

Т.И.Науменко, В.В.Алеев

Музыка

К л а с с

Учебник для общеобразовательных учебных заведений

6



Издательский дом «Дрофа»

Т.И.Науменко, В.В.Алеев

Музыка

класс

6

*Учебник
для общеобразовательных учебных заведений*



*Допущено Министерством общего и профессионального
образования Российской
Федерации*



Москва
Издательский дом «Дрофа»
1999

УДК 373.167.1:78
ББК 85.31я721
Н34

Рецензенты:

доктор педагогических наук, профессор *Г. М. Цылин* (МПГУ им. В. И. Ленина), кандидат педагогических наук *С. Л. Старобинский* (методист по музыкальному образованию Северо-Западного округа г. Москвы), *Е. О. Гайская* (зам. директора гимназии № 1530 г. Москвы «Школа Ломоносова»)

Науменко Т. И., Алеев В. В.
Н34 Музыка. 6 кл.: Учеб. для общеобразоват. учеб. заведений. — М.: Дрофа, 1999. — 160 с.: ил., нот.
ISBN 5—7107—2411—4

Учебник предназначен для учащихся 6 класса общеобразовательных учебных заведений различного типа: школ, лицеев, гимназий, колледжей.

Главная тема учебника — «В чем сила музыки?» посвящена художественной выразительности музыкального искусства. Эмоциональное воздействие музыки на душу человека раскрывается во взглядах на ее характер, настроения, запечатленные в средствах музыкальной выразительности. Это ритм, мелодия, гармония, полифония, фактура, тембры и динамика.

В комплекте с учебником издается «Дневник музыкальных размышлений» и «Нотная хрестоматия и методические рекомендации для учителя».

Учебник одобрен Федеральным экспертным советом, рекомендован Министерством общего и профессионального образования Российской Федерации, включен в Федеральный перечень учебников.

УДК 373.167.1:78
ББК 85.31я721

ISBN 5—7107—2411—4

© Т. Науменко, В. Алеев, 1999
© «Дрофа», 1999

От авторов

В чем сила музыки?

Тысячи лет существует музыка на земле, и тысячи лет люди снова и снова пытаются ответить на этот вопрос.

Почему музыка волнует и трогает?

Почему к ней, как к солнечному свету, тянутся не только люди, но и животные, и даже растения?

И почему именно с музыкой связывает человек свои представления о прекрасном, когда, желая выразить высшую прелесть мира, он говорит: «музыка природы», «музыка души»?..

Есть внутренняя музыка души...
Она как память о полузабытом,
Она как дальний шум.

Не заглуши
Ее с годами буднями и бытом!

Она таится в глубине, светя
Порой в случайном слове, в слабом жесте.
Ее имеют многие.

Дитя
Лишь обладает ею в совершенстве.

В этом стихотворении Е. Винокурова «музыка души» предстает как особый внутренний свет, чистый и незамутненный, как драгоценный талант, который надлежит беречь от разрушающей монотонной повседневности.

Задумайтесь: может быть, в том, что музыку мы носим прежде всего в себе, и заключается секрет нашей отзывчивости на музыкальные звучания, отзывчивости, которая тем сильнее, чем больше бережем мы этот дар изначально-



ной искренности и чистоты? Все, что нам приходится делать — ходить по улицам, общаться с людьми, учить уроки, — все непременно окрашивается нашим эмоциональным отношением к окружающему миру. Тысячи неуволнимых обстоятельств заставляют нас волноваться почти непрерывно: рассветы и закаты, времена года, встречи и расставания; даже самые простые будничные вещи могут вызвать поток самых разнообразных чувств, которые подчас и выразить невозможно. В самом деле, как объяснить, почему что-то мы любим и принимаем, а что-то отвергаем и почему эта эмоциональность восприятия является неизменной спутницей человека? Вот одна из загадок человеческой жизни — и одновременно одно из доказательств того, что не все в этой жизни подчинено рассудку и логике, не все предполагает однозначный и ясный ответ. Есть в мире и такие явления, которые не выразишь словами, не изобразишь, их стихия — музыка с ее текучестью, переменчивостью, игрой красок и состояний, музыка то бурная, то созерцательная. Не случайно говорить о музыке порой так же трудно, как рассказывать о своих переживаниях.

Однако в нашем учебнике мы все же попытаемся ответить на вопрос: в чем состоит воздействие музыки на душу человека? Почему она то радует или печалит, то возвышает, а почему подчас оставляет равнодушным? В чем здесь причина?

Может быть, ответив на эти вопросы, мы лучше узнаем не только музыку, но и самих себя: ведь музыка не живет вне человека, она всегда несет в себе частицу его души. И какова музыка, волнующая нас, таковы и мы сами: сколь бы различны ни были наши характеры, привычки, внешний облик, в главном мы можем оказаться не такими уж непохожими. Все мы умеем любить, радоваться и восхищаться. Как раз об этом — о нашей похожести друг на друга — и напоминает музыка. И та, что живет в душе каждого из нас, и та, которая, пробуждая уснувшие чувства, возвращает человека к самому себе.



Помните, в чудесной сказке «Соловей» Г. Х. Андерсена, о которой мы рассказывали в прошлом году, как раз и говорилось о том, что дивное пение соловья преобразило душу даже могущественного китайского императора? Более того, сила, заключенная в этом пении, победила даже саму Смерть, заставив ее отступить, когда она уже сидела на постели императора.

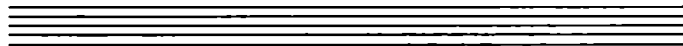
Сила подлинной музыки поистине безгранична. Она способна пробуждать лучшее, что есть в человеке — его стремление к красоте, любви, созиданию. Она открывает миры, полные бесконечного богатства, — миры, которые готовы подарить свои сокровища каждому, кто действительно нуждается в них.

*«Тысяча миров»
музыки*

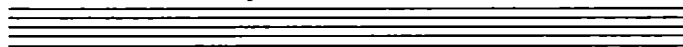


*Тут целый мир, живой, разнообразный,
Волшебных звуков и волшебных снов, –
О, этот мир, так молодо-прекрасный,
Он стоит тысячи миров.*

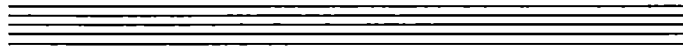
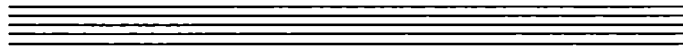
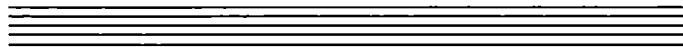
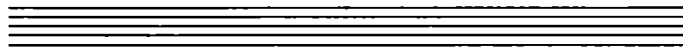
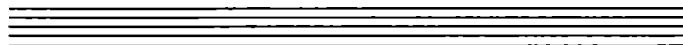
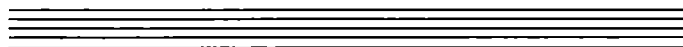
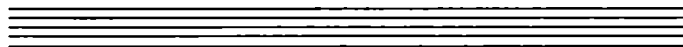
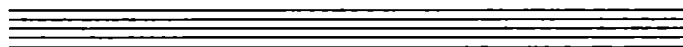
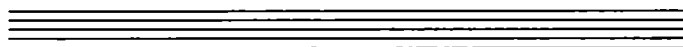
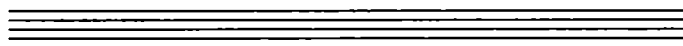
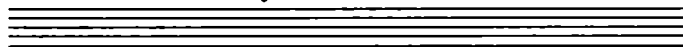
Ф. Гютчев



9 *Наш вечный спутник*



23 *Какой бывает музыка*



Наш вечный спутник

«Без музыки земля — пустой, недостроенный дом, в котором никто не живет», — сказал немецкий поэт Л. Тик. И в самом деле, музыка образует целый мир человеческой жизни, который рождается вместе с человеком, растет, становится богаче, содержательнее, оказывает влияние на его характер, поступки и облик. Каждый помнит песни своего детства — песни бабушки и матери, песни, которыми встречает и провожает нас школа; каждый помнит, как «звучат» праздники: ведь своя музыка есть у дней рождения, у проводов зимы или встреч Нового года. Она бывает веселой, шуточной, а бывает волшебной, таинственной, как бы приоткрывающей завесу над чудесами жизни, в которые так хочется верить.



Поначалу может казаться, что мы растем — и старая музыка уходит, отступает, на смену ей приходит совсем другая, подобно тому как выбрасываются старые ненужные вещи, из которых мы вырастаем. И лишь с течением времени человек начинает понимать, что музыка никуда не уходит, что она всегда с ним — и та, совсем далекая, детская, и та, что пришла вместе с юностью, помогала взрослеть, любить и думать.

Почему так происходит?

Почему мы «перерастаем» свои игрушки и платья, мебель и даже дома, весь этот мир вещей, который с течением времени становится нам тесен и узок?

Почему этого никогда не случается с любимой нами музыкой, которая, как и все, что мы ценим по-настоящему, остается с нами всю нашу жизнь?

Не потому ли, что во всем, что нам дорого, мы оставляем частицу собственной души — она и в памяти первых лет, овеянных любовью близких людей, и в детском восхищении чудесной мелодией, когда-то открывшей невиданные миры музыкальной фантазии, и в живых воспоминаниях о первых радостях и надеждах?

В человеческой жизни есть как бы два плана, два течения. Один — видимый — составляет внешние события, например, мы знаем, в каком доме живет человек, как он одевается, какие у него привычки и т. д. Другой составляет сокровенные мысли, глубинные переживания, духовные искания человека. Нередко именно в нем сосредоточено главное содержание человеческой жизни: ведь сказал же Экзюпери: «Зорко одно лишь сердце. Самого главного глазами не увидишь».

*А. де Сент-Экзюпери. Маленький принц.
Иллюстрация автора*



Конечно, просто глядя на человека, трудно узнать его склонности, вкусы, привязанности. Однако внутреннее содержание нередко проявляет себя внешне: во взгляде, улыбке, интонациях голоса. Мы говорим: «Этот человек духовно богат», когда его слова и поступки убеждают нас в существовании особого внутреннего мира, окрашивающего внешние проявления искренностью и глубиной. Точно так же мы отмечаем чью-то пустоту и духовное оскудение, когда видим, что человек живет исключительно материальными, практическими интересами.

Музыкальные произведения в какой-то мере похожи на людей. В них тоже могут быть своя глубина и характер: порой сложный, порой легкомысленный. Поэтому разные люди любят разную музыку: одни слушают Моцарта и Брамса, другие довольствуются нехитрыми песенками. Ведь музыка бывает разной. Ее можно написать по любому поводу — к торжественной дате, семейному событию, школьному вечеру. Разумеется, людям нужна всякая музыка: для отдыха, танцев, занятий спортом. И часто такая музыка бывает хорошей — настолько, насколько она отвечает своим задачам. То же самое происходит и в других видах искусства — создаются всевозможные стихи к юбилеям, тексты к песням, плакаты, изображения.

Сравните два приведенных ниже музыкальных произведения. Не зная ничего ни об их авторах, ни об истории создания, ни о странах, где они были написаны, вы сразу ощутите огромную разницу между этими по-своему замечательными образцами музыки.

Нотный пример 1

The musical score is for a piece titled "Нотный пример 1". It is written for piano in 3/8 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo and mood are indicated as "Poco Allegretto" and "espress.". The score is divided into two systems. The first system features a treble clef staff with a melody starting on a quarter note, followed by eighth notes, and a dynamic marking of *p* *mezza voce*. The second system features a bass clef staff with a melody starting on a quarter note, followed by eighth notes, and a dynamic marking of *leggiere e dolce*. Both staves include triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and a fermata over the final note of the piece.

Three systems of piano music notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a melody in the treble and a bass line with triplets. The second system continues the melody and bass line with more triplets. The third system features a "dim." (diminuendo) marking and includes a quintuplet in the treble staff.

Нотный пример 2

Не очень скоро *p*

Two systems of musical notation. The first system includes a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The second system continues the piano accompaniment. The tempo is marked "Не очень скоро" and the dynamics "p".



А ведь эти такие непохожие по характеру произведения имеют общую музыкальную природу! Оба они — и первое, представляющее главную тему III части симфонии № 3 И. Брамса, и второе, вокальное произведение А. Варламова «На заре ты ее не буди» — претворяют интонации бытового городского романса. Однако сколько скрытого, затаенного, какая глубокая работа мысли и чувства таится за внешней простотой и ясностью брамсовской мелодии — и как бесхитростно звучит мелодия А. Варламова! Под эту музыку можно отдохнуть, можно с удовольствием ее спеть — ведь она так легка и музыкальна. А попробуйте представить себе отдых под тихую, проникновенную глубину симфонической темы Брамса!

Следовательно, в искусстве, как и в человеческой жизни, присутствуют те же два плана: внешний и внутренний, поверхностный и глубинный. Наверху находится та его часть, которая видима, не составляет никакой тайны, потому что «обслуживает» события внешней жизни. В глубине таится тот пласт, подобраться к которому не так-то просто — ведь его понимание требует известной зрелости души, опыта и мудрости.

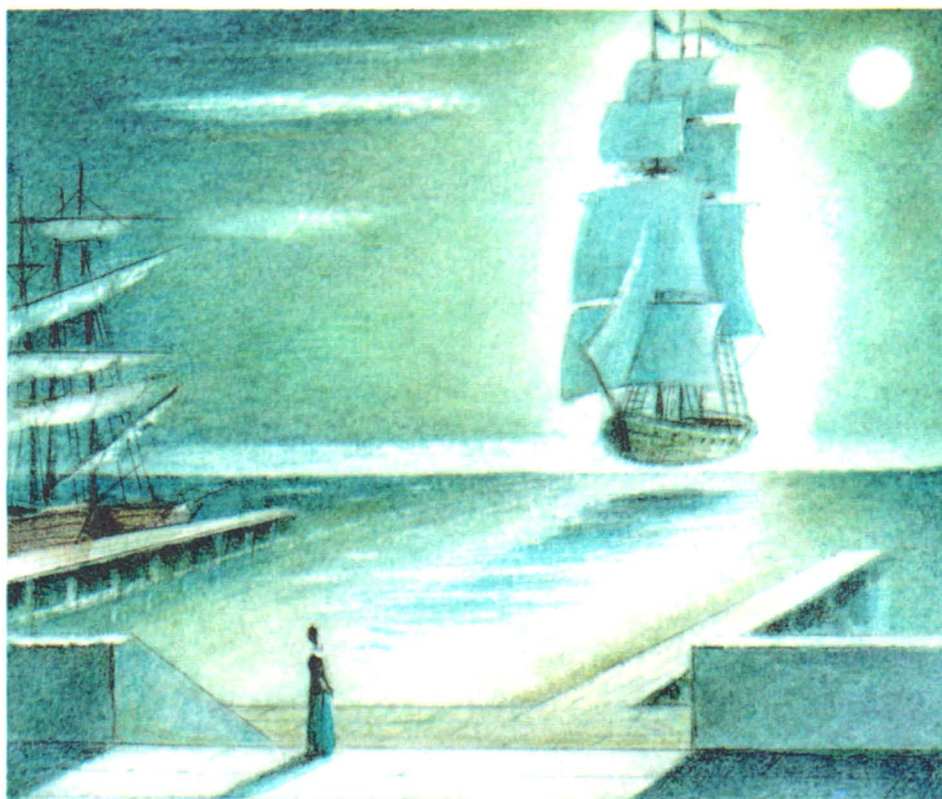
Означает ли это, что понять подлинное искусство под силу лишь человеку, много пожившему и много испытавшему?

Здесь все обстоит несколько сложнее. Ведь жизнь одного человека не так-то уж велика и богата событиями, и опыт ее не всегда достаточен, чтобы разобраться в глубинах мудрости и философии, заключенных в произведениях искусства. Недаром еще древние говорили: «Ars longa, vita brevis» («Жизнь коротка, искусство вечно»). А если вдуматься, какая часть жизни уходит на выполнение пусть необходимых, но незначительных дел, то времени для приобретения душевного опыта остается совсем немного.

Не только жизнь учит понимать искусство, но и само искусство учит понимать жизнь — ведь в нем, таком большом, поистине безграничном, заключен опыт всего человечества, всех времен, стран и сословий. Поэтому оно раздвигает обычные границы пространства и времени, умеет открыть человеку то, на что порой самому ему не хватает целой жизни.

И каждое такое открытие дает возможность и в самом искусстве находить все больше, обогащать свой опыт и знания, воспитывать чувства — словом, создавать свой собственный духовный мир, без которого жизнь никогда не бывает по-настоящему полной.

Искусство будит фантазию, навеивает образы дальних стран, в которых, может быть, человеку никогда не суждено побывать, рассказывает о событиях и героях, с которыми ему никогда не встретиться, оно дает опыт, который сам он никогда бы не приобрел. Искусство рождает мечту, а мечта всегда богаче реальности. Это знали поэты всех времен, наделявшие фантазию волшебными крыльями, уносящими человека в царство невиданных чудес.



Реальность и фантазия — эти два мира сосуществуют постоянно, рождая не только поэтов и музыкантов, но и всевозможных романтиков — летчиков, геологов, путешественников.

