмом** джазовые вальсы очень отличаются от традиционных. В них сохраняется трёхдольный размер, но изменяется классическая фактурная формула, в аккомпанементе появляются джазовые синкопы. Джазовые вальсы бывают медленные и быстрые. Вот пример **медленного** вальса:

Пример 157

И. Бриль. ВАЛЬС

Moderato

И мелодия, и аккомпанемент ритмически как бы «сдвинуты», всё время попадают «между долями». В чётных тактах пульсация вообще исчезает. От этого музыка словно «плывёт» и «качается», вальсовый «рисунок» размыт, весь вальс звучит как бы в дымке. Чтобы стало понятнее, как происходит это «размывание», я приведу два такта того же вальса, но ритмически «выпрямленного» в традициях XIX века:

Пример 158

Видно, да?

Обратите внимание также на **гармонию** этого вальса. Она «размыта», как и ритм. Эти «густонаселённые» созвучия «затуманивают» **лад**, не сразу понятно, что это обыкновенный до мажор. Но это не беспорядочное нагромождение звуков, тут есть и **субдоминанта**, и **доминанта**, и **тоника**. Однако не классические, а джазовые.

В **быстрых** джазовых вальсах на первый план выходит ритм, острый, синкопированный. В пьесе О. Хромушина «Каникулы в ритме джазового вальса» гармония вообще едва намечена. Сочные, полнозвучные аккорды появляются только в «ударных», «акцентных» тактах, они отличаются джазовой остротой, «перцем»:

Пример 159

Довольно быстро

Обратили внимание на своеобразное название этой пьесы? Такие необычные названия вообще характерны для джаза. Вот несколько примеров: «Улица зелёного дельфина», «В мягких тонах», «Где или когда», «Остывший кофе».

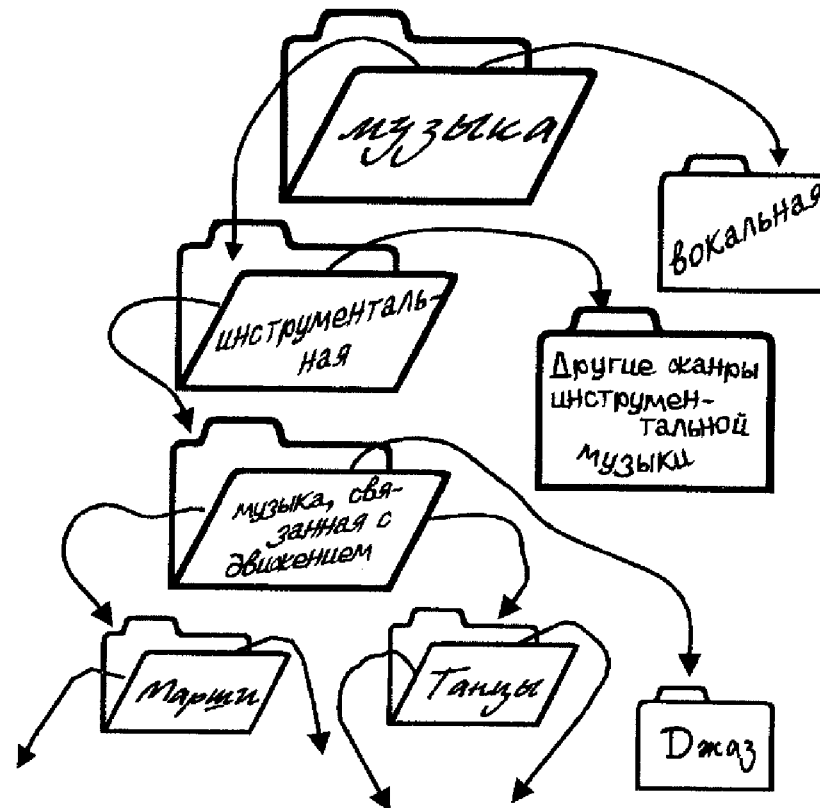
О различных направлениях джаза, сменявших друг друга, написаны целые книги. Но самый верный способ познать джаз — играть его, подбирать по слуху, учиться импровизировать.

ИТАК, ЧТО ЖЕ ВЫ УЗНАЛИ?

- 📖 Какая особенность есть у песенных, танцевальных и инструментальных жанров джаза?
- 📖 В чём особенность джазового исполнительства, что такое импровизация?
- 📖 Какие традиционные жанры европейской музыки встречаются в джазе? Что нового в этих жанрах по сравнению с классическими образцами?
- 📖 Расскажите об особенностях джазового ритма и джазовой гармонии.

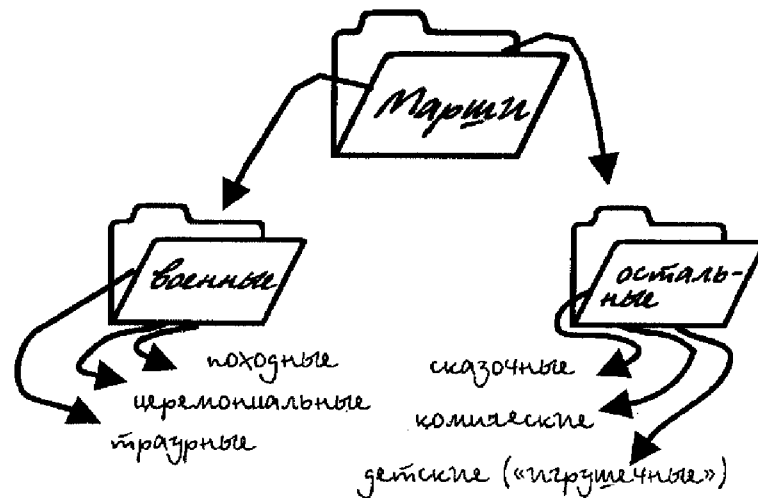
Контрольные вопросы по пройденному материалу

Мы завершили большую тему — музыкальные жанры, связанные с движением. Теперь вам предстоит ответить на традиционные контрольные вопросы. Но чтобы легче было на них отвечать, я предлагаю вам схему, которая поможет «разложить по полочкам» ваши знания. Ну а что касается подробностей — для этого ещё раз перечитайте нужные главы.



Папка с вокальной музыкой пока закрыта. Это у нас впереди. В инструментальной музыке тоже есть закрытая папка: «Другие жанры инструментальной музыки». Какие? Это мы тоже узнаем позже. От музыки, связанной с движением, тянутся стрелки к маршам, танцам и джазу. Джаз мы выделяем в особую жанровую группу. А что там делается внутри, возможно, кто-то из вас узнает, когда станет постарше. От маршей и танцев ведут стрелочки дальше. И мы уже знаем куда.

Ну что ж, давайте вспоминать:

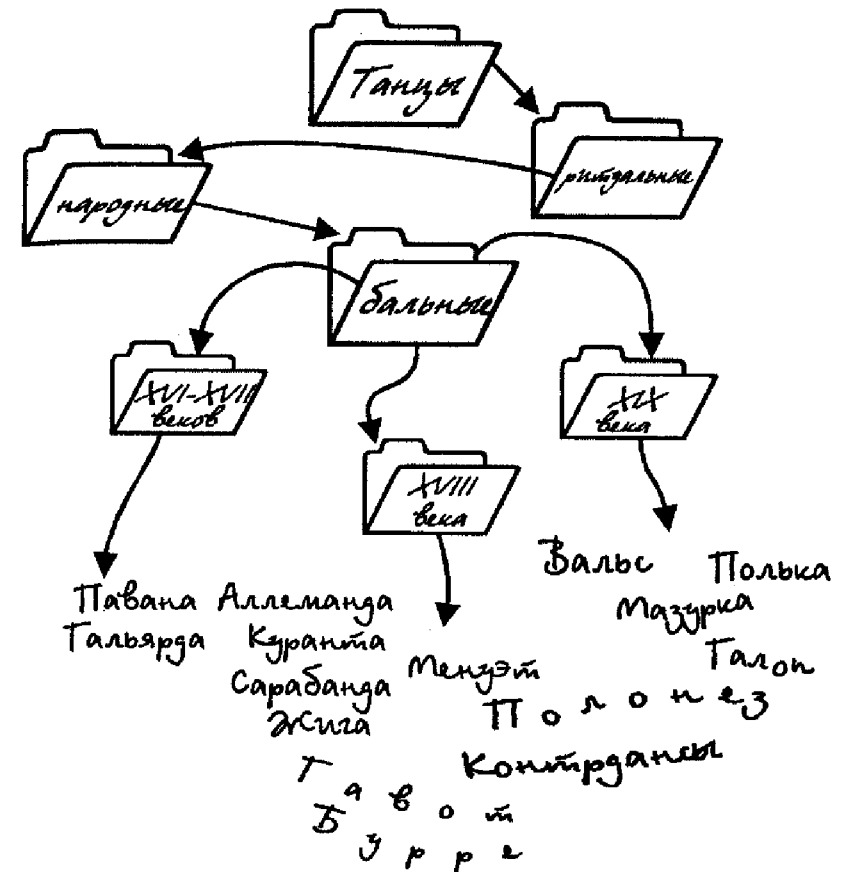


С маршами всё понятно.

Стоп! Как же так, можете спросить вы. Ведь, например, спортивные марши тоже церемониальные, но они же не военные! А траурные марши звучат на обычных «штатских» похоронах...

Но вспомним их историю. И церемониальные, и траурные марши родились в военной музыке. А потом некоторые из них просто «вышли в отставку», но продолжают звучать. Сказочные и комические марши вообще никогда «в армии не служили». А детские ещё не доросли.

Всё. С маршами разобрались окончательно. А вот танцы...



С танцами происходит что-то странное. Сначала понятно: вот ритуальные, вот стрелочка к народным (помните, откуда пошли народные танцы?). Потом... Ну, правильно: из народных вышли балетные, точно по стрелочке. Но балетные... Налепились друг на друга, непонятно, какой куда относится. Вот, например, полонез, занял пространство и XVIII, и XIX веков. А к какому веку относятся гавот и бурр?

Но ведь так было и в жизни. Танец существовал несколько веков, менялся и вдруг становился известным на всю Европу. А потом забывался. Но тоже не сразу, а постепенно.

Приучайтесь с самого начала смотреть на историю как на бесконечно текущую реку, а не как на квадратик, который набиты разными датами и событиями. Любая схема — лишь «спасательный круг», чтобы не утонуть в этой реке.

Ну что же, в путь!

1. Какие жанры связаны с движением, какое свойство их объединяет?
2. Что такое марш, когда и почему появились марши? Назовите основные признаки марша.
3. Расскажите об инструментах духового оркестра.
4. Расскажите о разновидностях военного марша.
5. Расскажите о других разновидностях марша, помимо военных.
6. Откуда произошли танцы, что такое обряд, ритуал? Расскажите о народных танцах.
7. Когда появились первые танцевальные сюиты, какие танцы они в себя включали? Кто создал первые четырёхчастные сюиты, сколько сюит написал этот композитор, как располагались в них танцы? Перечислите пять признаков танцевальной сюиты и объясните каждый признак.
8. Что общего в строении сюит XVIII века и более ранних? Какие вставные танцы вводит в сюиты И. С. Бах, где он их помещает? Приведите примеры строения сюит Баха.
9. Какие особенности у менуэта и как они отражены в музыке этого танца? В каких крупных музыкальных жанрах использовались менуэты в XVIII веке?
10. Расскажите о характере и ритмических особенностях полонеза. Расскажите о полонезах Козловского, Огиньского, Шопена.
11. Расскажите историю вальса по следующему плану:
 - а) предшественники вальса;
 - б) вальсы Шуберта;
 - в) венский вальс; отец и сын Штраусы;
 - г) вальсы Шопена.

12. От каких народных танцев произошла бальная мазурка? Какой у мазурки тактовый размер? Простучите ритмические рисунки, характерные для мазурки. Какие национальные особенности сохранились в бальной мазурке?
13. Какие «знаки» музыкального языка вы знаете? Что выражают «знаки» марша, сарабанды, вальса? Приведите примеры.
14. Какие двухдольные танцы бытовали в Европе в XIX веке? Какая у них общая особенность? Расскажите о контрдансах (назовите несколько видов), польке и галопе.
15. В чём особенность джазового исполнительства, что такое импровизация?

Произведения для разбора:

1. В. И. Агапкин. «Прощание славянки» (с. 116—118)
2. М. И. Глинка. Марш Черномора (с. 123—125)
3. Ф. Шуберт. Два маленьких вальса (с. 168—169)
4. Ф. Шопен. Мазурка №5 (с. 179—181)
5. Ф. Шопен. Мазурка №13 (с. 181—183)
6. Произведение маршевого, танцевального или джазового характера из вашей программы по специальности

Не пугайтесь. Это не тот разбор, который от вас требуют на специальности. Наш разбор — это рассказ о музыкальном произведении наподобие того, какой был о пьесах из сюиты Слонимского. Тогда вы только учились разбирать произведения, а теперь кое-что умеете. Разборы всех предложенных произведений (кроме последнего) с нотными примерами есть в этой книжке. Когда будете готовиться, обязательно «пощупайте» их пальцами. Можно «по этапам» — отдельно мелодию, отдельно аккомпанемент. Не старайтесь «хорошо исполнить», главное — понять, о чём говорится в книжке, как это выглядит в нотах и как это должно звучать. Но если при ответе вы сумеете наиграть кусочек так, чтобы все поняли, о чём вы говорите, то это будет великолепно! Пять с плюсом!