В один ненастный день, в тоске нечеловечьей,
Не вынеся тягот, под скрежет якорей,
Мы всходим на корабль — и происходит встреча
Безмерности мечты с предельностью морей.

Эти строки из стихотворения французского поэта Ш. Бодлера «Плаванье». Обратите внимание: «встреча безмерности мечты с предельностью морей» обозначает такие горизонты человеческой мечты, в сравнении с которыми даже моря — эти извечные символы необозримого пространства — кажутся предельными, узкими и тесными.

Что же такое фантазия?

Почему иногда ее называют высшей реальностью, душой всего существующего?

Вероятно, это происходит оттого, что без фантазии невозможно ничего создать: от самой простой вещи до произведения искусства. И нередко бывало так, что многие поэты,



художники и композиторы — люди, живущие в мире своих фантазий, — вызывали удивление тем, что ничего не понимали в повседневной действительности, в то же время потрясая всех своим знанием человека, самых сокровенных тайников его души. «Я на 85 процентов музыкант, во мне только 15 процентов человека», — говорил Сергей Рахманинов, и в этих словах слышна вся мыслимая одержимость искусством, на которую способен большой художник. Ведь жизнь каждого художника протекает в сложном переплетении реальности и творческого воображения, переплетении, рождающем совершенно новый, особенный мир его произведений. И, как ни удивительно, эти произведения учат нас глубже понимать именно живую жизнь — как бы далек от ее повседневного течения ни был их создатель.

Чем больше узнаешь музыку, тем больше удивляешься: сколько в ней повторяющихся тем, сюжетов, образов. И в жизни отдельного человека, и в жизни всего человечества не бывает ничего лишнего, устаревшего, изжившего себя. По-прежнему, как и в старые времена, поет в произведениях композиторов волшебная лира Орфея, происходят сказочные чудеса, вновь и вновь возрождаются древние молитвенные песнопения. Над ними время не властно: здесь нет забвения, здесь царствует вечность. И примечательно то, что еще на заре цивилизации, в античной Греции, фантазия людей поставила у истоков всех искусств Мнемозину — богиню памяти.

Существует даже такое предание: вблизи пещеры Трофония — предсказателя человеческих судеб — находились два источника, имеющие названия Лета и Мнемозина. Испивший из первого источника забывал свою жизнь и ее тяготы, испивший из второго запоминал все, что видел и слышал. Эта двойственность источников глубоко символична: богиня забвения Лета, именем которой названа также река в царстве мертвых, уносит воспоминания о земном и преходящем; богиня памяти Мнемозина дает человеку великую созидательную силу — увековечить каждое мгновение жизни. Именно Мнемозина стала матерью всех девяти муз, покровительствующих искусствам, передав им в наследство самую поразительную способность, отличающую искусства и поныне: способность наделять бессмертием все, к чему они прикасаются. Контуры зверей, начертанные в первобытных пещерах, и лучезарные города — памятники Гре-

ции и Италии, полотна живописцев, дающие панораму лиц, костюмов и обычаев, и пламенные стихи, запечатлевшие живой когда-то жар сердца какого-нибудь неведомого нам средневекового рыцаря, — все это неисчислимы чудеса, подаренные нам искусством. Ушли в небытие столетия, люди и их дела, угасли страсти, но их живое дыхание и сегодня веет на нас неповторимым ощущением времени, в котором нам не довелось жить, но которое мы помним самой главной памятью, данной человеку, — памятью души.

Нотный пример 3

М. Мусоргский. «Старый замок».

Из фортепианного цикла «Картинки с выставки».

Фрагмент

Andante molto cantabile e con dolore
espressivo

p

Эта пьеса М. Мусоргского из уже известного вам цикла «Картинки с выставки». Образ средневековой старины дан как воспоминание об ушедшем мире, над которым уже не властно время. Состояние вневременности, вечности пере-

дано в музыке особой статичностью всех ее выразительных средств: однообразием ритмического сопровождения, органичным пунктом — выдержанной нотой в басу, сохраняющейся на протяжении всей пьесы, несколько отстраненной, уже словно бы внеземной мелодией, звучащей как печальная песня трубадура.

Однако эта музыка, явившаяся к нам подобно призраку, как будто из другого мира, вызывает у слушателя живое сожаление об ушедших временах с их рыцарями и прекрасными дамами, величественными замками и чудесными песнями. И именно в сегодняшнем, теплом эмоциональном переживании заключено главное доказательство того, что искусство несет в себе не механическую память, а именно *душу времени*, и прикосновение к этой душе, как к великой загадке, вновь и вновь вдохновляет поэтов и музыкантов, и они обращаются к вечным темам и образам, «примеряя» их к современности.



Вот почему и сейчас музыканты по всей России собирают исчезающие крупницы народной музыки, запечатлевшие в себе память ушедших веков, создают музыкальные коллективы, возрождающие исполнение забытых духовных песнопений, когда-то составлявших неотъемлемую часть жизни русского человека. Композиторы все чаще обращаются к древним пластам культуры, вводя в свои композиции мелодии, звучавшие много веков назад.

Так столетия ведут свой неторопливый разговор. Это разговор равных: ведь в искусстве, в отличие от других видов деятельности, нет примитивных эпох. Каждая дала свои образцы непревзойденной силы и величия: и блистательная АНТИЧНОСТЬ, и озаренное духовностью СРЕДНЕВЕКОВЬЕ, и любознательное ВОЗРОЖДЕНИЕ, и гармоничный КЛАССИЦИЗМ, и мечтательный РОМАНТИЗМ. Есть свое величие и у МУЗЫКИ XX ВЕКА, еще пока не имеющей собственного названия, кроме — СОВРЕМЕННОСТЬ.

Храм Афины Афеи на Эгине

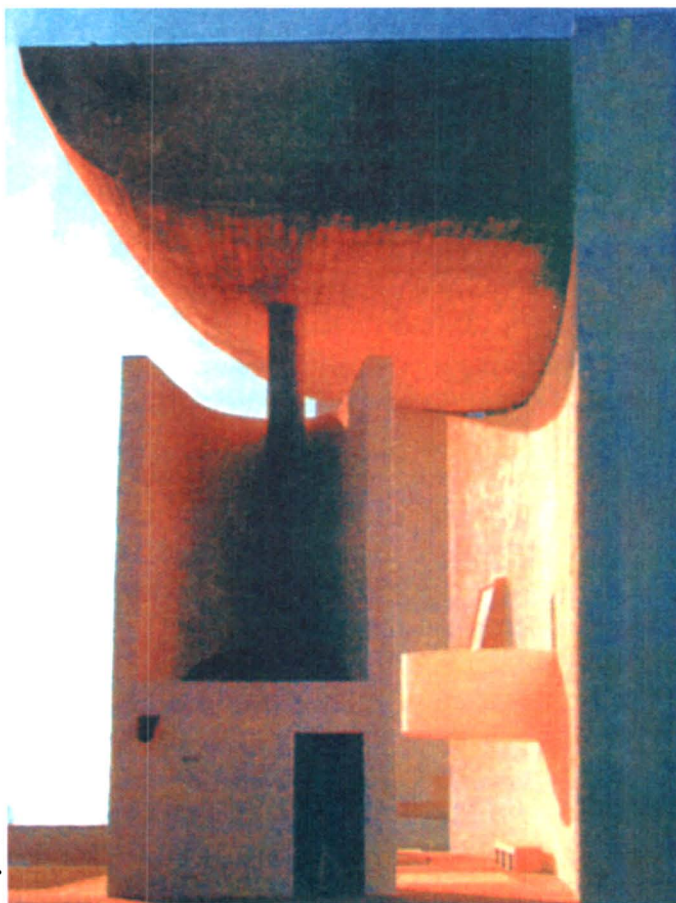


*Дворец Дожей в Венеции.
Зал Большого Совета*





Э. Гау.
Павильонный зал.
Государственный
Эрмитаж.
Акварель



Ш. Э. Ле Корбюзье.
Капелла в Роншане.
Общий вид

Это величие — в художественных открытиях Прокофьева и Шостаковича, в трагическом изломе гармоний и ритмов, принесенных ветром нашего противоречивого времени.

Человечеству, как и отдельному человеку, нужна вся музыка — и та, что звучит сегодня, и та, что создавалась в предшествующие века. И дело не только в том, что сегодняшнюю музыку невозможно понять без знания ее исторических корней, а также и в том, что одной современной музыки мало человеку. Есть в каждом из нас потребность и в романтических порывах, и в строгой упорядоченности классицизма, и в чудесах древней мифологии. Все эти стремления коренятся в нашей природе, они вошли в нашу духовную память, питаюсь и обогащаясь образами сказок и мифов, тем и сюжетов, мелодий и ритмов всех времен. В каждом звуке природы можно услышать флейту Пана, в игре водных струй — смех речного бога, в шуме моря — величественный дактиль Гомера. Чем больше «миров» открыл для себя человек в искусстве, тем более яркими гранями раскрывается перед ним жизнь. Ведь в сотни раз богаче и драгоценнее каждый ее миг, если он озарен светом любви и восхищения всех воспевших его в своих стихах и своих песнях.

Вопросы и задания

1. Какие песни, какая музыка запомнились и полюбились тебе с детства? Кто их пел?
2. Какая музыка больше всего нравится тебе сейчас? Как ты думаешь, ты скоро ее забудешь или запомнишь надолго?
3. Есть ли у тебя любимые старые игрушки или какие-нибудь другие вещи, которые ты не хочешь выбросить? Задумайся и ответь себе: почему? Постарайся вспомнить какие-нибудь случаи, связанные с ними (запиши воспоминания в Дневник).
4. Вспомни несколько музыкальных произведений, написанных на одну тему (природа, мифы, сказки, былины, литературные произведения). Кто были создатели этих произведений? Попробуй объяснить, в чем состоит притягательность таких тем для композиторов.
5. Как ты понимаешь латинскую поговорку «Ars longa, vita brevis»? Сумеешь ли ты подтвердить ее правоту?

Какой бывает музыка

Наверное, никакое искусство не обнаруживает такого разнообразия чувств, характеров и настроений, такой богатой палитры нюансов, беспрерывно меняющихся, текучих и подвижных, как искусство музыкальное. В каждом его произведении — то порыв, то каприз; раздумье сменяется весельем, безудержный бег — плавной величественной поступью.

Пожалуй, таковы и мы, люди: ведь это мы создаем такую разнообразную музыку и, самое главное, именно такой — изменчивой и разной — воспринимаем ее и любим. Значит, эти ее свойства близки каким-то и нашим чертам, нашему способу мыслить и чувствовать.

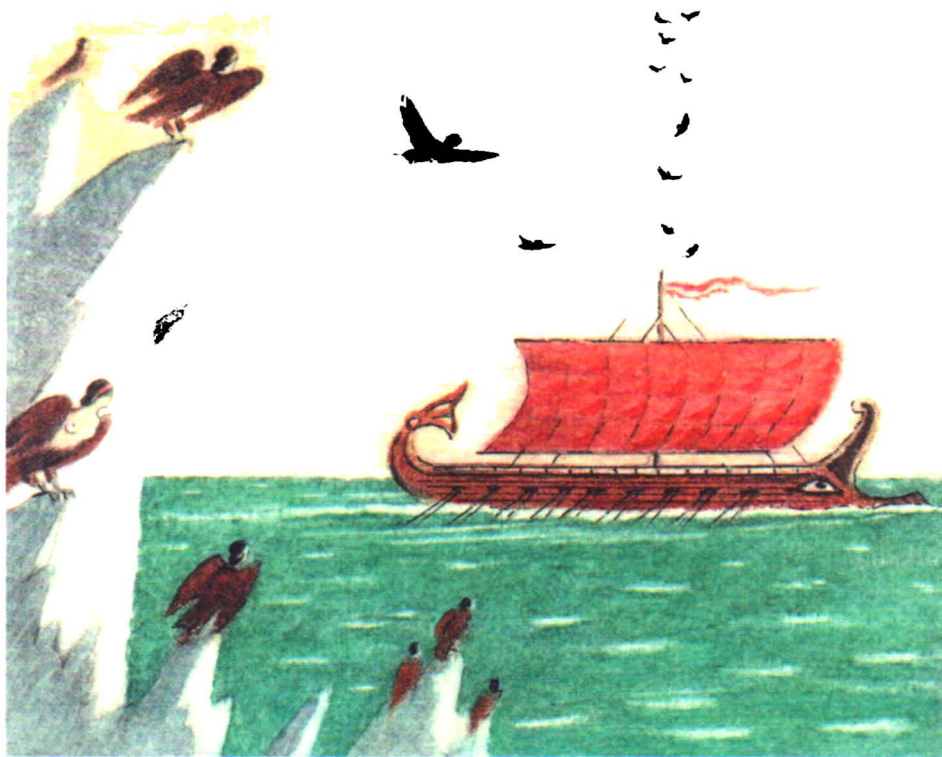
Давайте вспомним, часто ли выпадает день, когда с утра до вечера мы пребываем в одном настроении? А всегда ли удается додумать до конца какую-нибудь одну мысль, не увлекаясь, не фантазируя, не споря с самим собой? И уж совсем невозможно представить себе разговор нескольких людей, который протекал бы полностью бесстрастно, без вопросов и волнений.

Мир чувств действительно бесконечно подвижен. На него влияют перемены в природе, слова и поступки людей, удачи и неудачи нашей жизни, прочитанные книги и, наконец, услышанная музыка. Возникающая из эмоционального многообразия человеческой души, музыка обладает волшебным свойством передавать свое состояние множеству людей. И не случайно французский философ А. Бергсон сказал: «Когда музыка плачет, с нею вместе плачет все человечество, плачет вся природа».

Обратите внимание: плачут именно все, то есть воздействие музыки признается как всеобщее, одинаково покоряющее всех, кто способен ее воспринимать. Поэтому действительно музыка — огромная сила, способная преобразовать окружающую жизнь.

Силу музыки люди знали давно. Еще боги Древней Греции состязались между собой в пении и игре на музыкальных инструментах. Музыканты провозглашались пророками, способными прозревать прошлое и предсказывать будущее благодаря той чудодейственной памяти, которую заключало в себе их искусство. Именно музыкант Орфей был тем единственным человеком, которому открылись ворота в Аид, это мрачное и таинственное место, тщательно охраняемое от всех, кто осмелился бы к нему приблизиться. Однако не войско, не оружие, не титаническая физическая сила открыли Орфею ворота Аида — их открыли божественные звуки его лиры и его волшебного голоса.

Не менее примечательна и та часть античных преданий, которая связана с походом аргонавтов. Собираясь в плаванье в Колхиду, они взяли с собой Орфея. Всем им было известно, какую опасность таят в себе моря, населенные демоническими существами. Неминуемую гибель несла встреча с сиренами, обительницами морских островов. Что же зловещего таилось в этих загадочных существах — полуптицах-полуженщинах, дочерях одной из муз — Мельпомены? Ведь они не нападали на мореплавателей, не



преследовали их корабли, у них не было ни пушек, ни ядовитых стрел. Однако было у них другое — божественный голос, необыкновенно притягательный, далеко разносившийся над гладью морских вод. Слышавшие пение сирен, не помня себя, бросались в море на их призывный зов и погибали.

Чернильной водой — морями глаже лака —
Мы весело пойдем между подземных скал.
О, эти голоса, так вкрадчиво из мрака
Взывающие: «К нам!»

(из стихотворения Ш. Бодлера «Плавань»)

Взятый в плавань Орфей заглушал сирен пением и игрой на лире. Одиссей же, еще один герой мифов, проплывая мимо острова сирен, привязал себя к мачте корабля и залил воском уши своих товарищей, чтобы они спаслись от искушающего губительного призыва.