Шестой номер рассчитан именно на то, что вы можете сыграть эту музыку. А раз умеете играть, значит, должны суметь и рассказать о ней. Не обязательно это должен быть марш или танец. Это может быть пьеса, в которой есть «знак» одного из этих жанров. А такие «знаки» могут встретиться и в сонатинах, и в вариациях, и в маленьких прелюдиях Баха, и в этюдах Черни.

Словарик

В этом словарики есть подсказки, которые помогут вам не заблудиться. Около некоторых слов вы увидите знакомый скрипичный ключик и цифру. Наверно, вы уже догадались, что цифра означает страницу, на которой это слово объясняется в учебнике под скрипичным ключиком.

В объяснениях вы встретите слова, набранные особым шрифтом — *курсивом*. Значит, они тоже объясняются в этом словарики. А есть и совсем откровенные подсказки: **С**мотри туда, **С**мотри *также* сюда.

Некоторые слова я в учебнике не объяснял, надеясь, что вы их и так знаете. Но если вдруг не знаете, то, возможно, найдёте их в этом словарики.

Как и положено во всех словарях, слова идут в алфавитном порядке.

Аккомпанемент — «этажи» фактуры, сопровождающие основную музыкальную мысль.

аккорд (♯ 10) — одновременное сочетание трёх и более звуков.

аккордеон — язычковый инструмент.

аллеманда — неторопливый бальный танец XVII—XVIII веков.

альт (1) — женский или детский низкий голос.

альт (2) — струнный смычковый инструмент.

альт (3) — медный духовой инструмент военного оркестра.

английский рожок — альтовая разновидность гобоя.

ансамбль — небольшой состав исполнителей. Ансамбль может быть инструментальный, вокальный или вокально-инструментальный.

ария — в опере, кантате или оратории большой законченный номер, исполняемый певцом-солистом. Иногда композиторы называют ариями и певучие инструментальные пьесы.

арфа — струнный щипковый инструмент.

Балалайка — русский народный струнный щипковый инструмент.

балет — большое музыкально-театральное произведение, состоящее из музыки и танца.

баллада — литературное (чаще стихотворное) повествовательное произведение, а также крупное музыкальное произведение, в котором можно «расслышать» сюжет. **См. также** программная музыка.

бальные танцы — особые *танцы*, которые танцуют на балах.

баритон (1) — средний мужской голос.

баритон (2) — *медный духовой* инструмент *военного оркестра*.

бас — низкий мужской голос.

бас-кларнет — басовая разновидность *кларнета*.

баян — русский народный *язычковый* инструмент.

блюз — *жанр и стиль джаза*; джазовая *песня и танец*.

большой барабан — *ударный* инструмент *без определённой высоты звука*.

бранль — французская разновидность *хоровода*. **См. также** *ронда*.

басс-квартет — *квартет медных духовых* инструментов: две *трубы*, *валторна* и *тромбон*.

басс-квинтет — *квинтет медных духовых* инструментов: две *трубы*, *валторна*, *тромбон* и *туба*.

басс-трио — *трио медных духовых* инструментов: *труба*, *валторна* и *тромбон*.

буги-вуги — *жанр и стиль джаза*; *танец*.

бурре — подвижный *бальный танец* XVIII века.

Валторна — *медный духовой* инструмент.

вальс — плавный, но подвижный *бальный танец* XIX века.

вальцер — немецкий и австрийский *народный танец*, предшественник *вальса*. **См. также** *лендлер*.

вариации (♩ 78) — способ *развития* музыки, в котором *мелодия* подвергается изменениям, а также музыкальный *жанр*, основанный на этом способе. Основная мелодия в вариациях называется *темой*.

вибрафон — *ударный* инструмент *с определённой высотой звука*.

виолончель — *струнный смычковый* инструмент.

виртуоз — музыкант с выдающейся исполнительской техникой.

военная музыка — *военные марши*, *военные сигналы*.

военный марш — **см. жанры марша**.

военный оркестр — *духовой оркестр*, предназначенный для исполнения *военной музыки*. **См. также** *инструменты военного оркестра*.

вокальная музыка — музыка, предназначенная для пения (с инструментальным *аккомпанементом* или без него).

волынка — народный *духовой* инструмент, распространённый у многих европейских народов.

высота (♩ 9) — один из двух главных признаков отличия звуков. **См. также** *длительность*.

Гавот — довольно подвижный *бальный танец* XVIII века.

галоп — стремительный *бальный танец* XIX века.

гальярда — подвижный *бальный танец* XVI-XVII веков.

гармония (♩ 35) — многоголосная музыкальная краска, которую создают аккорды.

геликон — *медный духовой* инструмент *военного оркестра*.

гитара — *струнный щипковый* инструмент.

гобой — *деревянный духовой* инструмент.

гопак — украинский *народный танец*.

гусли — русский народный *струнный щипковый* инструмент.

Двухчастная форма — музыкальная *форма*, состоящая из двух *разделов*, обычно без *репризы*.

деревянные духовые инструменты — семья *духовых инструментов*, которые в старину делались из дерева или полого тростника с просверленными дырочками, позже заменёнными *клапанами*.

детский марш (♩ 128) — **см. жанры марша**.

джаз — стиль музыки XX века, созданный американскими неграми.

диапазон (♩ 76) — звуковой объём, «размер» какого-либо голоса или инструмента.

динамика (♩ 60) — сила звука, проявляющаяся в разных динамических оттенках — *шюапах*.

дирижёр — руководитель *оркестра* или *хора*.

дискант — высокий детский голос. **См. также** *сопрано*.

диссонанс (♩ 39) — «колочее», неприятное на слух созвучие, обладающее своеобразной яркой выразительностью.

длительность (♩ 9) — один из двух главных признаков отличия звуков. **См. также** *высота*.

домра — русский народный *струнный щипковый* инструмент.

духовная музыка — то же, что *церковная музыка*.

духовое трио — *флейта*, *кларнет* и *фагот*. **См. также** *басс-трио*.

духовой квартет — *флейта*, *гобой*, *кларнет* и *фагот*. **См. также** *басс-квартет*.

духовой квинтет — *флейта*, *гобой*, *кларнет*, *фагот* и *валторна*. **См. также** *басс-квинтет*.

духовой оркестр — оркестр, состоящий из *деревянных духовых*, *медных духовых* и *ударных инструментов*. **См. также** *военный оркестр*.

дуэт — *ансамбль* из двух исполнителей.

Жанр (♩ 84) — вид музыкального произведения.

жанры марша:

военные: *кавалерийские; походные; траурные; церемониальные; детские («игрушечные»)* — в этих *маршах* не употребляется нижний регистр, вся фактура сдвинута вверх, от этого они кажутся «ненастоящими», «игрушечными»;

комические — *марши-шутки*, комичность создаётся необычным применением различных средств выразительности;

сказочные — *марши*, содержащие сказочные образы. Таинственность, причудливость создаётся необычным применением различных средств выразительности.

жига — очень быстрый *бальный танец* XVII–XVIII веков; английский *народный танец* моряков.

Звуки:

гармонические (♩ 10) — имеющие определённую высоту;

шумовые (♩ 9) — не имеющие определённой высоты.

звукоряд — *гармонические* звуки, выстроенные по порядку, в ряд, как, например, на клавиатуре *фортепиано*.

зурна — деревянный духовой инструмент турецкого происхождения, распространён во многих странах Азии.

Игрушечный марш — см. *детский марш*.

импровизация — сочинение музыки или отдельных музыкальных деталей прямо во время исполнения.

инструментальная музыка — музыка, предназначенная только для музыкальных инструментов, без пения.

инструменты военного оркестра — см. *альт (3); баритон (2); геликон; корнет-а-пистон; тенор (2)*.

интервал (♩ 13) — расстояние между двумя звуками разной высоты.

интонация:

музыкальная (♩ 13–14) — выразительный переход от одного звука к другому, самый маленький элемент *музыкального материала*;

речевая (♩ 12) — выразительное повышение или понижение голоса в разговоре.

Кавалерийский марш — вид *военного марша*, сопровождающий выезд кавалерии (конницы). От *походного марша* отличается более быстрым *темпом*.

каданс — заключительный оборот *раздела* музыкальной *формы*.

кадриль — см. *контрданс*.

камаринская — быстрый, весёлый русский *народный танец*.

камерная музыка — музыка для небольшого количества исполнителей (от 1 до 14).

камерный ансамбль — см. *ансамбль*.

камерный оркестр — небольшой оркестр (15–25 человек).

канкан — быстрый двухдольный *бальный танец* XIX века.

канон — полифоническая *форма*, состоящая из одной *мелодии*, которая вступает в каждом новом голосе с небольшим опозданием.

кантата — крупное многочастное *вокальное* произведение для певцов-солистов, хора и оркестра. См. также *оратория*.

кастаньеты — ударный инструмент без определённой высоты звука.

квартет — ансамбль из четырёх исполнителей.

квинтет — ансамбль из пяти исполнителей.

клавесин — старинный *струнный клавишно-ударный* инструмент, предшественник *фортепиано*; по форме напоминает маленький *рояль*.

кларнет — *деревянный духовой* инструмент.

кларнет-пикколо — высокая разновидность *кларнета*.

кластер (♩ 39) — гармоническое «шумовое пятно», образованное одновременным звучанием нескольких соседних звуков.

кода — дополнительный заключительный *раздел* музыкальной *формы* (не путать с *финалом*).

коло — сербскохорватская разновидность *хоровода*.

колокола — ударный инструмент с определённой высотой звука.

колокольчики — ударный инструмент с определённой высотой звука.

комический марш — см. *жанры марша*.

консонанс (♩ 39) — спокойное, приятное на слух созвучие.

контрабас — *струнный смычковый* инструмент.

контральто — низкий женский голос. См. также *альт (1)*.

контрафагот — очень низкая разновидность *фагота*.

контрданс — общее название группы быстрых двухдольных *бальных танцев* XIX века: *кадриль, котильон, экосез*.

корнет-а-пистон — *медный духовой* инструмент *военного оркестра*.

коровод — польская разновидность *хоровода*.

котильон — см. *контрданс*.

ксилофон — ударный инструмент с определённой высотой звука.

кульминация (♩ 17) — высшая точка *музыкального развития*.

куранта — подвижный *бальный танец* XVII—XVIII веков.

куявяк — польский *народный танец*, разновидность *мазурки*. См. также **оберек**.

Лад (♩ 30) — согласованность звуков по высоте.

лезгинка — стремительный грузинский *народный танец*.

лендлер — немецкий и австрийский *народный танец*, предшественник *вальса*. См. также **вальцер**.

лирический — выражающий чувства, переживания человека. Для лирических музыкальных образов характерны медленный или умеренный *темп*, негромкая *динамика*, *гомофонно-гармонический склад*, *певучая мелодия*.

литавры — ударный инструмент с определённой высотой звука (иногда литавры путают с тарелками, но это совсем другой инструмент).

Мазурка — подвижный *бальный танец* XIX века; а также польский *народный танец*.

малый барабан — ударный инструмент без определённой высоты звука.

мандолина — струнный щипковый инструмент.

маракас — ударный инструмент без определённой высоты звука.

маримба — ударный инструмент с определённой высотой звука.

марш — общее название большой группы жанров, связанных с движением (*ходьбой*). См. жанры **марша**.

медные духовые инструменты — семья духовых инструментов, которые выплавляются из металла (не обязательно из меди), в старину могли играть только звуки *натурального звукоряда*, потому что не имели никаких дополнительных отверстий для повышения и понижения *высоты*; теперь для этой цели снабжаются вентилями.

мелодия (♩ 20) — развитая и законченная музыкальная мысль, выраженная *одноголосно*.

менуэт — изящный, умеренно быстрый *бальный танец* XVIII века.

меццо-сопрано — средний женский голос.

миниатюра (♩ 103) — произведение искусства (музыки, живописи, литературы) малой формы.

мотив (♩ 25) — самая маленькая выразительная частица *мелодии*.

музыкальная литература (♩ 6) — наука о музыке.

музыкальный материал (♩ 14) — сочетания звуков, из которых строится музыкальное произведение: *интонации*, *мотивы*.

музыкальный язык — язык звуков и интонаций, создающий музыкальные образы.

мюзикл — музыкально-театральный жанр с пением, танцами и разговорными сценами. Очень близок к *оперетте*.

Народные танцы — крестьянские *танцы*, отражающие особенности того народа, который их создал.

натуральный звукоряд (♩ 113) — *звукоряд* с пропусками многих звуков, который могут извлекать *медные духовые инструменты* без помощи вентиляей.

неаполитанский оркестр — оркестр струнных щипковых инструментов (*гитары*, *манголины*). См. также **оркестры народных инструментов**.

ноктюрн — музыкальная *миниатюра* чаще всего *лирического* характера.

нонет — ансамбль из девяти исполнителей.