Среди чудесных оркестровых ноктюрнов К. Дебюсси (один из них — «Облака» — вы слушали в прошлом году) есть пьеса, которая так и называется «Сирены». В ее музы-

Нотный пример 4

К. Дебюсси. «Сирены». Из симфонического цикла «Ноктюрны». Фрагмент

Modérément animé

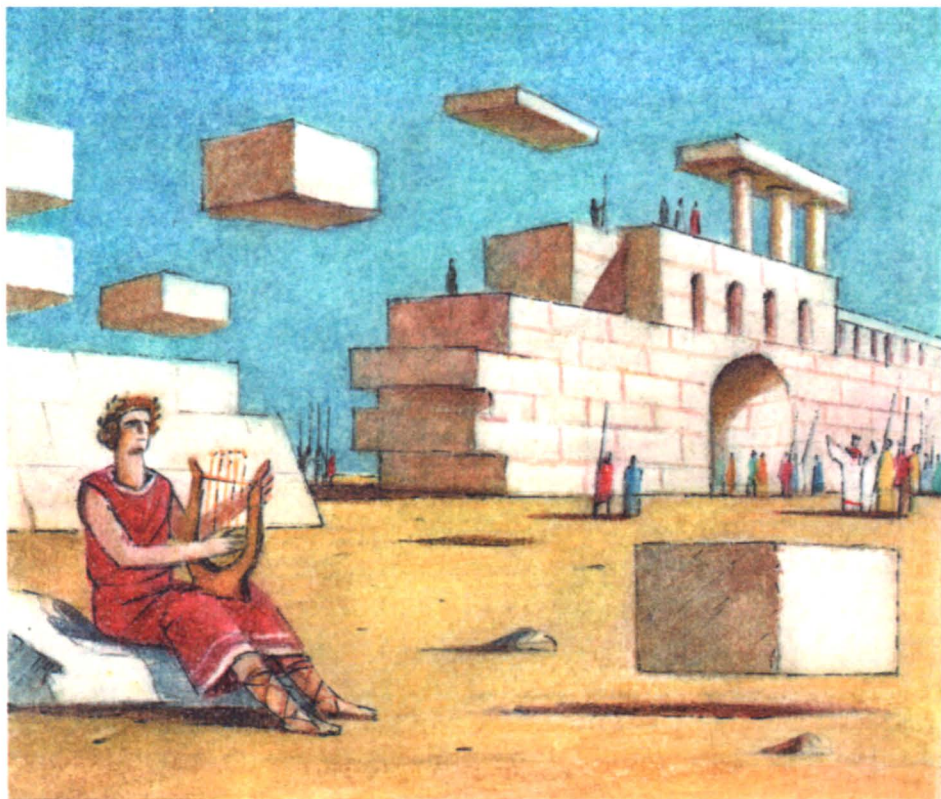
The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The first system is marked 'pp' and has a tempo marking 'Modérément animé'. There are triplets indicated by a '3' over the notes in both hands. The second system continues the piece with similar triplet markings. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

ке нет ничего зловещего, это — яркая пьеса-картина, в которой звучит и необозримое пространство морских далей, и красочность изумрудных вод, и шум волн, и звучащее над всем этим очаровательным пейзажем прекрасное пение сирен, исполняемое унисоном женских голосов. В образе сирен воплощаются красота и смерть, восторг и гибель — одна из вечных тем искусства.

Божественная музыка, таящая гибель в своем манящем призыве, не столь уж распространенное, но очевидное доказательство необыкновенной силы этого искусства. Конечно, такая сила далеко не всегда разрушительна. Просто, как и любое другое оружие, оказавшееся в недобрых руках, она может послужить злу. Однако гораздо чаще — почти всегда — музыка создается, исполняется, изучается совсем для другого. Если в ней слышатся грусть и смятение, скорбь или тревога, значит, такие чувства вложил в нее композитор, а мы вслед за ним испытываем их и еще нечто большее, для чего и создано искусство, — чувство сострадания, сопричастности чему-то большому, что возвышает и облагораживает душу. В своем переживании музыки человек становится больше самого себя, он как будто забывает собственные горести и беды, собственное несовершенство, поднимаясь в чистые высоты бескорыстия и великодушия. Может быть, в таком смысле следует понимать несколько загадочные слова Л. Толстого, сказанные им о музыке: «Она переносит меня в какое-то другое, не свое положение; мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, что я собственно не чувствую, что я понимаю то, чего я не понимаю, что могу то, чего не могу».

Не случайно повествований о созидательной силе музыки гораздо больше, чем о разрушительной. Мифический герой Амфион одной своей игрой на лире заставлял камни складываться в стены, которые стали стенами древнего города Фивы.

Волшебное действие музыки, способной укротить все грозные силы земли и морей, описано в знаменитой оде древнегреческого поэта Пиндара: «Золотая лира, совместное достояние Аполлона и темнокудых муз. Тебе повинуются пляска, начало торжества; твоих же указаний слушают и певцы, когда ты искусной рукой изливаешь звуки руководящих хором прелюдий. Ты же погашаешь губительную молнию вечного огня. На Зевсовом скипетре дремлет, све-



сив быстрые крылья, орел, царственная птица, и ты, лира, окутываешь ему хищную голову черным облаком, погружающим его в сладкий сон, смыкая его вежды. Очарованный твоими звуками, он, нежась, в дремоте плавно вздымает свою спину. Даже сам суровый Арес, далеко отбросив грозное оружие, услаждает сердце песнью: вот как, о лира, твои звуки смягчают сердца божеств».

Волшебные инструменты, заставляющие подчиниться звукам музыки даже сверхъестественные силы, являются «героями» многих сказок различных народов мира. О состязаниях певцов слагаются легенды. Из всего этого множества вымышленных и правдивых историй мы видим, что в восприятии людей музыка предстает как сказочная фея и чародейка, которая убаюкивает и подбадривает, утешает и обличает, радует нас и поддерживает, украшает нашу жизнь.

И как никакое другое искусство, музыка объединяет людей для общих дел и для радостей, для укрепления духа, способного противостоять бедам и тяготам жизни. Под ее воздействием невзгоды отступают и терпят поражение, как

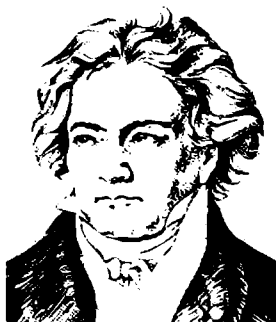
когда-то потерпели поражение сладкоголосые сирены, погибшие только оттого, что музыка Орфея оказалась более могущественной, чем их собственная.

Этот символ — символ противостояния светлых и темных сил — вечен, подобно вечности самого искусства. Каждая наступившая эпоха, каждый значительный музыкант, как бы ни было далеко его творчество от идей античной мифологии, вносит в трактовку этого символа свой собственный взгляд. И когда мы слушаем мессы Баха или симфонии Моцарта, оперы Глинки или концерты Рахманинова, то находим там ту же вечную проблему добра и зла, волнующую людей с тех пор, как они появились в этом мире.

Какой ответ дает нам музыка?

Слушая ее великие произведения, в какие бы глубины печали, скорби и борьбы они нас ни погружали, мы всегда чувствуем главную направленность ее устремления: только ввысь, только к свету.

Послушайте грандиозный финал последней, девятой симфонии Бетховена. Это величайший итог духовного восхождения, воздвижение величественного музыкального храма, в котором идея человечества и человечности достигла поистине космического масштаба. Не случайно в финале симфонии звучат голоса солиста, ансамбля и хора, сообщающие гениально простой «теме радости» силу и мощь людского единения.



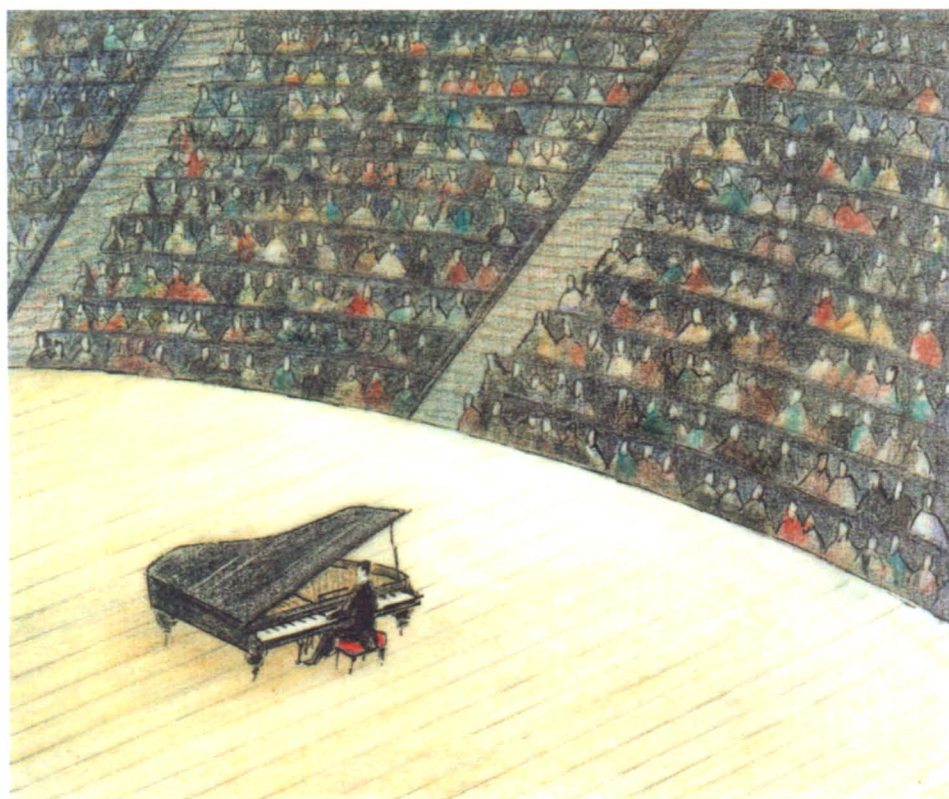
Л. Бетховен

Нотный пример 5

*Л. Бетховен. Симфония № 9. IV часть.
Фрагмент*



The image displays three systems of piano music notation, each consisting of a treble and a bass staff. The key signature is G major (one sharp). The first system features a *cresc.* marking in the treble staff. The second system features a *p* marking in the treble staff. The third system features *cresc.* and *p* markings in the treble staff. The music is written in a style typical of a piano recital or a chamber piece, with flowing lines and dynamic contrasts.

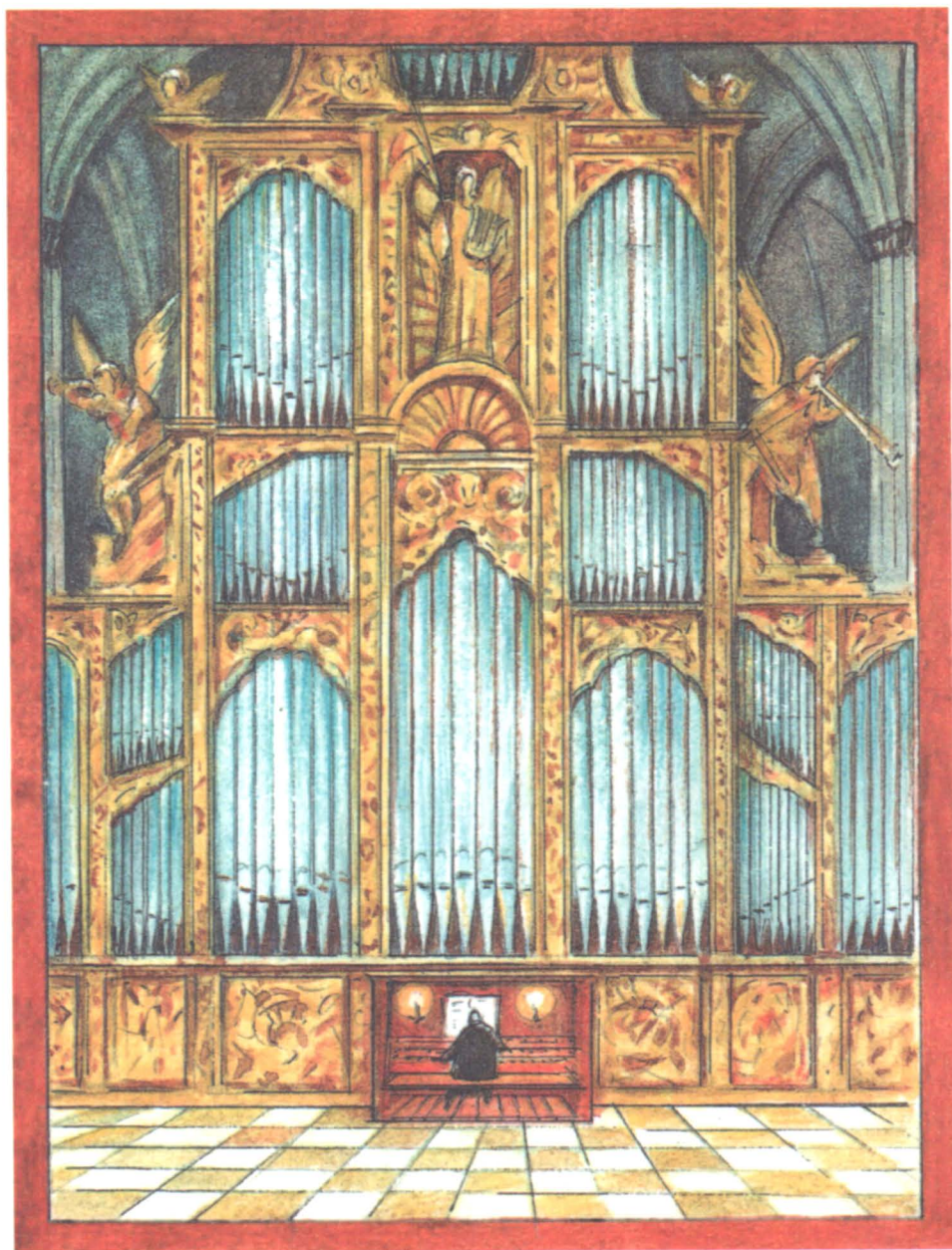


Может быть, в способности наделять людей этой силой, помогать им противостоять отчужденности и холодному одиночеству и состоит главное значение музыки, всегда идущей от сердца и всегда умеющей найти путь к другому сердцу.

Вопросы и задания

1. Можешь ли ты припомнить случай, когда твое настроение улучшилось под воздействием красоты природы, выглянувшего солнышка или радуги? Запиши в Дневник этот случай или сочини небольшой рассказ (стихотворение).
2. Назови несколько различных по характеру музыкальных произведений. Попробуй сам дать им определения: «Торжественное», «Задумчивое», «Веселое», «Капризное» и т. д.
3. Какие тебе известны сказки, предания или рассказы о волшебной силе музыки?
4. Как ты понимаешь смысл мифа о строительстве города Фивы? Какие города кажутся тебе созданными по законам музыкальной гармонии?
5. Были ли в твоей жизни наблюдения о том, как музыка объединяет людей? Расскажи о них в Дневнике.

*Из чего «сделана»
музыка*



Музыкальный материал, то есть мелодия, гармония и ритм, безусловно, неисчерпаем. Пройдут миллионы лет, и если музыка в нашем смысле будет еще существовать, то те же семь основных тонов нашей гаммы, в их мелодических и гармонических комбинациях, оживляемые ритмом, будут все еще служить источником новых музыкальных мыслей.

П. Чайковский

- 33 *Единство сторон музыкального произведения*
- 37 *Ритм*
- 59 *Мелодия*
- 73 *Гармония*
- 93 *Полифония*
- 105 *Фактура*
- 117 *Тембры*
- 129 *Динамика*

Единство сторон музыкального произведения

Музыкальное произведение мы обычно воспринимаем целиком, в единстве всего, из чего оно состоит. Трудно, порой просто невозможно выделить в его звучании что-то одно — мелодию, ритм или тембры, которые были бы выразительны сами по себе. Как почти все в жизни и в искусстве складывается из мелких частиц, вступающих во все более сложные соединения, точно так же и в музыке важны не отдельные средства и приемы, а то неповторимое единство, которое они образуют.

Каждый композитор в своем творчестве стремится к созданию этого единства. Дело ведь не в том, что он изобретает какие-то новые мелодии и ритмы, гармонические или тембровые сочетания, а в том, что каждый раз он подчиняет их своему замыслу, своим представлениям о мире, о жизни, о людях.

Как неповторимы люди, так неповторимы и их дела. Возьмите любую простую вещь — два разных человека сделают ее совершенно по-разному! Тем более это относится к вещам сложным, заключающим в себе не только мастерство, но и душевную энергию — ведь в их создании участвуют воспитание, опыт, вкусы, привычки, образование и многое-многое другое. Поэтому мы не удивляемся тому, что два композитора, живущие в одно время и в одной стране, порой так непохожи друг на друга, как непохожи два разных произведения даже одного композитора или две разные скрипки одного мастера.

Чтобы понять музыкальное произведение, мы обращаемся обычно к двум аспектам традиции, в которой оно возникло, и неповторимому «почерку» его автора.

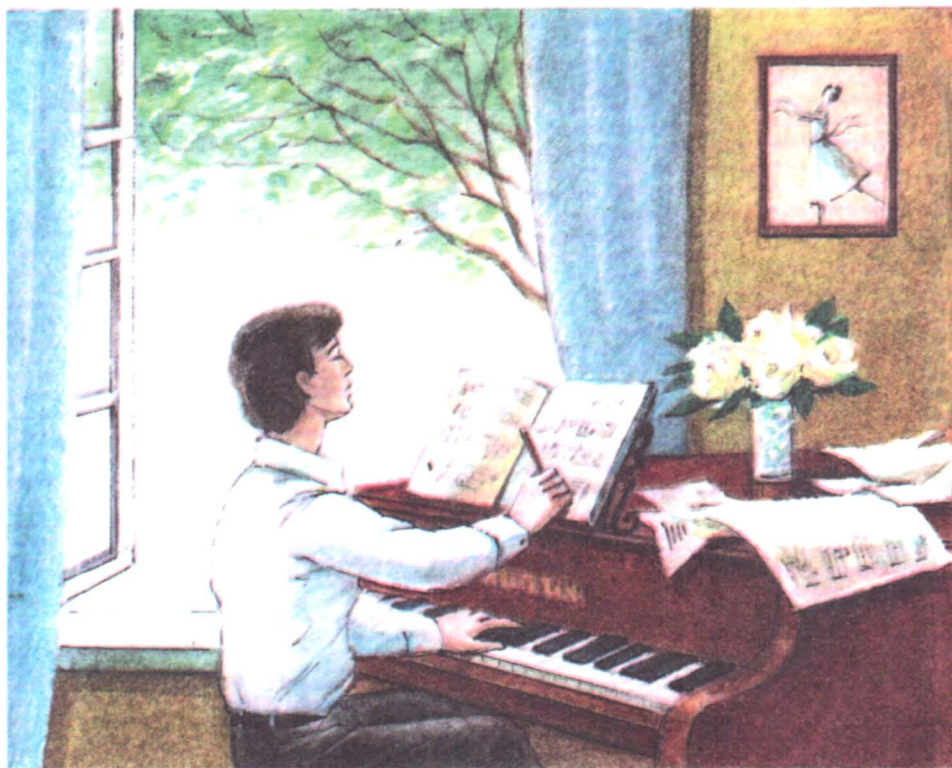
Почему необходимо обращение к традиции?