нюанс — см. **динамика**.

Оберек — польский *народный танец*, разновидность *мазурки*. См. также **куявяк**.

обертоны — призвуки, которые есть у каждого звука и создают *тембр* этого звука.

образ (♩ 30) — то, что выражено в музыке.

обряд (♩ 134) — совокупность всех действий (*песен*, *танцев*, *заклинаний*), установленных *обычаем*.

октет — ансамбль из восьми исполнителей.

опера — музыкально-театральный жанр, в котором разговор заменяется пением.

оперетта — музыкально-театральный жанр с пением, танцами и разговорными сценами. Название означает «маленькая опера». См. также **мюзикл**.

оратория — многочастное *вокальное* произведение для певцов-солистов, хора и оркестра, ещё более крупное, чем *кантата*.

орган — большой *язычковый* инструмент, среди всех инструментов имеет самый большой *диапазон*.

оркестр — большой коллектив музыкантов-инструменталистов (от 15 человек и более).

оркестровая группа — группа инструментов одной семьи, входящая в обязательный состав *оркестра* и создающая свою оркестровую краску.

оркестры народных инструментов — *оркестры*, в которых собраны инструменты какого-либо одного народа. Например, оркестр русских народных инструментов или *неаполитанский* (итальянский) оркестр.

Павана — медленный, торжественный *бальный танец* XVI–XVII веков.

парти́та — другое название *сюиты*.

парти́тура — многострочная запись всех инструментов *ансамбля*, *оркестра* или *хора* (1).

партия — отдельная запись одного инструмента или голоса, входящего в *парти́туру*.

период — самое маленькое законченное музыкальное построение.

перхули — грузинская разновидность *хоровода*. См. также *хоруми*.

песня — вокальная *миниатюра*. См. также *романс*.

пианино — небольшой комнатный инструмент с вертикальными струнами из семьи *фортепиано*.

пи́ццикато — игра щипком на *смычковых* инструментах.

полифония — музыкальный *стиль*, опирающийся на *полифонический склад*.

полонез — торжественный *бальный танец* XVII–XIX веков.

полька — оживлённый *двухдольный бальный танец* XIX века.

походный марш — вид военного марша, сопровождающий строевую ходьбу в военных походах и на учениях.

предложение — половина *периода*.

прелюдия — пьеса вступительного характера (например, в *сюите*), а также просто музыкальная *миниатюра*.

программа — сюжет или *образ*, на который опирается *программное* произведение.

программная музыка (♩ 105) — музыка с литературной или образной *программой*, объявленной в названии.

пульсация (♩ 45) — ряд одинаковых длительностей или ритмических фигур в аккордах аккомпанемента.

пунктирный ритм — характерный для энергичных музыкальных образов острый *ритмический рисунок* из двух звуков: ♩ или ♩

Развитие (♩ 15) — продвижение музыкальных элементов (*интонаций*) внутри музыкального произведения.

раздел — фрагмент произведения, законченный по мысли, но не завершённый по *форме* (не путать с *частью*).

райген — немецкая разновидность *хоровода*.

регистр (♩ 54, 55) — часть звукоряда, имеющая определённую звуковую краску.

реприза — во многих музыкальных *формах* последний *раздел*, точно или не совсем точно повторяющий музыку первого *раздела*.

рефрен — см. *рондо*.

ритм (♩ 28) — согласованность звуков по длительности.

ритмический рисунок — группа разных длительностей, создающая своим *ритмом* музыкальный *образ*. См. также *пунктирный ритм*.

ритуал (♩ 134) — порядок обрядовых действий, который строго соблюдался в каждом *обряде*.

ритуальные танцы — древние танцы, движения которых имели особый ритуальный смысл.

романс — вокальная *миниатюра*. См. также *песня*.

ронда — французская разновидность *хоровода*. См. также *бранль*.

рондо (♩ 172) — музыкальная *форма*, которая строится на чередовании повторяющегося *рефрена* и разных *эпизодов*.

рояль — большой концертный инструмент с горизонтальными струнами из семьи *фортепиано*.

Сарабанда — очень медленный *бальный танец* XVII–XVIII веков.

светская музыка — в старину так называли всякую музыку, которая не предназначалась для церкви. Почти вся музыка, которую вы изучаете, — это светская музыка. См. также *церковная музыка*; *духовная музыка*.

свинг — особое ритмическое «качание», свойственное искусству *джаза*.

секстет — *ансамбль* из шести исполнителей.

септет — *ансамбль* из семи исполнителей.

сигнал — короткая музыкальная *фраза* служебного назначения (военные, пастушьи сигналы). Сигнал ещё не музыкальное произведение, но *интонации* сигналов могут использоваться в языке композиторов.

симфоническая поэма — крупное одночастное *программное* произведение для *симфонического оркестра*.

симфонический оркестр — оркестр, состоящий из групп *деревянных духовых, медных духовых, ударных и струнных смычковых инструментов.*

симфония (♩ 104) — многочастное произведение, большая *соната* для симфонического оркестра.

синкопа (♩ 119) — смещение акцента на слабую долю такта.

синтезатор — клавишный электронный многотембровый музыкальный инструмент.

скачок (♩ 81) — ход мелодии на широкий *интервал*. Скачки могут придавать мелодии взволнованный или, наоборот, юмористический оттенок.

скерцо — быстрая пьеса обычно весёлого характера, в XIX веке стала обязательной частью симфонии (вместо *менуэта*).

склад (♩ 46): **аккордовый** (♩ 50); **гомофонно-гармонический** (♩ 50); **монодический** (♩ 49); **полифонический** (♩ 50); **смешанный** — тип музыкальной фактуры.

скрипка — струнный смычковый инструмент.

солист — исполнитель основной партии в ансамбле, оркестре или хоре, а также исполнитель *соло*.

соло — произведение или фрагмент произведения, в котором участвует один исполнитель — *солист*.

соната (♩ 104) — многочастное произведение, каждая часть которого написана в крупной *форме*.

сонатина (♩ 104) — маленькая *соната*.

сопрано — высокий женский или детский голос. **См. также дискант.**

спрингданс — норвежский *народный танец* с прыжками.

стилизация (♩ 152) — подражание чужому *стилю*.

стиль — особенности музыкального языка, типичные для целой эпохи (например, стиль XVIII века), целой страны (например, русский стиль) или одного композитора (например, стиль Чайковского).

струнное трио — скрипка, альт (2) и виолончель.

струнные инструменты:

клавишно-ударные — семья струнных инструментов, снабжённых специальным механизмом и клавиатурой (*фортепиано, клавиесин*);

смычковые — семья струнных инструментов, на которых играют, водя смычком по струнам;

щипковые — семья струнных инструментов, на которых играют, зацепывая струны пальцами.

струнный квартет — две скрипки, альт (2) и виолончель.

струнный оркестр — оркестр, состоящий только из струнной оркестровой группы.

стрэтспей — быстрый шотландский *народный танец*.

сюита (♩ 67) — ряд музыкальных *миниатюр*, чем-нибудь связанных между собой и объединённых в одно многочастное произведение.

Тамтам — ударный инструмент без определённой высоты звука.

танец — определённый порядок хореографических (танцевальных) движений; музыкальное произведение, сопровождающее эти движения.

танцевальная сюита — *сюита*, состоящая из *миниатюр* танцевального характера и включающая в себя последовательность определённых *танцев*.

тарантелла — стремительный итальянский *народный танец*.

тарелки — ударный инструмент без определённой высоты звука.

тема — наиболее выразительная и узнаваемая часть основной мелодии, которая становится «лицом» музыкального произведения; в *вариациях*: основная мелодия, которая подвергается постоянным изменениям.

тембр (♩ 62) — особая окраска звука, свойственная каждому голосу и инструменту.

темп (♩ 56) — скорость движения музыки.

тенор (1) — высокий мужской голос.

тенор (2) — медный духовой инструмент *военного оркестра*.

том-том — ударный инструмент без определённой высоты звука.

тональность — указание на *высоту тоники лада*, например: си минор — минорный лад с *тоникой си*.

тоника — главный звук *лада*.

транскрипция — расшифровка сокращённой нотной записи или переложение ансамблевой или оркестровой музыки для одного инструмента (*фортепиано, гитары*).

траурный марш — медленный скорбный марш, звучащий на *траурных церемониях*.

тремоло (♩ 125) — быстрое повторение одного звука, интервала или аккорда.

трепак — быстрый русский *народный танец*.

треугольник — ударный инструмент без определённой высоты звука.

трёхчастная форма — самая распространённая *форма*, в которой написаны многие *миниатюры*. Состоит из трёх разделов. Третий раздел — *реприза* — повторяет музыку первого раздела.

трио (1) — ансамбль из трёх исполнителей.
трио (2) — средний раздел в трёхчастной форме.
трио-соната — старинная соната для трёх инструментов.
тромбон — медный духовой инструмент.
труба — медный духовой инструмент.
туба — медный духовой инструмент.

Увертюра — одночастная оркестровая пьеса крупной формы, чаще всего программная. Увертюрами также называют большие оркестровые вступления к операм. Иногда увертюрами называют вступительные пьесы в сюитах. См. также прелюдия; симфоническая поэма; фантазия.

ударные инструменты — большая семья инструментов, на которых играют, ударяя по ним всевозможными палочками или руками. Часто от выбора палочки зависит тембр звука.

без определённой высоты звука могут сыграть только шумовые звуки.

с определённой высотой звука могут сыграть и гармонические звуки разной высоты.

Фагот — деревянный духовой инструмент.

фактура (♩ 42) — способ обработки музыкального материала.

фактурная формула (♩ 159) — характерный «рисунок» фактуры, всё время повторяющийся в музыкальном произведении. Фактурные формулы характерны для некоторых жанров, особенно для танцевальных.

фантазия — камерная или оркестровая одночастная пьеса крупной формы, иногда программная. В названии подчёркивается свобода построения формы. В старинных фантазиях для одного инструмента встречались разделы, предполагающие импровизацию.

фанфара (♩ 113) — старинный сигнальный духовой инструмент, разновидность трубы. Может извлекать только натуральный звукоряд, в котором основное место занимают ходы по трезвучию.

финал (♩ 82) — последняя часть многочастного произведения (цикла): сюиты, сонаты, симфонии. Финалом также называют заключительную сцену оперы или балета.

флейта — деревянный духовой инструмент.

флейта-пикколо — самая высокая разновидность флейты.

фокстрот — танец XX века, родившийся в джазе. Существуют и быстрые, и медленные фокстроты.

форма — строение музыкального произведения. См. также двухчастная форма; период; трёхчастная форма.

фортепианное трио — скрипка, виолончель и фортепиано.

фортепианный квартет — струнное трио и фортепиано.

фортепианный квинтет — струнный квартет и фортепиано.

фортепиано — маленькая семья внутри большой семьи струнных клавишно-ударных инструментов, включает в себя пианино и роль.

фраза (♩ 25) — группа мотивов, объединённых в одно музыкальное построение.

Халай — азербайджанская разновидность хоровода.

халлинг — быстрый норвежский народный танец.

хор (♩ 102) — певческий коллектив из 12 и более человек.

хора — молдавская разновидность хоровода.

хоро — болгарская разновидность хоровода.

хоровод — русское название группы медленных круговых танцев, происходящих от древних обрядов поклонения Солнцу.

хоруми — грузинская разновидность хоровода. См. также перхули.

Церемониальный марш — вид военного марша, звучащий на торжественных церемониях.

церемония — торжество, праздник, на котором соблюдается определённый порядок установленных действий. См. также обряд; ритуал; этикет.

церковная музыка — специальная музыка для церковной службы. См. также духовная музыка.

цикл — произведение, состоящее из нескольких законченных частей. К циклам относятся, например, сюита, партита, соната, симфония.

цифровка — особая цифровая система записи гармонии, широко применяется в джазе.

Чарльстон — быстрый танец XX века, родившийся в джазе.

часть — законченная музыкальная форма, похожая на отдельную пьесу, но на самом деле это только часть цикла (не путать с разделом).

Шимми — быстрый *танец* XX века, родившийся в *джазе*.
штрихи (♯ 59) — способ звукоизвлечения.

Экосез — см. контрданс.

эпизод — см. рондо.

этикет (♯ 138) — правила поведения в определённом месте и в определённом обществе. *См. также обряд; ритуал; церемония.*

Язычковые инструменты — *духовые* инструменты, в которые воздух поступает при помощи специальных приспособлений: мехов, как на *баяне* и *аккордеоне*, или особого механизма, как на *органе*.

Итальянские термины, которые встречаются в музыке

Adagio (ададжьо) — медленно.

Agitato (аджитато) — взволнованно.

Allargando (алляргандо) — расширяя (замедляя). *См. также Ritardando; Ritenuto.*

Allegretto (аллегретто) — чуть медленнее, чем **Allegro**.

Allegro (аллегро) — быстро; весело.

Andante (анданте) — темп спокойного шага.

Andantino (андантино) — чуть быстрее, чем **Andante**.

Accelerando (аччелерандо) (сокращ. **accel.**) — ускоряя.

Cantabile (кантабиле) — напевно.

Coloratura (колоратура) — украшение.