Потому что все в мире возникает постепенно, ничто не приходит ниоткуда. Каждая река вытекает из своего исто-

ка и впадает в свое море, мастерству предшествует ученичество, зрелости — юность... Новая песня рождается из песенных особенностей своего времени, новый ритм — из ритмических, новый тембр — из тембровых. Любое явление, взятое в отрыве от породивших его корней, выглядит нелепо, как пришелец ниоткуда.

Почему же мы вновь и вновь ищем в искусстве его уникальность, неповторимость?

Потому что в каждом значительном произведении, сколь бы сильно ни выражалась в нем традиция, обязательно есть то, чего еще не было и никогда уже не будет, потому что миг творчества, как и любой миг, неповторим. Из этих неповторимостей и складывается путь искусства, его особый мир,

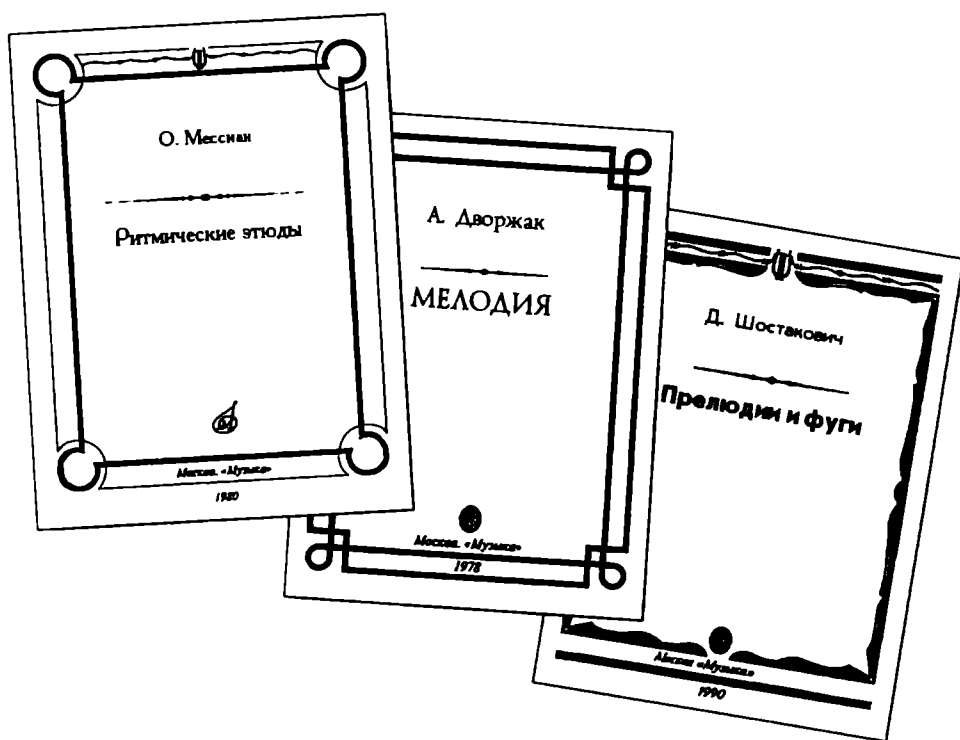


его многовековая традиция, одним из законов которой является — создавать новое.

Это единство старого и нового, образующее каждое музыкальное произведение, вызывает естественный вопрос: в чем оно проявляется? В биографии композитора? В каталоге его жанров? В названиях произведений? Отчасти — да. И жизнь композитора, и его замыслы, запечатленные в выбо-

ре жанров и наименований сочинений, — все это помогает нам понять многое в его творчестве.

Но понимать музыку следует учиться у самой музыки, у той художественной «материи», в которой фантазия, вдохновение, понимание мира нашли самое полное свое воплощение. И хотя музыка воздействует целостно, все же она очень разная: в одних случаях в такой целостности солирует ритм, а в других — мелодия, в одних мы погружаемся в волшебный мир гармонии, в других — в многокрасочное тембровое царство. Это естественно: ведь в каждом произведении господствует общий замысел, который диктует выбор необходимых художественных средств. Было бы странно, если, например, образы сказочного мира



вдруг воплотились бы в угловатых, острых ритмах, а не в певучей мелодичности эпических интонаций или красочности оркестровки. Также было бы странно, если бы испанские танцы зазвучали славянской плавностью линий, и т. д.

К счастью, этого никогда не бывает. Музыкальные сказки по-прежнему, как и всегда, неторопливы и красочны,

собственное звучание имеют веселье и печаль, дни и ночи, земля и небо.

Поэтому каждое из чудес жизни, каждое чувство, переживание и характер имеют своих музыкальных «представителей». Что-то выражает себя в мелодии, что-то — в гармонии, а что-то — в особенных динамических средствах.

Вот почему понимание музыки требует обращения к тому, что называется средствами музыкальной выразительности. Эти средства образуются такими сторонами музыки, как ритм, мелодия, гармония, полифония, фактура, тембры и динамика. Разумеется, приведенный ряд может быть продолжен. Каждому музыканту известно, насколько важны различные штрихи, входящие в понятие артикуляции, ускорения и замедления темпа, образующие область музыкальной агогики, как необыкновенно выразительна роль педали. Однако в этой части учебника мы обращаемся к *важнейшим* выразительным средствам музыки, попутно касаясь тех приемов, которые не вошли в самостоятельные разделы.

Прочтите, вслушайтесь в музыкальные произведения — и постарайтесь осмыслить не только то, что музыка слагается из различных сторон своего звучания, но и то, чем именно выразительна каждая сторона, какой образной сфере она соответствует. И тогда из текучести и разнообразия, всегда лежащих в основе музыкальных произведений, вы сможете выделить особенные черты, появляющиеся то в гармонии, то в тембрах или ритмах и образующие ту неповторимость «лика», которая всегда отличала великие произведения музыкального искусства.

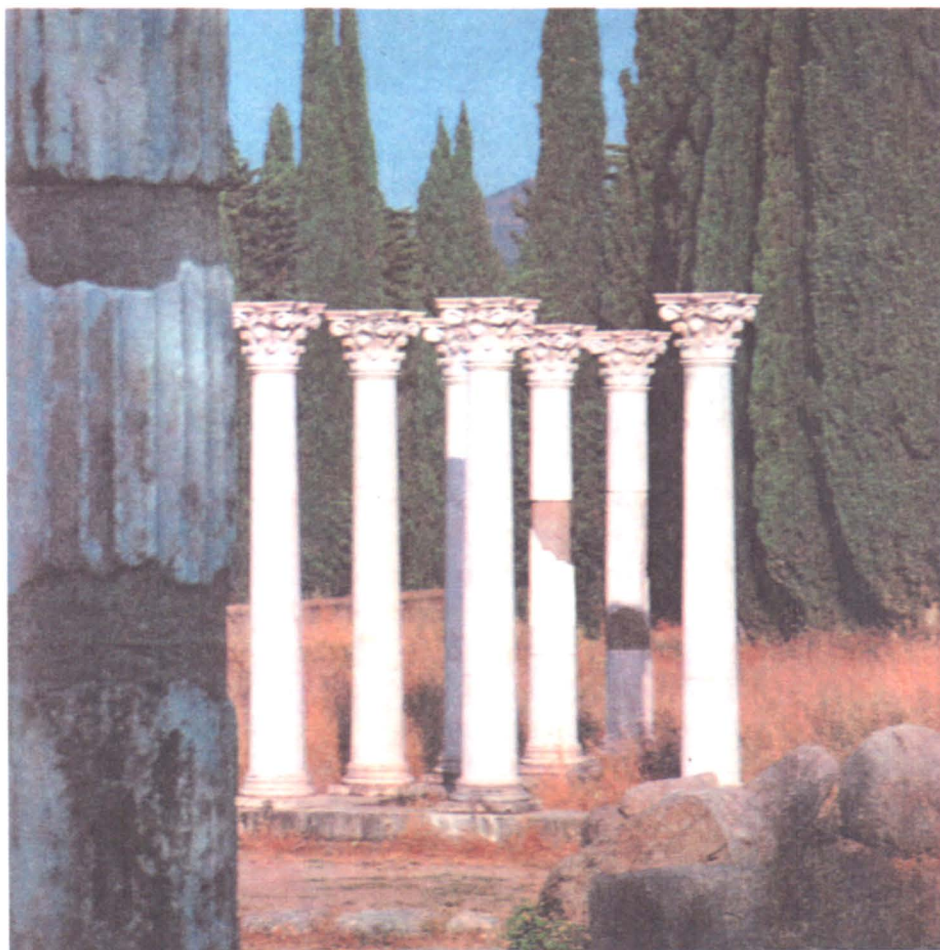
Ритм

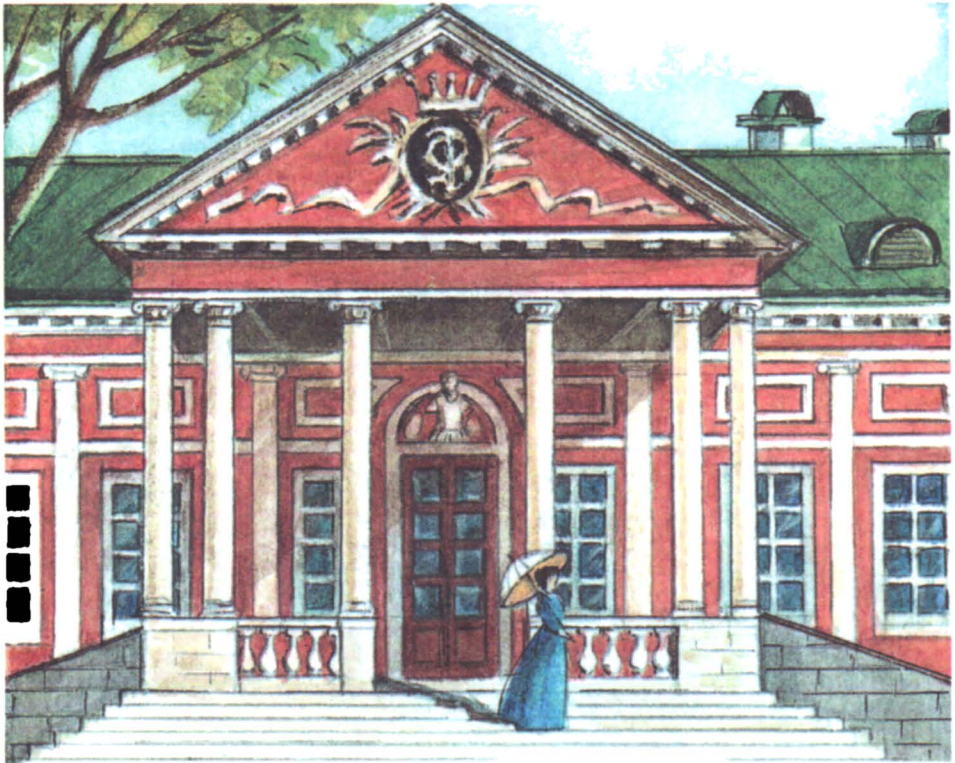
*В ритме есть нечто волшебное; он
заставляет нас верить, что возвышенное
принадлежит нам.*

И. В. Гёте

Ритм обнаруживает себя повсюду в окружающем мире. Ритмично чередуются времена года, месяцы, недели, дни и ночи. Ритмичны человеческое дыхание и биение сердца. Ритмичны архитектурные сооружения, дворцы и дома с их симметрично расположенными окнами, колоннами и лепными украшениями.

Асклепион на острове Кос. Греция





Все это говорит о том, что ритм является одной из первооснов жизни: он присутствует в живой и неживой природе, мы его слышим и видим — в шуме морского прибоя, в узоре на крыльях бабочки, в срезе любого дерева, любого сучка.

Может быть, во всеобщей ритмичности бытия и заключен ответ на вопрос, отчего мы так чувствуем музыкальные ритмы и отчего это чувство пробуждается в нас уже с первых дней жизни, задолго до того, как мы научимся различать и понимать слова.

Приходилось ли вам задумываться когда-нибудь, почему маленькие дети так быстро и легко засыпают под звуки колыбельной песни? Почему они тут же начинают приплясывать, если поешь им какую-нибудь музыкальную прибаутку? Ведь ребенок еще не учился ничему и не знает, что на музыку следует как-то реагировать — двигаться, танцевать и т. д.

Наверное, это происходит оттого, что музыкальный ритм наиболее близок природе человека и, воздействуя на нее, способен вызывать ответную реакцию. А любая ответная реакция — это уже диалог, общение человека с внеш-



ним миром, первое ощущение единения с ним. Ведь так важно чувствовать себя не одинокой, затерянной в бесконечности песчинкой, а полноправной частичкой мира, живущего и чувствующего так же, как и ты сам.

Вот почему иногда говорят, что ритм — изначальная форма связи человека с жизнью, с людьми, со своим временем.

Люди издавна стремились понять природу музыкального ритма. Господство ритма во всех сферах бытия послужило причиной того, что первая и наиболее значительная античная теория осмысления мира выдвинула музыку на первый план в устройстве Вселенной. Древнегреческий философ и математик Пифагор представлял мир как своего рода вселенский музыкальный инструмент, управляемый «музыкой сфер» — звучаниями, рождаемыми бесконечным движением небесных сфер. В основе этой грандиозной картины мира находились четыре начальных божественных числа (1 — 2 — 3 — 4), вносящих в мироздание порядок и гармонию. Порядок, то есть истина, красота и симметрия, наделялись и нравственными качествами. Пифагореец Филолай писал: «Лжи не принимает в себя природа числа и

гармонии... Порядок и симметрия прекрасны и полезны, беспорядок же и асимметрия безобразны и вредны».

Порядок, симметрия — коренные свойства ритма. Не случайно мы находим их в самых разнообразных музыкальных произведениях — от нехитрой детской песенки до сложной инструментальной темы.

Вот известная всем песня «Елочка» М. Красева. Спойте ее, и вы сразу почувствуете легкость, естественность, соразмерность ритма и мелодии. Наверное, эта песенка так популярна потому, что ее без труда запоминают и поют даже маленькие дети.

Нотный пример 6

М. Красев. Елочка



А вот совсем другой пример. Он взят из финала фортепианной сонаты № 17 Л. Бетховена. Почему мы поставили этот пример в один ряд с немудреной детской песенкой? Ведь многим известно, что бетховенские сонаты — самый сложный мир со своими радостями, сомнениями, философскими раздумьями, что в нем заключен обширный круг всех мыслимых средств музыкальной выразительности. Однако, несмотря на всю свою сложность, музыка Бетховена как раз и является доказательством того, что естественные законы ритма одинаково действуют и в детской песенке, и в фортепианной сонате, что эти законы неподвластны ни интеллектуальной сложности, ни музыкальной смелости даже такого композитора, каким был Бетховен. Не оттого ли, слушая Бетховена, мы никогда не остаемся безучастными, мы неизменно поддаемся обаянию, живому трепету музыки этого величайшего из музыкантов, сумевшего соединить в своем творчестве необыкновенную личную волю и глубокое почитание коренных, природных свойств музыкального искусства?

Нотный пример 7

Л. Бетховен. Соната № 17 для фортепиано.