Comodo (комодо) — удобно, естественно, не слишком быстро.

Con brio (кон брио) — с огнём.

Con moto (кон мото) — с движением (немного быстрее, чем указанный темп).

Crescendo (крещендо) (сокращ. **cresc.**) — громче.

Da capo (да капо) — «от головы» (указание повторить с начала).

Diminuendo (диминуэндо) (сокращ. **dim., dimin.**) — тише.

Espressivo (эспрессиво) — выразительно.

Forte (форте) — громко.

Fortissimo (фортиссимо) — очень громко.

Giusto (джусто) — точно. *См. также Tempo giusto.*

Grave (grave) — тяжело.

Lamentoso (ляментозо) — печально.

Largo (лярго) — широко (самый медленный темп).

Legato (легато) — связно.

Leggiero (леджьеро) — легко.

Lento (ленто) — протяжно (темп более медленный, чем **Adagio**).

Ma (ма) — но: **Lento, ma non troppo** — медленно, но не очень.

Maestoso (маэстозо) — торжественно.

Marcato (маркато) — выделяя, подчёркивая. *См. также Portamento.*

Marcia (марчья) — марш.

Marciale (марчьяле) — в характере марша, маршеобразно.

Meno (мено) — меньше, менее.

Meno mosso (мено моссо) — медленнее.

Mezzo (меццо) — вполголоса; **Mezza voce** (мецца воче) — вполголоса; **Mezzo forte** (меццо форте) — не очень громко; **Mezzo piano** (меццо пиано) — не очень тихо.

Moderato (модерато) — умеренно.
Mosso (моссо) — движение. См. также **Moto**.
Moto (мого) — движение. См. также **Mosso**.
Non legato (нон легато) — не связно.
Non tanto (нон танто) — не слишком. См. также **Non troppo**.
Non troppo (нон троппо) — не очень. См. также **Non tanto**.
Piangendo (пьянджендо) — плаксиво.
Pianissimo (пианиссимо) — очень тихо.
Piano (пиано) — тихо.
Più (пью) — больше, более.
Più mosso (пью моссо) — быстрее.
Poco (поко) — слегка, чуть-чуть.
Poco a poco (поко а поко) — постепенно.
Portamento (портаменто) — подчёркивая. См. также **Marcato**.
Presto (престо) — самый быстрый темп.
Ritardando (ритардандо) (сокращ. **rit.**, **ritard.**) — замедляя. См. также **Ritenuato**.
Ritenuato (ритенуто) (сокращ. **rit.**, **riten.**) — замедляя. См. также **Ritardando**.
Scherzando (скерцандо) — шуточно.
Scherzo (скерцо) — шутка.
Sostenuto (состенуто) — сдержанно.
Staccato (стаккато) — отрывисто.
Subito (субито) (сокращ. **sub.**) — внезапно.
Tempo (темпо) — темп.
Tempo di... (темпо ди...) — в темпе... **Tempo di marcia** (темпо ди марчья) — в темпе марша.
Tempo giusto (темпо джусто) — в точном темпе.
Tranquillo (транквило) — спокойно.
Trio (трио) — трио (обозначение среднего раздела трёхчастной формы).
Valse (вальсе) — вальс.
Vivace (виваче) — живо (обозначение темпа более быстрого, чем **Allegro**). См. также **Vivo**.
Vivo (виво) — живо (обозначение темпа более быстрого, чем **Allegro**). См. также **Vivace**.
Voce (воче) — голос.

Композиторы, писатели, учёные и все, кто встретился в учебнике

(и страницы, на которых они встречаются)

Агапкин Василий Иванович (1884—1964), русский военный музыкант, автор марша «Прощание славянки» 116, 118, 198
 Алябьев Александр Александрович (1787—1851), русский композитор 177—178, 183
 Асафьев Борис Владимирович (1884—1949), русский композитор и музыковед 13
 Балакирев Милий Алексеевич (1936—1910), русский композитор, основатель «Могучей кучки» 186
 Баумбах, немецкий поэт и сказочник 67
 Бах Вильгельм Фридеман (1710—1784), немецкий композитор, сын И. С. Баха 154—155, 160, 164
 Бах Иоганн Себастьян (1685—1750), немецкий композитор 42—44, 49, 86, 144—146, 151—152, 153—156, 160, 164, 198, 200
 Бах Филипп Эммануил (1714—1788), немецкий композитор, сын И. С. Баха 160
 Берлиоз Гектор (1803—1869), французский композитор 105, 175
 Бетховен Людвиг ван (1770—1827), австрийский композитор, один из «венских классиков» 31, 52, 56, 61, 88, 104, 157, 165, 171, 175, 184, 185
 Бизе Жорж (1838—1875), французский композитор 129
 Блок Александр Александрович (1880—1921), русский поэт 10
 Брамс Иоганнес (1833—1897), немецкий композитор 25
 Бриль Игорь Михайлович (р.1944), русский джазовый пианист и композитор 192
 Буль Уле (1810—1880) — норвежский скрипач 7, 8
 Вебер Карл Мария фон (1786—1826), немецкий композитор 171
 Верди Джузеппе (1813—1901), итальянский композитор 53, 119—120
 Гайдн Йозеф (1732—1809), австрийский композитор, один из «венских классиков» 16, 88, 94, 104, 149—151, 153, 164, 165
 Геербран Ален, французский философ, социолог и путешественник XX века 7, 8
 Гендель Георг Фридрих (1685—1759), немецкий композитор 118, 144, 155, 157, 160