Финал. Фрагмент

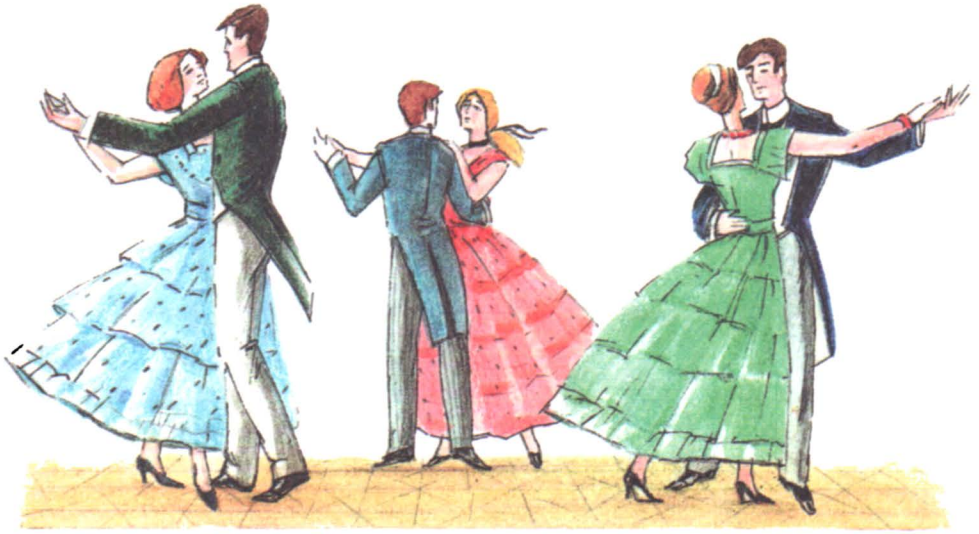
Allegretto



Несмотря на упорядоченность музыкального ритма, именно в музыке он достигает наибольшего многообразия. Ведь прежде всего ритм придает неповторимый облик музыкальным жанрам, помогает нам уже с первых тактов узнать вальс и полонез, болеро и тарантеллу, услышать торжественную поступь марша и величавую приподнятость гимна. Эти ритмы так характерны, что без труда улавливаются в сочинениях более сложных жанров — симфониях, романсах, ариях; некоторые композиторы говорят, что характерные ритмы порой можно услышать даже в звуках окружающего мира. Так, И. Штраус — «король вальса» — утверждал, что первые такты своего знаменитого вальса «Сказки Венского леса» он уловил в перестуке колес кареты и только потом записал.

Может быть, поэтому в Австрии, на родине Штрауса, многие его вальсы считаются подлинно народной музыкой — так естественно вырастают их ритмы и мелодии из атмосферы, духа, культурных традиций своей страны.

В чем же заключается неповторимое своеобразие ритма вальса? Прежде всего в его музыкальном размере — 3/4. В этом размере написаны все вальсы мира, не только венские, но и французские, русские, немецкие... Равномерное



И. Штраус

Нотный пример 8

*И. Штраус. Вальс «Сказки Венского леса».
Фрагмент*

Tempo di Valse

чередование одной сильной и двух слабых долей такта сразу же навеивает образ плавного кружения, изящного и легкого бального танца.

Так же как многообразны музыкальные ритмы, многообразны и музыкальные размеры. Например, размер 3/4, только что названный основным признаком вальса, в той же мере является обязательным и для мазурки, и для полонеза, и для болеро! Однако почему-то, несмотря на общность размера, эти жанры очень трудно спутать друг с другом.

Ритмический рисунок мазурки далек от размеренной плавности, он полон острых и угловатых интонаций, резких акцентов, иногда на слабой доле такта.



Ф. Шопен

Нотный пример 9

Ф. Шопен. Мазурка си-бемоль мажор.
Фрагмент

Vivace



Нотный пример 10

Ф. Шопен. Полонез ля мажор. Фрагмент

Allegro con brio

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system begins with a forte (f) dynamic marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The second system continues the melodic and harmonic development, including a triplet in the bass line. The third system concludes the fragment with a final cadence.



Ритм полонеза — еще одна разновидность трехдольного размера. Полонез представляет собой торжественный балльный танец-шествие, поэтому в его трехдольности слышится не легкое кружение вальса, а церемонная поступь придворных дам и их кавалеров — полузабытая картина давно ушедших времен.

Наконец, трехдольность болеро — танца, родившегося в Испании, в свой ритм заключила характерный стук касаньет:



Традиции музыки болеро с огромной яркостью воплотил в своем «Болеро» для оркестра М. Равель. Тонкое, глубинное постижение национального духа этого испанского танца было столь поразительным, что имя Равеля — французского композитора первой половины XX века — до сих пор связывается с Испанией. Так, Н. Заболоцкий, посвятивший свое стихотворение «Болеро» замечательному творению французского мастера, намеренно называет Равеля «испанцем», и это звучит как высшая награда:

Итак, Равель, танцуем болеро!
 Для тех, кто музыку не сменит на перо,
 Есть в этом мире праздник изначальный —
 Напев волынки, скудный и печальный,
 И эта пляска медленных крестьян...
 Испания! Я вновь тобою пьян!..



Но жив народ, и песнь его жива.
Танцуй, Равель, свой исполинский танец,
Танцуй, Равель! Не унывай, испанец!
Вращай, История, литые жернова,
Будь мельничихой в грозный час прибоя!
О болеро, священный танец боя!

«Испанец» Равель в этом стихотворении Заболоцкого предстает как музыкант, сумевший, подобно истинному испанцу, войти в изначальную стихию испанских народных ритмов, плениться их завораживающей красотой и поднять скромный крестьянский танец на пьедестал общечеловеческого восхищения.

Обратите внимание на особенности нотной записи «Болеро». В ней очевидно присутствие трех пластов — мелодии, исполняемой флейтой соло, ритмического сопровождения малого барабана, имитирующего звучание кастаньет, и баса, играющего роль гармонической опоры (струнные — пиццикато). И все это многообразие голосов разворачивается на фоне незримо присутствующей трехдольности, выраженной размером $3/4$ и ощутимой неизменным акцентом на первой доле каждого нового такта.

В музыке ритм редко выступает изолированно, вне связи с метром. Поэтому единство ритма и метра в теории музыки нередко выражается понятием метроритм.

Метр — это то, что определяется музыкальным размером и заключается в чередовании сильных и слабых долей. Единицей такого чередования является такт. Например,

Нотный пример 11
 М. Равель. Болеро. Фрагмент

Tempo di Bolero, moderato assai

The image shows a musical score for the piano accompaniment of Bolero by Maurice Ravel. It consists of four systems of music. The first system shows the piano part starting with a *pp* dynamic and a *simile* marking. The second system introduces a *cresc. poco a poco jusqu'au ff* marking. The score is written in 2/4 time and features a characteristic rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

размер 2/4 означает, что такт состоит из одной сильной и одной слабой долей, 3/4 указывает на трехдольный состав такта

The diagram illustrates the structure of three time signatures: 2/4, 3/4, and 4/4. Each time signature is followed by a series of musical notes representing the beats in a measure. For 2/4, there are two notes. For 3/4, there are three notes. For 4/4, there are four notes. The notes are placed on a horizontal line to represent the staff, with vertical bar lines indicating the end of each measure.

и т. д.

Каждое музыкальное произведение, каждая известная песня обязательно написана в каком-нибудь определенном размере. Однако заданный размер очень редко совпадает с ритмическим рисунком музыки, который обычно намного богаче и разнообразнее простой метрической пульсации. Это ритмическое разнообразие и есть то, что делает музыку музыкой, то есть искусством, несводимым к воспроизведению природных или бытовых звучаний. В сочетании естественной пульсации метра и художественной пластичности ритма, возможно, и заключен секрет завораживающей власти ритма над человеческим сердцем. Ведь в нем обнаруживает себя извечное двуединство самой человеческой природы, с одной стороны, неразрывно связанной с первоначальными природными силами, с другой — устремленной в горние выси духовных исканий.

Может быть, поэтому в музыке практически не найдешь произведения, в котором бы метр и ритм полностью совпадали, сливались в неразрывное целое. Гораздо чаще встречаются произведения, в которых взаимодействие метра и ритма вступает в диалог, а порой и в спор, где ритм то и дело пытается преодолеть сдерживающую размеренность метра. В таких сочинениях ритм становится необыкновенно изобретательным: он всячески избегает совпадения с метрическими долями, то перенося их с сильной доли на слабую, то прерываясь акцентами и синкопами, как, например, в знаменитом фрагменте из балета А. Хачатуряна «Гаянэ», получившем название «Танец с саблями».

Своей необыкновенной образной выразительностью эта музыка во многом обязана именно ритму: его бесконечно подвижная игра, изменчивость, непредсказуемость всегда безотказно действуют на слушателя, вовлеченного в живое и яркое эмоциональное сопереживание.

Бывает, что ритму удается — пусть на короткое время — вырваться из ритмических оков. Это не означает, что он начинает действовать сам по себе, вне связи с общей ритмической организацией сочинения. Однако в сознании слушателей, а порой и в памяти многих слушательских поколений какой-нибудь ритмический оборот может стать самым ярким образом, сигналом всего последующего образного развития. Таково, например, начало симфонии № 5 Л. Бетховена, которое является очень известным и значительным сочинени-



А. Хачатурян

Нотный пример 12

А. Хачатурян. «Танец с саблями» из балета
«Гаянэ». Фрагмент

Presto *simile*

f marcatisissimo

ем, однако вырастает оно из короткого мотива, состоящего всего из четырех нот:



Именно об этом мотиве композитор сказал: «Так судьба стучится в дверь» — слова, ставшие в дальнейшем крылатыми. «Мотив судьбы» — с таким названием эти четыре ноты навсегда вошли в историю музыки, едва ли не впервые давшую собственное название столь краткому музыкальному высказыванию.

Первые такты симфонии образуют своеобразный «лейт-ритм» — постоянно повторяющуюся ритмическую формулу — пронизывающий все развитие произведения от первых звуков до финала. Удивительна эта концентрация мощной музыкальной энергии, заключенная всего в четырех нотах, к тому же почти лишенных мелодического начала!

Нотный пример 13

Л. Бетховен. Симфония № 5. I часть. Фрагмент



Извечное стремление музыкального ритма к преодолению «земного притяжения» метрической пульсации — одно из проявлений эмоциональности в музыке. Ведь и у человека пульс бьется не всегда ровно, он ускоряется или замедляется в зависимости от его переживаний, волнений и тревог. Если проследить поведение ритма в музыкальном произведении, то обнаружится, что оно не всегда одинаково: где-то ритм поддерживает спокойное и неторопливое повествование, где-то, наоборот, включается в стремительное движение музыкального потока, где-то нарочито замедляется и даже как будто замирает.

Здесь мы подходим к еще одному средству ритмической выразительности музыки — ее скорости, или темпу.

Музыка, будучи искусством временным, за долгие века своего существования научилась движению во множестве темпов — от медленных до самых стремительных. Каждый из музыкальных темпов имеет свое название, обычно на итальянском языке. Так, например, *adagio* (адажио) означает «медленно», *moderato* (модерато) — «умеренно», *allegro* (аллегро) — «скоро», *presto* (престо) — «быстро», *presto prestissimo* (престо престиссимо) — «в высшей степени быстро». Рядом с этими названиями могут применяться обозначения усиливающего (*molto* — мольто — «очень») или сдерживающего характера (*ma non troppo* — ма нон троппо — «но не слишком»).

Как видим, в темповых обозначениях отражены даже различные оттенки скорости. Это связано с тем, что музыкальный темп в огромной степени зависит от содержания и характера произведения, от тех настроений и эмоций, которые в нем преобладают.

Музыка созерцательного, углубленного характера редко имеет быстрый темп, музыка же веселого или шуточного характера, наоборот, почти никогда не бывает медленной. Вот почему, даже не зная многих музыкальных произведений, мы можем заранее угадать их темп по тому, что известно об их содержании или жанре.

Например, органные хоральные прелюдии И. С. Баха. Как должны они звучать?

Прежде всего вспомним, что орган был первоначально церковным инструментом и с его звучанием связывались самые светлые и возвышенные образы. Точно так же и хорал возник как церковное песнопение, и лишь со временем некоторые композиторы стали включать мелодии хоралов в свои инструментальные сочинения.

Духовная музыка, просветленная, свободная от суеты мира, являет собой царство медленных и величественных темпов, то спокойно-отрешенных, то исполненных затаенной горести, но всегда благородно-сдержанных. «Прекрасное должно быть величаво» — эти слова А. Пушкина в полной мере относятся к данной области музыкального искусства.

Органная хоральная прелюдия фа минор И. С. Баха отличается особой, печальной красотой, свойственной многим произведениям композитора. Мелодия хорала, изложенная

Церковь Св. Троицы в Париже



в верхнем голосе, столь выразительна, что напоминает пение. Медленный темп в этой прелюдии предстает как выражение строгости и собранности, глубокой сосредоточенности музыкальной мысли.

Нотный пример 14

И. С. Бах. Органная хоральная прелюдия
фа минор. Фрагмент

Andante

sotto voce e legato

Совсем по-иному звучат в музыке быстрые темпы. Быстрые темпы — это мир живых и радостных эмоций, стремительных танцев, движений, душевных порывов.

Завязалась, закипела,
Все идет живей, живей,
Обуяла тарантелла
Всех отвагою своей...

Эй, простору! Шибче, скрипки!
Юность мчится! С ней цветы,
Беззаботные улыбки,
Беззаветные мечты!

Эти слова из «Неаполитанской тарантеллы» итальянского композитора Дж. Россини. Тарантелла — один из самых жизнерадостных и зажигательных народных танцев Италии.



Дж. Россини

Нотный пример 15

Дж. Россини. Неаполитанская тарантелла.
Фрагмент

Allegro con brio

Ни - на, Ни - на, та - ран - тел ла! Ста - рый Чье - ко уж и дет! Вон уж

скрип - ка за гу де ла! В круг ста но вит - ся на - род!

Быстрый темп — *Allegro con brio* (быстро, возбужденно) — кажется еще более стремительным благодаря непрерывному движению трехдольных ритмических фигур, а также многочисленным подбадривающим возгласам и повторам, особенно ярким в итальянском оригинале: «*Frinche, frinche, frinche, frinche, frinche, frinche, mamma mia!*»

Однако, как мы уже отмечали, единый темп редко сохраняется на протяжении всего произведения. Только в маленьких пьесах может быть выдержано одно настроение от начала до конца. Гораздо чаще темп чутко следует поворотам и нюансам музыкального развития, то чуть ускоряясь, то замедляясь.

Более крупные произведения вообще, как правило, строятся по принципу контрастного чередования разделов: быстрые части или фрагменты сменяются медленными, что способствует и более глубокому раскрытию музыкального содержания, и большему вниманию со стороны слушателей.

Вспомните, как звучит хор «Поет зима — аукает» из кантаты Г. Свиридова «Поэма памяти Сергея Есенина», который вы слушали в 5 классе. Музыкальный темп на протяжении звучания неоднократно меняется, следуя за изменениями поэтического сюжета. Ведь и само стихотворение имеет свою собственную внутреннюю динамику темпа, рассказывая нам о «песнях и плясках» суровой зимы.

Поет зима — аукает,
Мохнатый лес баюкает
Стозвоном сосняка.
Кругом с тоской глубокою
Плывут в страну далекую
Седые облака.

Озябли пташки малые,
Голодные, усталые,
И жмутся поплотней.
А вьюга с ревом бешеным
Стучит по ставням свешенным
И злится все сильнеей.

А по двору метелица
Ковром шелковым стелется,
Но больно холодна.
Воробышки игривые,
Как детки шаловливые,
Прижались у окна.







И дремлют пташки нежные
Под эти вихри снежные
У мерзлого окна,
И снится им прекрасная,
В улыбках солнца ясная
Красавица весна.

В начале стихотворения мы слышим, как звенит мохнатый лес, укачиваемый зимним ветром, затем — как кружит во дворе холодная метелица, наконец, как злится и ревет вьюга, стуча по ставням. Усилению злого зимнего образа соответствует нарастание темпа: музыка звучит все



быстрее и быстрее. И лишь на словах «И снится им прекрасная, / В улыбках солнца ясная / Красавица весна» в музыке наступает успокоение, темп становится неторопливым, принося ощущение весеннего тепла и безмятежности.

Вот как выглядит схема темповых изменений в хоре «Поет зима — аукает»:

- «Поет зима — аукает» —  =84
«А по двору метелица» —  =88
«А вьюга с ревом бешеным» —  =92
Оркестровый эпизод —  =104—108
«И снится им прекрасная» —  =88
Заключение —  =63

О чем же рассказывает музыкальный ритм?

Что слышится нам в мерной поступи метра, в причудливом и порой неожиданном рисунке ритма; какую загадку таят музыкальные темпы? И как все это, сочетаясь множеством связей, преобразуется в стройное, совершенное и гармоничное целое — музыкальное произведение?

Наверное, в каждом из нас живут представления о красоте. И мы, современные люди, в этих представлениях ушли не так уж далеко от древних греков, живших двадцать столетий назад. То, что казалось прекрасным в те далекие века, что породило такие неумирающие шедевры гармонии, как Парфенон или афинский Акрополь, остается прекрасным и сейчас, рождая красоту не только в симфониях и сонатах, но и в детских стихах, рисунках или песнях.

Из всех искусств только музыка способна показать нам красоту в движении, в развитии, в ее становлении шаг за шагом. А. Блок говорил, что в мире «катятся звуковые волны, волны духа». Но точно так же, как сейчас, эти волны катились и сто, и двести лет назад. В них — наши радости и надежды, поражения и разочарования, все, чем полна человеческая жизнь. Лишь музыке подвластно выражение этого грандиозного непрекращающегося движения — движения звезд и земли, океанов и рек, людских судеб и чувств. Лишь музыка доносит до нас живой ритм давно ушедших времен. И хотя мы знаем, что музыка никогда не воздействует какой-либо одной своей стороной, выступая всегда в единстве всех своих выразительных

средств, все же отдадим должное ритму — одной из важнейших природных ее первооснов. Ведь не случайно выдающийся музыкант Г. фон Бюлов сказал: «Библия музыканта начинается словами: вначале был ритм».