- Гёте Иоганн Вольфганг (1749—1832), немецкий поэт и мыслитель 104
- Глинка Михаил Иванович (1804—1857), русский композитор 105, 123—125, 133, 135, 159, 163, 171, 178, 183, 199
- Госсек Франсуа (1734—1829), французский композитор 119, 121, 122, 123
- Григ Эдвард (1843—1907), норвежский композитор 29, 32, 52, 55, 56, 136, 147, 167
- Гуно Шарль (1818—1893), французский композитор 44, 165
- Дебюсси Клод (1862—1918), французский композитор 31, 105
- Державин Гавриил Романович (1743—1816), русский поэт 160
- Дюссек Я., 131
- Ибсен Генрик (1828—1906), норвежский драматург 32
- Кабалевский Дмитрий Борисович (1904—1978), русский композитор 132
- Козловский Осип Антонович (1757—1831), русский офицер и композитор-любитель, по национальности поляк 160—161, 198
- Крылов Иван Андреевич (1769—1844), русский поэт, драматург и баснописец 30, 95
- Ланнер Йозеф (1801—1843), австрийский скрипач, дирижёр и композитор 170
- Левитанский Юрий Давыдович (1920—1998), русский поэт 91
- Люлли Жан Батист (1632—1687), французский композитор 151
- Лядов Анатолий Константинович (1855—1914), русский композитор 104
- Мельцель Иоганн (1772—1838), немецкий механик, изобретатель метронома 58, 59, 65
- Мендельсон Феликс (1809—1847), немецкий композитор 36, 41
- Мирабо Оноре (1749—1791), французский генерал, деятель Великой Французской революции 121
- Морзе Сэмюэл (1791—1872), американский изобретатель 108
- Моцарт Вольфганг Амадей (1756—1791), австрийский композитор, один из «венских классиков» 7, 21, 44, 56—58, 80, 88, 131, 148—149, 151, 165, 171
- Мусоргский Модест Петрович (1839—1881), русский композитор, член «Могучей кучки» 33, 42, 54
- Огиньский Михал Клеофас (1765—1833), польский дипломат и композитор 161, 164, 198
- Пахульский Генрих Альбертович (1857—1921), русский пианист и композитор 174
- Пёрселл Генри (1659—1695), английский композитор 24—27
- Пётр I (Романов Пётр Алексеевич) (1672—1725), русский император-преобразователь 115, 137, 147
- Пифагор (ок. 580—500 до н. э.), древнегреческий философ и математик 10, 11, 12
- Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953), русский композитор 29, 38—39, 126, 127, 133, 152—153, 163, 164, 190
- Пушкин Александр Сергеевич (1799—1836), русский поэт 123, 178
- Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908), русский композитор, член «Могучей кучки» 28, 32, 37, 52, 123
- Рэксин Дэвид, американский джазовый музыкант и композитор 189
- Свиридов Георгий Васильевич (1915—1998), русский композитор 16, 17
- Слонимский Сергей Михайлович (р.1932), русский композитор 59, 60, 67, 76, 103, 190, 198
- Стоковский Леопольд (1882—1977), американский дирижёр 96
- Суворов Александр Васильевич (1730—1800), русский полководец 160
- Тищенко Борис Иванович (р.1939), русский композитор 33, 88
- Уствольская Галина Ивановна (р.1918), русский композитор 90
- Фробергер Иоганн Якоб (1616—1667), немецкий композитор 140—144, 145
- Хачатурян Арам Ильич (1903—1978), армянский композитор 44—46, 103
- Хромушин Олег Николаевич (р.1927), русский композитор 191, 193
- Чайковский Пётр Ильич (1840—1893), русский композитор 36—37, 53, 88, 100, 104, 128, 133, 135, 147, 157, 163, 167, 171, 175, 186, 187
- Черни Карл (1791—1857), австрийский пианист и композитор 187, 200
- Шалипин Фёдор Иванович (1873—1938), русский певец 109
- Шекспир Уильям (1564—1616), английский драматург 104
- Ширинг Джордж, американский джазовый пианист 190
- Шопен Фридерик (1810—1849), польский композитор 35, 38, 44, 122, 147, 162, 171—173, 174, 176, 178, 179—183, 189, 198, 199
- Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906—1975) — русский композитор 33, 88, 158
- Штраус Иоганн (отец) (1804—1849), австрийский скрипач, дирижёр и композитор 170, 171, 172, 187, 198
- Штраус Иоганн (сын) (1825—1899), австрийский композитор и дирижёр 170, 171, 172, 176, 187, 198
- Штумпф Карл (1848—1936), немецкий философ и музыковед 108
- Шуберт Франц (1797—1828), австрийский композитор 16, 17, 21, 41, 88, 165, 166, 168—169, 171, 176, 187, 198, 199
- Шуман Роберт (1810—1856), немецкий композитор 22, 28, 42, 51, 59, 60, 171

Содержание

ОТ АВТОРА	3
Как работать с этой книжкой.....	5
Введение.....	6
ТЕМА ПЕРВАЯ. ИЗ ЧЕГО СДЕЛАНА МУЗЫКА	9
1. О звуках.....	9
2. Что такое интонация.....	12
3. Музыкальный материал.....	14
4. Куда идет музыка.....	15
ТЕМА ВТОРАЯ. СРЕДСТВА	
МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ	19
1. Мелодия.....	20
2. Из чего сложены мелодии.....	23
3. Без чего не может быть мелодии.....	28
4. Не только мелодия.....	34
Контрольные вопросы по пройденному материалу.....	40
5. Музыкальная фактура.....	42
6. Как складывается фактура.....	46
7. Три республики с открытыми границами.....	50
8. Темп.....	56
9. Штрихи и динамика.....	59
10. Особое средство.....	62
Контрольные вопросы по пройденному материалу.....	65
ТЕМА ТРЕТЬЯ. ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ	
МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	67
1. О Принцессе, не умевшей плакать.....	67
Принцесса-плакса.....	68
Колдовство Ведьмы.....	69

Принцесса разучилась плакать.....	70
Приказ Короля.....	71
Полька Белой Лошади.....	72
Любовь Принцессы и Охотника.....	72
Принцесса плачет.....	74
2. О музыке, умеющей рассказывать сказки.....	75
ТЕМА ЧЕТВЕРТАЯ. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ	84
1. Как не утонуть в море музыки.....	84
2. Инструментальная музыка.....	86
Камерная музыка.....	87
3. Оркестры.....	91
4. Природный инструмент.....	101
5. Гиганты и карлики.....	103
Контрольные вопросы по пройденному материалу.....	106
ТЕМА ПЯТАЯ. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ,	
СВЯЗАННЫЕ С ДВИЖЕНИЕМ	108
1. Музыка и движение.....	108
2. Марш.....	109
3. Основные виды марша.....	112
Походные марши.....	115
Церемониальные марши.....	118
Траурные марши.....	120
4. Другие виды марша.....	123
Сказочные марши.....	123
Комические марши.....	126
Детские («игрушечные») марши.....	128
Марш как музыкальный образ.....	130
5. Танец.....	134
Древние ритуальные танцы.....	134
Народные танцы.....	134
Бальные танцы.....	136

6. Старинная танцевальная сюита XVI века	137
7. Старинная танцевальная сюита XVII века	140
8. Старинная танцевальная сюита XVIII века	144
9. Танцы XVIII века	147
Менуэт	147
Гавот	151
Бурре	153
Сарабанда	155
Полонез	158
10. Вальс	165
Венский вальс. Отец и сын Штраусы	170
Вальсы Шопена	171
Вальс как музыкальный образ	173
11. Мазурка	176
Мазурки Шопена	179
12. Двухдольные танцы XIX века	184
13. XX век. Джаз	188
Контрольные вопросы по пройденному материалу	195
Словарик	201
Итальянские термины	215
Композиторы, писатели, ученые и все, кто встретился в учебнике.....	217