Вопросы и задания

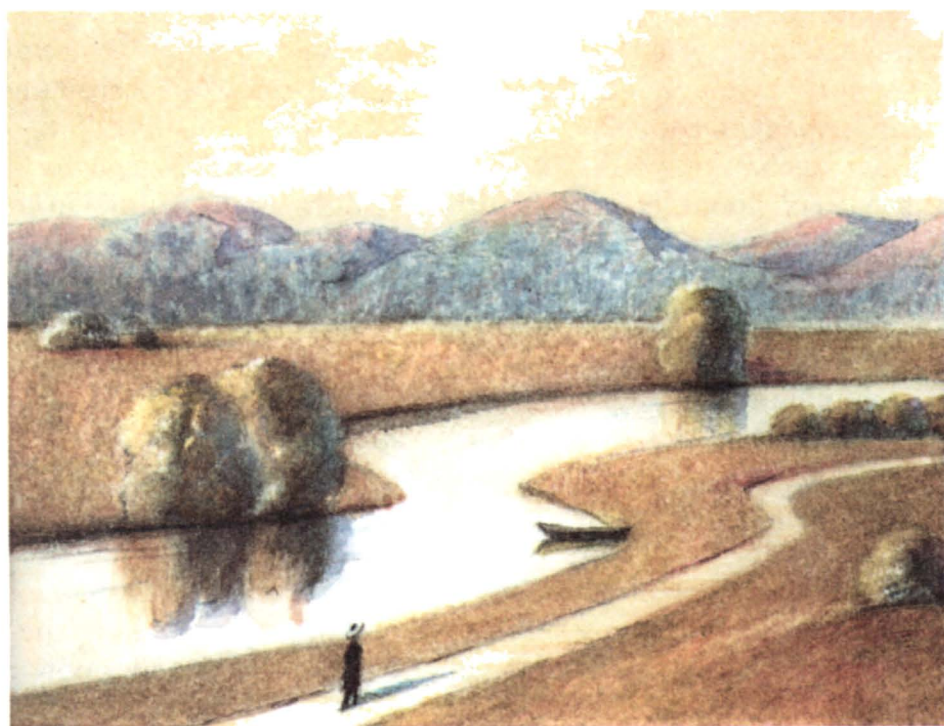
1. Почему именно ритм является основой музыки? Могла бы музыка существовать без ритма? Запиши свой ответ в Дневник.
2. Как ты можешь объяснить слова из учебника: «Порядок, симметрия — коренные свойства ритма».
3. Как ты думаешь, почему из жанров музыкального искусства именно танцы наиболее ритмически характерны?
4. Назови известные тебе музыкальные произведения, написанные в быстром или медленном темпе. Каким образом сферам соответствуют их темы?
5. Приведи примеры, где еще, кроме музыки, проявляет себя ритм.

Мелодия

*Мелодия всегда будет самым чистым
выражением человеческой мысли.*

Ш. Гуно

Если ритм присутствует везде — и в природе, и в искусствах, то мелодия всецело принадлежит музыке. Именно с мелодии и начинается музыка как особое искусство: первая услышанная, первая пропетая мелодия становится одновременно и первой музыкой в жизни человека. В ней есть то, что позволяет нам провести границу между звучаниями природы и той музыкой, в которой выражена человеческая душа. Не случайно П. Чайковский, этот великий создатель мелодий, говорил: «Мелодия — душа музыки», ибо где, как не в ней — то светлой и радостной, то тревожной и сумрачной — слышатся нам человеческие надежды, печали, тревоги, раздумья...



Человек с его извечным стремлением наделять предметы и явления поэтическим содержанием нередко сравнивал с мелодией то, что казалось ему наиболее прекрасным в окружающем мире, — пение лесной птицы, журчание ручья, а порой и вообще далекие от звучаний образы: плавно изогнутую линию реки или силуэт далеких гор. У Пушкина в «Каменном госте» есть такое сравнение: «Из наслаждений жизни одной любви музыка уступает; но и любовь мелодия». Там, где обычный слух улавливает мелодию лишь в звучаниях, великий поэт видит вдохновляющую силу, ту силу, которая есть высший предел человеческих чувств.

Давно известно, что музыка царствует лишь там, где находит отклик и понимание. Но если музыкальный ритм все вокруг приводит в движение, рождая танец и присущие ему жесты, то мелодия воздействует совсем иначе. Она не требует никаких внешних физических проявлений — ни движений, ни постукиваний в такт; ее восприятие происходит в глубинном, скрытом плане. Иногда, слушая волнующую мелодию, хочется даже закрыть глаза — ведь переживание музыки относится к самым сокровенным человеческим чувствам.

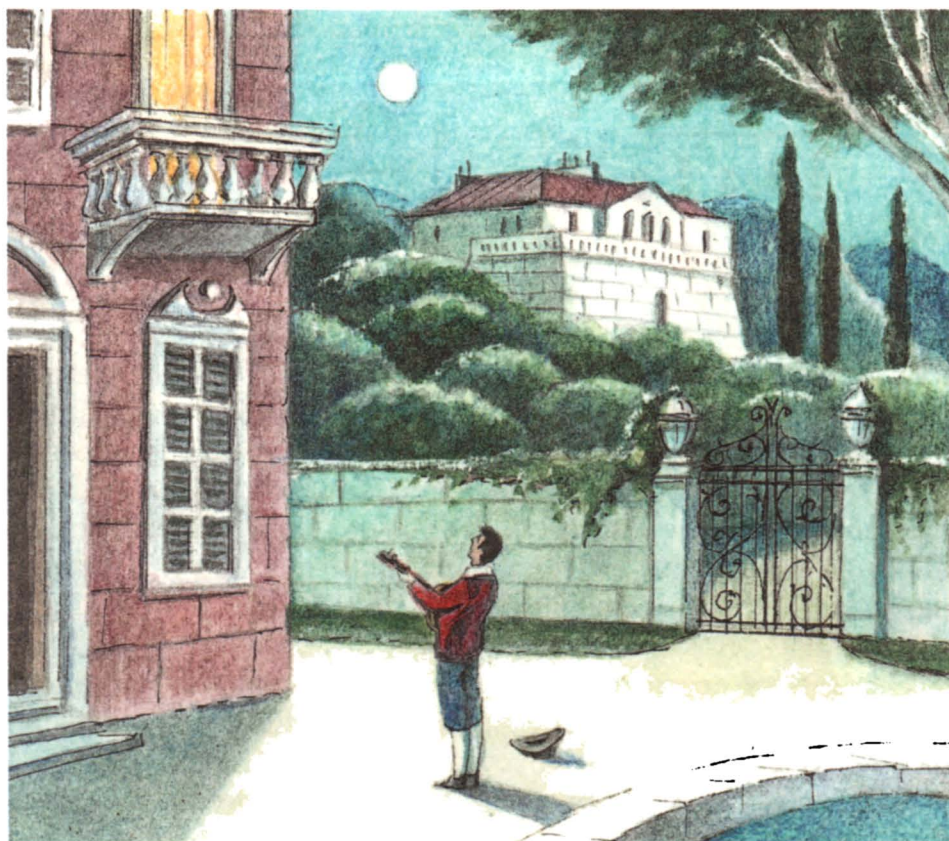
Чем же объясняется воздействие мелодии?

Может быть, тем, что вначале, задолго до создания музыкальных инструментов, она принадлежала голосу — человеческому голосу, пением выражавшему то, что бессильны были выразить слова?

Ведь слова живут не только в поэзии, ими пользуются и для самых простых сообщений вроде «я иду в цирк» или «Волга впадает в Каспийское море». Но никогда подобным целям не служат звуки мелодии: они возникают лишь тогда, когда душа настроена на иной, поэтический лад, когда она плачет или смеется, грустит или надеется.

Послушайте чудесную мелодию «Серенады» Ф. Шуберта — одну из самых проникновенных лирических мелодий, созданных для голоса. Как и любая другая серенада, она поется ночью в честь возлюбленной.

В мелодии «Серенады» мы угадываем все чувства, которыми живет сердце возлюбленного в этот ночной час: и нежную грусть, и томление, и надежду на скорую встречу. Наверное, «Серенада» Шуберта — о счастливой любви: наступит день, влюбленные встретятся, и все же ее мело-



Нотный пример 16

*Ф. Шуберт. Серенада. Слова Л. Рельштаба.
Фрагмент*

Mäßig [Умеренно]

pp

Песнь мо-я ле тит с моль-бо ю ти хо в час ноч-



дия открывает нам очень многое — то, чего нет в словах и о чем вообще рассказать очень трудно. Молодость, возлюбленная, ночная песня, летящая к ней, — вот содержание произведения, в котором перечислено все, кроме самого главного. Главное же заключено в мелодии, рассказывающей нам о том, как много печали даже в самой счастливой любви и как может быть печален человек даже в своей радости.

Немало на свете и веселых мелодий, рожденных в минуты радости или в дни праздников. Даже среди серенад — большей частью грустных и задумчивых — можно найти жизнерадостные и подвижные мелодии, полные очарования и оптимизма. Кому не знакома прелестная и грациозная «Маленькая ночная серенада» В. А. Моцарта, мелодия которой полна света и обаяния праздничной ночи!

В Вене XVIII века было принято устраивать небольшие ночные концерты под окнами того человека, которого хотели отметить вниманием. Разумеется, смысл музыки, исполнявшейся в его честь, был вовсе не лирическим и не сокровенным, как в любовной серенаде, а скорее забавным и чуть озорным. Поэтому в таком ночном концерте участвовало несколько человек — ведь радость объединяет людей! Для исполнения серенады Моцарта требовался струнный оркестр — собрание виртуозных и выразительных инструментов, так волшебно певших в тишине венской ночи.

Мелодия «Маленькой ночной серенады» пленяет тонкостью и изяществом; слушая ее, мы не думаем о том, что это всего лишь бытовая музыка, написанная по заказу для ночного концерта. Напротив, в ее звуках оживает для нас облик старой Вены, необычайно музыкального города, где днем и ночью можно было услышать то чудесное пение, то



В. А. Моцарт

Нотный пример 17

В. А. Моцарт. «Маленькая ночная серенада».

I часть. Фрагмент

Allegro

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system includes trills (*tr*) in the right hand. The third system features a piano (*p*) dynamic. The fourth system concludes with a fortissimo (*sf*) dynamic. The score is in G major and 3/4 time, with a tempo marking of Allegro.

игру на скрипке, причем даже самая легкая музыка была необыкновенно прекрасной — ведь ее писал Моцарт!

Очарованный светлыми моцартовскими мелодиями, русский певец Ф. Шаляпин так выразил свое отношение к великому венскому классику: «Идешь в дом, простой, без лишних украшений, уютный, большие окна, море света, кругом зелень, все приветливо, и тебя встречает радушный



хозяин, усаживает тебя, и так хорошо себя чувствуешь, что не хочешь уходить. Это Моцарт».

В этих искренних словах отражена лишь одна сторона музыки Моцарта — та, что связана с самыми светлыми образами и настроениями. Но, пожалуй, во всей многовековой истории музыки не найдешь композитора, чьи мелодии были бы только радостными и гармоничными. И это закономерно: ведь и жизнь никогда не бывает только светлой, только ясной, в ней неизбежны утраты и разочарования, ошибки и заблуждения. В ней человек не только занят обычными делами — ходит в детский сад или в школу, занимается спортом или собирает марки; кроме всего этого он задается очень многими вопросами, пытается понять себя, свою жизнь и свое место в окружающем мире. Он думает не только о том, куда поехать отдыхать или как отпраздновать день рождения, но и о том, что составляет более важные и серьезные проблемы — проблемы добра и зла, любви и ненависти, жизни и смерти.

Именно в искусстве наиболее ярко проявляют себя те чувства и раздумья, которыми живет человек. И поэтому не следует удивляться, когда тот же самый Моцарт, написавший «Маленькую ночную серенаду», тот Моцарт, которого композитор А. Рубинштейн называл Гелиосом — богом солнца музыки, о котором восклицал: «Вечный солнечный свет в музыке — имя тебе Моцарт!» — создает одно из самых скорбных во всем мировом искусстве сочинений — свой Реквием.

Умирающий композитор, последние месяцы своей жизни посвятивший этому произведению, так писал о нем в одном из своих писем: «Передо мной моя погребальная песнь. Не могу оставить ее незавершенной».

Реквием был заказан Моцарту неким незнакомцем, одетым во все черное, который однажды постучался в дом композитора и передал этот заказ как поручение очень важного лица. Моцарт с увлечением принялся за работу, в то время как болезнь уже подтачивала его силы.

Душевное состояние Моцарта в период работы над Реквиемом с огромной драматической силой передал Пушкин в маленькой трагедии «Моцарт и Сальери».

Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек. За мною всюду
Как тень он гонится. Вот и теперь
Мне кажется, он с нами сам-третий
Сидит.

Моцарт не успел завершить свой Реквием. Незаконченные разделы после смерти композитора были дописаны его учеником Ф. Зюсмайром, который был досконально посвящен Моцартом в замысел всего сочинения.

Не в этих ли во многом трагических обстоятельствах создания Реквиема заключена его непостижимая глубина и сила, воплотившая в себе последнюю волю великой души, уже овеванной дыханием вечности?

Моцарт остановился в начале «Lacrimosa», дальше он не мог уже продолжать. В этой части, входящей в кульминационную зону сочинения, после гнева, ужаса, мрака предшествующих частей наступает состояние возвышенной лирической скорби. Мелодия «Lacrimosa» («Слезный день») основана на интонации вздоха и плача, одновременно являя образец глубокой искренности и благородной сдержанности чувства.



Нотный пример 18

В. А. Моцарт. Реквием. «Lacrimosa». Фрагмент

Larghetto

p

Soprano
Alto La cry-mo sa di es il la...
Tenore La cry-mo sa di es il la...
Basso La cry-mo sa di es il la...
La cry-mo sa di es il la...

Мелодии, как и ритмы, отличаются глубоким своеобразием. В них находят яркое воплощение национальный колорит страны и творческая личность композитора, красота пейзажа и характер персонажа...



Даже в тех случаях, когда композитор обращается к сюжету из зарубежного искусства, он вносит в его музыкальную трактовку столько родных, самобытных интонаций, что созданное им произведение становится достоянием национальной культуры его страны. Цыганка Кармен стала гордостью французской музыки, с тех пор как французский композитор Ж. Бизе увековечил ее образ в бессмертных мелодиях своей оперы. Дочь эфиопского царя — Аида властвует в итальянской музыке, избранная в главные героини оперы великим Дж. Верди. Среди таких произведений находится и чудесный детский балет «Щелкунчик», написанный П. Чайковским по сказке немецкого писателя Э. Т. А. Гофмана.

Рождественская музыкальная сказка Чайковского полна прекрасных ярких мелодий: то напряженно-драматических, то тихих и нежных, то песенных, то танцевальных. Можно даже сказать, что музыка в этом балете достигла своей предельной выразительности — так убедительно и достоверно повествует она о событиях возвышенной и трогательной сказки Гофмана.

Несмотря на обращение к сказочному сюжету из немецкой литературы, музыка «Щелкунчика» глубоко русская, как и вообще музыка Чайковского. И новогодние танцы, и волшебные картины зимней природы — все в этом балете проникнуто интонациями, близкими и понятными каждому человеку, выросшему в России, в атмосфере ее культуры, музыки и обычаев. Не случайно сам Чайковский признавался: «Я еще не встречал человека, более меня влюбленного в матушку Русь... Я страстно люблю русского человека, русскую речь, русский склад ума, русскую красоту лиц, русские обычаи».



«Русское» в балете «Щелкунчик» обнаруживает себя не только в народно-песенных интонациях и даже, может быть, не в характере мелодий; скорее, здесь следует отметить особую сферу чувств, обнаруживающую себя и в богатстве сказочных фантазий, и в широте мелодического дыхания, и в драматизме эмоциональных переживаний — вовсе не сказочных, не вымышленных, а по-настоящему серьезных и глубоких. У Чайковского, как подлинно русского музыканта, нет неодухотворенных пейзажей (вспомните «Времена года»), как нет и танцевальных мелодий, лишенных живого и яркого чувства. Одна из таких мелодий — Па-де-де из II действия «Щелкунчика», которую выдающийся балетмейстер М. Петипа назвал «потрясающей по своему воздействию».

Эта мелодия, возникающая после неторопливого вступления, начинается сразу с высшей своей точки. Такой тип начала получил название «вершина-источник»: он, подобно водопаду, зарождается на высоте, и затем уже мелодия движется только вниз, «растворяясь» в пассажах аккомпанемента.

Нотный пример 19

П. Чайковский. Па-де-де из балета
«Щелкунчик». Фрагмент

Andante maestoso

The musical score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of six systems of two staves each. The first system begins with a dynamic marking of *f* and includes several triplet markings over the right-hand melody. The second system continues the melodic line. The third system features a dynamic shift to *ff* and the instruction *ben marcato la melodia*. The fourth system returns to *f* and includes a *mf* marking. The fifth and sixth systems conclude the fragment with a final melodic flourish.

Как это часто бывает в музыке, в диалог вступает другая тема, вносящая в развитие музыкального повествования учащенное биение ритмического пульса, на фоне которого звучит ее взволнованная мелодия.

Нотный пример 20

*П. Чайковский. Па-де-де из балета
«Щелкунчик». Фрагмент*

Poco più mosso

P espress.

Слушая мелодию Па-де-де из балета «Щелкунчик», удивляешься, как много в музыке от живой выразительности человеческой речи! Наверное, в этом ее свойстве снова и снова обнаруживает себя происхождение мелодии от интонации человеческого голоса. Ей доступны малейшие оттенки — и вопрос, и восклицание, и даже многоточие...

Вслушайтесь в интонационное развитие музыки этого фрагмента — и вы убедитесь, что в нем присутствует все многообразие эмоционального высказывания. Но есть в ней и то, о чем великий романтик Г. Гейне сказал: «Где кончаются слова, там начинается музыка». Может быть, правота этих слов особенно очевидна, если речь идет о мелодии: ведь из всех сторон музыкальной выразительности именно мелодия ближе всего к интонации живой речи. И все же — разве можно содержание мелодии передать словами? Вспомните, как трогательна, как необыкновенно выразительна «Мелодия» («Жалоба Эвридики») из опе-

ры К. Глюка «Орфей и Эвридика» и как о многом может сказать она, вовсе не прибегая к словам. Наверное, не случайно композитор в своем оперном сочинении, где действие традиционно построено на словесном либретто, в данном фрагменте обратился к чистой мелодии — и эта мелодия сама по себе сумела завоевать весь мир!

Не следует ли из сказанного, что мелодия — это язык, который близок и понятен всем — людям, жившим в различные времена, говорящим на разных языках, детям и взрослым? Ведь для любого человека одинаково выражается радость, и печаль человеческая везде одинакова, и ласковые интонации никогда не спутаешь с грубыми и повелительными, на каком бы языке они ни звучали. И если мы носим в себе дорогие нам образы и надежды, то в минуты, когда звучит волнующая нас мелодия, они становятся более яркими, живыми, осязаемыми.

Не означает ли это, что мелодия угадывает нас самих — наши затаенные чувства, наши невысказанные мысли? Ведь не случайно говорят: «струны души», когда хотят обозначить то, что дает нам возможность воспринимать и любить безграничную прелесть окружающего мира.



Вопросы и задания

1. В каких музыкальных жанрах чаще всего господствует мелодия?
2. Вспомни несколько мелодий, в которых выражались бы различные интонации: грустная, ласковая, веселая и т. д.
3. Как ты понимаешь слова П. Чайковского: «Мелодия — душа музыки»? Попробуй ответить на этот вопрос в твоём Дневнике.
4. Как содержание музыки влияет на характер мелодии?
5. Попробуй объяснить, чем похожи и чем отличаются мелодии, приведенные в этом разделе.

Гармония

Есть ли что-нибудь более прекрасное, чем сила гармонии? Хотелось бы видеть здесь проявление некоей божественной любви, узнать ее происхождение и установить связь с другими силами, которыми держится Вселенная.

Птолемей

«Гармония» — одно из самых главных понятий музыкального искусства. Что же оно означает? Очевидно, слово «гармония» возникло далеко за пределами музыки: ведь люди издавна называли гармонией красоту и соразмерность, где бы она себя ни проявляла — в архитектурном ли сооружении, состоянии души или человеческой фигуре. Древние греки словом «гармония» определяли даже периоды мирной жизни, свободные от войн и потрясений. И это же слово — такое богатое смыслами, такое многозначное — из множества других было избрано для выражения глубинного смысла музыки, того главнейшего, что отличает ее от других видов искусства.



Однако в человеке — творце языка — всегда присутствовало стремление опоэтизировать мир вещей, особенно вещей прекрасных и возвышенных. В некоторых понятиях заключена целая сказка, огромный мир образов, связующих между собой самые разные явления: стройность, порядок, небосвод, космос...

Поэтому не случайно слово «гармония», включающее в себя все эти значения, в музыке относится к выражению ее коренного и основного свойства — благозвучия. Благозвучие как порядок в царстве звуков, стройность в распределении интервалов, аккордов, ладов и их последований — это и есть музыкальная гармония: не универсальная «гармония мира», а гармония как искусство музыкальной красоты.

Подобно всякому искусству, музыка имеет свой собственный «материал»: то, из чего состоит и на чем строится ее звучание. Как цвет в живописи, слово в литературе, мрамор в скульптуре — так звук в музыке есть ее ядро, «первоэлемент», из которого рождается музыкальное произведение.

Однако наличие первоэлементов еще не есть красота, точно так же как не является красотой любой произвольный порядок звуков. Музыка начинается лишь тогда, когда ее звуки организуются по законам гармонии — естественным природным законам, которым неизбежно подчиняется музыкальное произведение. Эти законы обязательны не только для музыки: ведь и в других искусствах художник непременно учитывает природные свойства каждого материала. «Лишь то ваятель создавать способен, что мрамор сам в себе уже таил» — эти слова великого скульптора Микеланджело в равной степени относятся и к музыке, сила воздействия которой в немалой степени зависит от ее подчинения законам природы и особенностям человеческого восприятия.

Когда мы говорили о мелодии, мы неоднократно сравнивали ее с интонациями человеческого голоса. Красота голоса, выразительность голоса — эти свойства, воспринятые и многократно усиленные мелодией, во многом составляют секрет ее очарования. Но ведь мелодия — часть гармонии! В том, как она рождается и из чего состоит, можно увидеть не только воздействие речи или пения, но подчинение ее тем же законам благозвучия, которые идут из глубин са-

мой музыки, проистекают из свойств звуков и только благодаря этому воздействуют на человеческую душу.

Присутствие гармонии ощутимо в любом произведении. В самых высших, самых гармоничных своих проявлениях она воздействует как непрерывно струящийся свет, в котором, несомненно, присутствует отблеск неземной, божественной гармонии. Произведения, отмеченные знаком такой «высшей» гармонии, есть у многих композиторов — у Баха и Моцарта, Шуберта и Брамса. В таких произведениях течение музыки несет печать возвышенного покоя и равновесия. Это не означает, конечно, что в них отсутствует драматическое развитие, не ощущается горячий пульс жизни. В музыке вообще редко возникают абсолютно безмятежные состояния. Выдающийся пианист В. Софроницкий верно заметил: «Настоящее великое искусство — это раскаленная, кипящая лава, а сверху — семь броней». В его словах заключена мысль о том, что в подлинном искусстве покой и равновесие свидетельствуют скорее о присутствии духа, о могучей сдерживающей воле, чем о неомраченной безмятежности. И все же музыке известны гармоничные просветленные состояния, далекие от конфликтности, пронизанные светом и покоем. Одно из таких произведений — Прелюдия до мажор И. С. Баха, открывающая его фортепианный цикл «Хорошо темперированный клавир».

Нотный пример 21

И. С. Бах. Прелюдия до мажор.

«Хорошо темперированный клавир» (I том).

Фрагмент

Andante con moto

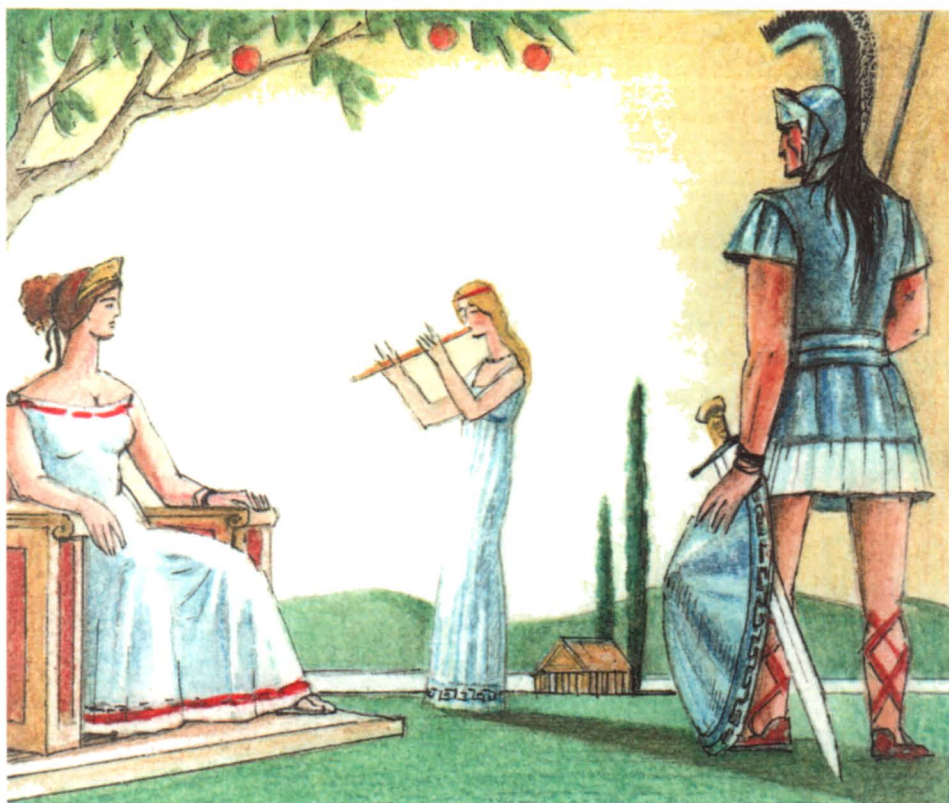
p legato, molto tenuto ed uguale

Вслушаемся в звучание Прелюдии до мажор. Отчего ее музыка кажется такой светлой, такой умиротворенной, отрешенной от всего мелкого, суетного? Наверное, прежде всего этому способствует характер музыкального течения: негромкий, неторопливый, не содержащий никаких срывов и неожиданностей. Ничто в прелюдии не меняет первоначально избранного движения — ни ритм, равномерно пульсирующий от начала до конца произведения, ни фактура, столь же неуклонно «распевающая» каждый аккорд по звукам... И лишь гармония бесконечно колеблется, мерцает, оборачиваясь то мажорными, то минорными созвучиями, то чуть омрачаясь неустойчивыми аккордами, то вновь умиротворяясь. В этих чуть уловимых мерцаниях, в этой игре созвучий со всей очевидностью обнаруживает себя движущая сила гармонии, построенная на противоположности светлого и затемненного, зыбкого и твердого, печального и радостного.

Такое понимание гармонии как единства противоположных начал заложено еще в мифологии. В одном из древнегреческих мифов рассказывается, что Гармония была дочерью Ареса — бога войны и раздора и Афродиты — богини любви и красоты. Соединение коварной и разрушительной силы и всеобъемлющей силы вечной юности, жизни и любви — такова основа равновесия и покоя, олицетворяемых Гармонией. Поэтому гармония в музыке — искусстве временном, движущемся — почти никогда не предстает в своем законченном виде, а, наоборот, достигается в развитии, борьбе, становлении.

Наверное, противоречивая природа гармонии и стала причиной того, что гармония музыкальная почти целиком строится на противоположностях. Противоположны светлый мажор и печальный минор; консонанс своим согласным звучанием противостоит диссонансу с его угловатой напряженностью; неустойчивое созвучие стремится к разрешению в устойчивое — таков вечно напряженный, динамичный и изменчивый мир музыкальной гармонии.

Поэтому, вероятно, не таким удивительным кажется то, что произведений, подобных Прелюдии до мажор Баха, в музыке не так много. Гораздо чаще встречаются сочинения, в которых гармония выражает стремления и страдания, мечты и надежды, тревоги и раздумья — все, чем полна человеческая жизнь. И так же как, например, в жи-



вописи, где даже самую простую картину невозможно написать одной краской и одной линией, так и в музыке никакой замысел не может быть воплощен только каким-нибудь одним гармоническим средством.

Вспомните песню Ф. Шуберта «Спокойно спи», которую вы слушали в 5 классе: в ней для передачи различных настроений композитор использовал ладовый контраст — контраст мажора и минора, передающий двойственность эмоционального состояния героя. В этом и состоит одно из коренных свойств музыкальной гармонии — в способности передавать различные оттенки человеческих чувств, порой прямо противоположные. Ведь гармония во все времена опиралась на лады, различные по своему выразительному значению. Уже древнегреческие философы спорили о характере воздействия музыкальных ладов, признавая, что изменение даже одного звука в пределах лада приводит к противоположной оценке его выразительности. И действительно, существование двух огромных эмоционально-образных сфер музыки порождено ее разделением на ма-

жор и минор, основные аккорды которых отличаются друг от друга одним-единственным звуком!



мажорное трезвучие



минорное трезвучие

В обсуждение художественной выразительности этих двух противоположных ладов вовлекались не только музыканты, но и писатели, поэты и философы. «Мое убеждение таково, — писал великий немецкий писатель и мыслитель И. В. Гёте, — мажорный лад побуждает к деятельности, отправляет в широкий мир... Минорный выражает все невыразимое и томительное».

В этой противоположности выражения, заложенной в самой природе музыкальной гармонии, заключен секрет не только естественности и искренности музыкальных звучаний, но и их способности быть всегда динамичными, непредсказуемыми, волнующими.

Выразительное противопоставление мажора и минора непременно присутствовало в крупных классических композициях — симфониях, сонатах, концертах. Ведь произведение значительной протяженности должно быть особенно динамичным, увлекательным, многообразным. Поэтому ладовый контраст использовался при чередовании крупных частей и их внутренних разделов, при сопоставлении главной и побочной партий.

Вспомните симфонии Моцарта — одного из самых гармоничных композиторов: как естественно в них гармоническое дыхание, соотношение «света» и «тени», как органично переплетение мажора и минора в их сопоставлении, чередовании, изящной игре!

Нотный пример 22

В. А. Моцарт. Симфония № 40. I часть.

Фрагмент



В. А. Моцарт. Симфония № 40. I часть.
Фрагмент



Противоположность мажора и минора важна не только для организации крупной музыкальной формы. С наименьшей яркостью обнаруживает она себя и в миниатюрах — прелюдиях, ноктюрнах, вокальных сочинениях. Одно из таких сочинений — романс Ф. Листа «Радость и горе» на стихи И. В. Гёте. Музыкальное воплощение образа угадывается уже в самом его названии, в словах, рассказывающих о вечности этих двух людских состояний.

Радость и горе	Ведать блаженство,
И мудрость познать,	Смертельно страдать;
Вечно стремиться	Только кто любит,
И вечно желать;	Тот счастлив всегда.

Попробуйте представить, какой должна быть музыка, раскрывающая эмоциональный смысл стихов Гёте, и вы почти наверняка угадаете, что не просто мажор и не просто минор, а именно сопоставление, контраст их музыкального содержания лежит в основе этого небольшого, но очень выразительного произведения.



Ф. Лист

Нотный пример 23

**Ф. Лист. «Радость и горе». Слова И. В. Гёте.
Фрагмент**

Andantino

pp espr. *lunga* *[smorz.]* *lunga*

dolce

Ра дость и го ре и муд рость по знать...

pp



Наверное, не случайно эмоциональные возможности мажора и минора, их способность выражать тайны и стремления человеческой души с наибольшей силой проявились в творчестве композиторов-романтиков — среди них и Ф. Шуберт, и Ф. Лист, — главной темой своего искусства сделавших то, что принято называть «жизнью сердца».

Мир человеческих чувств (радостей, горестей, обманов, мечтаний), всего высокого и низкого, прекрасного и безобразного, что есть в человеческой душе, — все нашло отражение в музыкальном искусстве. Обращение именно к этой, образной, сфере привело к тому, что музыкальная гармония открыла в себе неисчерпаемые художественные богатства, разнообразие выразительных средств и приемов. Поистине мир человеческой души представляет неиссякаемую сокровищницу всевозможных чудес, каких не встретишь больше нигде.

В музыке, обращенной к человеческим чувствам, небывалого расцвета достигло не только сопоставление мажора и минора, способное выразить смену настроений и образов, но и диссонантные гармонии, передающие шероховатости облика и характера, противоречия внутреннего мира человека, конфликты и столкновения между людьми. «Проникая глубже в тайны гармонии, научись выражать более тонкие оттенки чувства», — писал Р. Шуман. И наверное, можно понять, отчего выражение динамичного и живого мира человеческих судеб и характеров в конце концов при-



вело к тому, что классическая ясность и гармоничность уступили место романтическим порывам, вопросам, недосказанностям. Именно с наступлением эпохи романтизма в музыке ворвался целый вихрь неведомых ей ранее эмоций — и безудержное веселье, и крайнее смятение, и любовная тоска, и напряженное ожидание. Если в музыке предшествующего времени эстетический закон равновесия требовал равномерного чередования подъемов напряжения и спадов, то в романтических произведениях напряженные состояния не всегда получают разрешение, достигая порой исключительно взволнованного звучания.

Если обратиться к образам романтической музыки, то мы вспомним юношу из цикла Ф. Шуберта «Прекрасная мельничиха», отправившегося в путь в поисках счастья и нашедшего только разочарование и смерть, или героя «Зимнего пути», бредущего по жизни в своем неизбывном одиночестве... Есть, конечно, в романтической музыке и другие образы — нежные, пленительные, как в «Песнях без слов» Ф. Мендельсона, или сияющие красотой вечно юной природы, как в произведениях Р. Шумана, Э. Грига, П. Чайковского.

Каждая эпоха оставляет свои памятники — произведения, образы, сюжеты. В них находит воплощение то характерное, в чем с наибольшей силой проявил себя дух времени: идеалы и стремления, жанры и выразительные средства искусства. Это характерное впоследствии становится своеобразным символом времени, к которому снова и снова обращаются поэты и мыслители, пытающиеся понять, угадать, объяснить тайну его притягательности.

Среди образов-символов искусства XIX века — цыганка Кармен, прелестная, непредсказуемая, неудержимая героиня новеллы французского писателя П. Мериме и оперы Ж. Бизе «Кармен».

Вместе с Кармен в музыку пришла тема роковой любовной страсти, столь мощной и сокрушительной, что отзвуки ее можно обнаружить даже в искусстве нашего времени.

А. Блок в своем цикле «Кармен», написанном через полвека после первого появления этой героини на страницах новеллы П. Мериме, неоднократно признается в том непостижимом воздействии, какое оказывал на него образ роковой цыганки.



Бушует снежная весна.
Я отвожу глаза от книги...
О, страшный час, когда она,
Читая по руке Цуниги,
В глаза Хозе метнула взгляд!

Насмешкой засветились очи,
Блеснул зубов жемчужный ряд,
И я забыл все дни, все ночи,
И сердце захлестнула кровь,
Смывая память об отчизне...
А голос пел: «Ценою жизни
Ты мне заплатишь за любовь!»

Обратите внимание: поэт, читая книгу, невольно отождествляет самого себя с Хозе — главным героем драмы, из-за любви к Кармен потерявшим все: невесту, мать, воинскую честь. Такова странная, поистине колдовская сила этой героини, обещающей так много и постоянной лишь в одном — в своей гордой независимости.

Музыка Ж. Бизе воплощает в себе всю роковую силу Кармен, всю выразительность и яркость драмы, весь ее красочный национальный и природный колорит. Своеобразие и

рельефность мелодий, живость ритма составляют важнейшее качество этого превосходного оперного произведения. Однако именно в гармонии обнаруживает себя главный смысл происходящих событий — и их многоплановость, и трагическая предопределенность.

В увертюре к опере, традиционно отражающей все ключевые моменты сюжета и связанные с ними музыкальные характеристики, после жизнерадостных, мажорных мелодий главных тем, обещающих на первый взгляд очень веселый музыкальный спектакль, внезапно вторгается тема Кармен — напряженная, тревожная, поддерживаемая грозными минорными аккордами, утверждающими неотвратимость грядущей трагической развязки. И как бы ни развивался дальше музыкальный сюжет оперы, слушатель уже находится во власти этой темы, соединившей в себе и неотвратимость гибельных чувств героев, и предсказание их будущей трагедии. Важно подчеркнуть и то, что тема Кармен — единственная в увертюре оперы, отступающая от царящего в ней мажорного лада и построенная на звуках так называемой цыганской гаммы.

Нотный пример 24

Ж. Бизе. Тема Кармен из увертюры
к опере «Кармен». Фрагмент

Andante moderato

ff espressivo

tutta forza

Так с самого начала оперы в сознание слушателя входит предчувствие, ожидание каких-то предстоящих главных событий. Увлекательность и живость оперы, необыкновенная красота ее музыки как бы усугубляют контраст между этим предчувствием и реальностью происходящих событий, в которых и острота сюжета, и яркость сцен, и пленительная прелесть музыкального пейзажа буквально захватывают внимание слушателя.

В этой трагической двуплановости заключен один из смыслов музыкальной гармонии — ее способность создавать содержательную объемность музыкальных событий, сообщать им драматический или трагический подтекст.

Нотный пример 25

Ж. Бизе. Увертюра к опере «Кармен».
Фрагмент

Allegro giocoso

The musical score is presented in two systems. The first system begins with the tempo marking 'Allegro giocoso'. The music is in 2/4 time and D major. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand provides harmonic support with chords. The second system continues the piece, showing a similar rhythmic structure with some chromatic shifts in the bass line. A 'trill' marking is placed above the final notes of both systems.

Содержательная многоплановость, таящаяся в гармонии каждого произведения, может проявлять себя по-разному. Естественна ее роль в опере — крупном произведении, где множество разнохарактерных персонажей, событий и сцен требуют столь же многообразного гармонического решения. Естественна ее роль и там, где речь идет о передаче человеческих чувств: ведь человек всегда сложен, подвержен различным состояниям, в его жизни нередко соседствуют любовь и вражда, зависть и великодушие, мечты о будущем и сожаления о прошлом.

Гармония, прикоснувшись ко всем этим тайнам человеческой души, сама научилась быть многоликой, изменчивой, текучей. Ей стали доступны самые различные оттенки выражений — портретные и пейзажные характеристики, цвета и цветовые сочетания. Она проникла в «душу» даже неодушевленных предметов — деревьев и облаков, озер и рек, живых цветов и опавших листьев; она стала выразителем этих до сих пор молчавших «обитателей» мира.



Нотный пример 26

*Ж. Бизе. «Утро в горах». Антракт к III действию
из оперы «Кармен». Фрагмент*

Andantino, quasi allegretto

p

Я не ищу гармонии в природе.
Разумной соразмерности начал
Ни в недрах скал, ни в ясном небосводе
Я до сих пор, увы, не различал.

Как своенравен мир ее дремучий!
В ожесточенном пении ветров
Не слышит сердце правильных созвучий,
Душа не чует стройных голосов.

В этом стихотворении Н. Заболоцкого описывается то состояние природы, когда она еще не была одушевлена взглядом восхищенного ею человека и молчала, как молчит непрочитанная книга, неслышанная музыка, неразгаданная тайна.

Но прикосновение музыки оживляет все; музыка сообщает предметам характер и голос, рождая ту самую гармонию мира, которую в ее звучаниях угадывали еще люди античности. «Музыка — не прямое изображение, не иллюстрация картин природы, она передает впечатление от природы в более сложных и тайных соответствиях», — считал К. Дебюсси. Эти сложные и тайные соответствия и являются главной сущностью всего, что есть в мире, — круговорота времени, очарования природы, ее звуков, красок и ароматов. И вся эта прелесть мира воздействует на человеческую душу, формируя ее ранние впечатления, опыт, способность к восхищению и поэтическому восприятию. Многие поэты и музыканты признавались, что их первым учителем красоты была сама природа с ее непередаваемыми сочетаниями оттенков, вибрацией света, изменчивостью, многоликостью, вечным трепетом жизни. Так что, создавая впоследствии свои сочинения, проникнутые восторгом перед этими неисчислимыми богатствами, они лишь возвращали долг за бесценный дар свежего, незамутненного, живого отношения к миру. Вот почему даже самое «пейзажное» сочинение почти никогда не бывает копией пейзажа; оно включает в себе и благодарность, и любовь, и дорогие воспоминания, и собственный поэтический взгляд — все то, что только и делает искусство искусством, а не простым слепком действительности.

Сердце тихо плачет,
Словно дождик мелкий.
Что же это значит,
Если сердце плачет?

Падая на крыши,
Плачет мелкий дождик,
Плачет тише, тише,
Падая на крыши.

И, дождю внимая,
Сердце тихо плачет,
Отчего не зная,
Лишь дождю внимая...



Это стихотворение П. Верлена — один из прекрасных образцов поэтической лирики, в котором присутствует не только образ природы, но в созвучии с ним выражена человеческая душа.

Такие произведения, сходные по характеру поэтического настроения, мы уже рассматривали в учебнике для 5 класса, когда обращались к романсам Ф. Шуберта, Р. Шумана, С. Рахманинова. «В путь», «В сиянье теплых майских дней», «Ночь печальна» — все эти вокальные миниатюры, такие разные по содержанию и образу, похожи в одном — в способности выразить единство состояния природы и человека.

Способность гармонии «очеловечить» художественный образ, придать ему глубину и объемность — это ее наиболее яркая выразительная сила, которая особенно очевидно проявляется в тех произведениях, где отсутствует словесный текст или подробная литературная программа.

Прелюдия К. Дебюсси «Шаги на снегу» относится к таким произведениям. «Шаги на снегу» — вот все, что сказал словами композитор об этом небольшом фортепианном сочинении. Остальное договаривает музыка, рисующая едва различимые следы на нетронутой белизне снега, бесконечное одиночество человека, оставляющего позади свое прошлое, свои мечты и надежды.

Нотный пример 27
К. Дебюсси. «Шаги на снегу».
Из фортепианного цикла «Прелюдии».
Фрагмент

Triste et lent

pp *p* *più pp* *expressif et douloureux*



«Есть улицы, мостовые которых для меня маленькие Голгофы, — писал сам композитор в одном из своих писем, — с той поры, как они звучат только эхом былых шагов, таких прекрасных...» Грустное эхо этих шагов слышится и в гармонии прелюдии, пронизывая ее звучание от начала до конца однообразной фигурой, в пределах минорной терции к концу произведения звучащей все медленнее, уходящей в полное забвение, в белое безмолвие бескрайнего снежного мира.

Всегда ли гармонична музыкальная гармония?

Ведь музыка, уходящая от стройного звучания божественных аккордов, отказывающаяся от света и покоя, обращаясь к передаче человеческих горестей, разочарований, одиночества, сама становится другой. В ней возникают угловатость и напряженность, острые мелодии, отрывистые ритмы, диссонирующие созвучия. Должна ли музыка быть такой? Разве не радость и успокоение цель этого искусства?

Нотный пример 28

Л. Бетховен. Симфония № 7. II часть. Фрагмент

Allegretto

Возможно, что все эти вопросы правомерны.

Но ведь музыка, как бы самостоятельна она ни была, каких бы высот технического совершенства ни достигла, вовсе не отчуждена от жизни, от мира людей. И она становится дисгармоничной постольку, поскольку бывает дисгармоничной реальная жизнь, в которой не все только свет и покой, в которой всегда остаются и тревога, и боль, и утраты. Но эта дисгармония не равнозначна хаосу, потому что в музыке сохраняется все высшее, что несет в себе искусство, — стремление к свету, благородство замысла, совершенство художественной формы. Наконец, в ней сохраняется главное, что присуще подлинному искусству, — его милосердие, безграничная любовь ко всему, к чему оно прикасается. А там, где есть эта любовь, там из противоположностей и противоречий, из сомнений и вопросов всегда возникает высшая гармония. Эта гармония — подлинная душа искусства, его красота и правда.

Вопросы и задания

1. К каким явлениям жизни или искусства ты применил бы слово «гармония»? Назови гармоничные и дисгармоничные здания, улицы, предметы, которые окружают твою жизнь.
2. Подумай, гармонично ли музыкальное произведение, звучащее исключительно в мажоре, содержащее только благозвучные, устойчивые аккорды? Чего в нем не хватает?
3. Что является основой музыкальной гармонии? (Свяжи свой ответ с ответом на предыдущий вопрос.)
4. Всегда ли гармонична музыкальная гармония? Чем вызвано состояние дисгармоничности в музыке?
5. Какое содержание способна выражать музыкальная гармония? Построй свой ответ на материале этого раздела.

Полифония

Сущность полифонии именно в том, что голоса здесь остаются самостоятельными и сочетаются в единстве высшего порядка.

М. Бахтин

Полифония относится к одной из самых ранних форм музыки. Само слово «полифония», в переводе с греческого означающее «многозвучие», указывает на то, что речь идет о музыке многоголосной — вокальной, вокально-инструментальной или чисто инструментальной. Но не только наличие нескольких голосов связывается в музыке с понятием полифонии — ведь многоголосие встречается и в народных песнях, и в оперных ансамблях, и в хоровой музыке. Во всех этих видах музыкального творчества, конечно, может присутствовать полифония. Однако с полифонией, как правило, ассоциируется особый мир музыкальной образности, прежде всего тот, который зародился в недрах церковной музыки и достиг своего расцвета у мастеров средневековья, Возрождения, в творчестве И. С. Баха, у композиторов последующих эпох, таких, как В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Дж. Верди, И. Брамс, и многих других.

Чем же характеризуется эмоциональный мир полифонии — этой обширнейшей области творчества, чье господство в музыке длилось свыше пяти столетий — с XII по XVII век?

Прежде всего отметим, что полифония — особый способ изложения музыкальной мысли, который, по словам И. С. Баха, должен восприниматься как беседа голосов. «Если одному из голосов нечего сказать, он некоторое время должен помолчать, пока не будет вполне естественно втянут в беседу. Но никто не должен вмешиваться в середине разговора и не должен говорить без смысла и надобности», — советовал Бах своим ученикам.

В словах великого композитора заключен глубокий смысл. В них подчеркивается коренной характер полифонической музыки, рожденной не для утверждения индивидуальности каждого голоса, а для выражения общей идеи,

для растворения в едином потоке звучания. Поэтому и жанры полифонической музыки по своему содержанию далеки от тех, что создаются под воздействием земных страстей. Мессы, мотеты, хоралы — все эти жанры отмечены особым, внеличным характером, сдержанностью чувств, свободой от всего бытового, суетного, повседневного.

«Намек о божественном, небесном рае заключен для человека в искусстве, — говорит старый художник в повести Н. Гоголя «Портрет», — и по тому одному оно уже выше всего. И во сколько раз торжественный покой выше всякого волнения мирского; во сколько раз творенье выше разрушенья; во сколько раз ангел одной только чистой невинностью светлой души своей выше всех несметных сил и гордых страстей сатаны, — во столько раз выше всего, что ни есть на свете, высокое создание искусства. Все принеси ему в жертву и возлюби его всей страстью. Не страстью, дышащей земным вожделением, но тихой небесной страстью; без нее не властен человек возвыситься от земли и не может дать чудных звуков успокоения. Ибо для успокоения и примирения всех нисходит в мир высокое создание искусства. Оно не может поселить ропота в душе, но звучащей молитвой стремится вечно к Богу».

Всмотритесь в изображения великих мастеров живописи, чье творчество было неразрывно связано с идеалами христианского искусства, — и вы почувствуете высокий покой, свет, чувство нежной любви, сквозящее в каждом жесте.

Точно так же свет и покой изначально излучает полифоническая музыка. Ее воздействие на душу человека всегда было необыкновенно возвышающим, облагораживающим. Независимость от мирской суеты, от всего случайного и мелкого приводила к тому, что в лучших своих образцах полифонические композиции несли печать неземной красоты. А если учесть, что исполнялась она, как правило, в храме с его прекрасным и величественным интерьером, полным торжественности и мощи, в храме, где высота колонн и стен подчеркивала устремленность к небу, то впечатление красоты многократно усиливалось. Может быть, сила этой красоты и была причиной, вновь и вновь заставляющей композиторов обращаться к созданию полифонических произведений даже в те эпохи, когда в музыке господствовали совсем иные предпочтения.



Рафаэль.
Мадонна
Конестабиле

Андрей Рублев.
Троица



Какие же законы отличают полифоническую музыку?

Прежде всего в ней присутствует несколько голосов, каждый из которых ведет свою собственную мелодическую линию, столь же яркую и столь же самостоятельную, как и другие линии. Подобное равноправие голосов особенно очевидно обнаруживает себя в простейших полифонических жанрах — например в таких, как канон.

Нотный пример 29

И. Гайдн. Квартет ре минор, соч. 76 № 2.

III часть. Фрагмент

Menuetto
Allegro, ma non troppo

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system is marked with a forte 'f' dynamic. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece is in E minor.

Однако такое равноправие голосов, при котором каждому принадлежит одна и та же мелодия, вступающая с определенным промежутком времени, не означает отказа от их сочетания в одновременности. Время вступления последующего голоса подчинено именно закону их благозвучно-

го взаимодействия: при этом один голос, не нарушая самостоятельности другого, как бы аккомпанирует ему, обогащает его звучание.

Обогащают музыкальное звучание и другие полифонические приемы. Именно благодаря этому их использование выходит далеко за пределы собственно полифонической музыки. Так, народные певцы вводили в исполнение своих многоголосных песен различные подголоски — своеобразные ответвления основной мелодии — расходящиеся, перекрещивающиеся, смешивающиеся в унисон, придающие звучанию рельефность и объем. Такую особенность полифонического развития в народных песнях высоко ценили



А. Бородин

Нотный пример 30

А. Бородин. Хор поселян из оперы «Князь Игорь». Фрагмент

Moderato
[p] solo

C. Ох, не буй-ный ве-тер за-вы-вал, го-ре на-ве-

A. Го-ре на-ве

S.I. -вал, на ве-вал: хан

S.II. на ве-вал: хан

A.I. -вал, на-ве-вал: хан, хан

A.II.

Гзак нас по - во е вал.
 Гзак нас по - во - е - вал, по - во е вал.
 Гзак нас по - во - е вал по - во е вал.
 Гзак нас по - во - е вал по - во е вал.

многие композиторы, используя подголоски в своих произведениях, преимущественно в тех, что были связаны с воплощением народных образов.

Выразительность полифонических приемов в музыке очень велика. Уже сам характер построения и движения музыкальной мысли, при котором главенствует не аккорд (одновременное сочетание нескольких звуков), а стройный ансамбль нескольких мелодических линий, придает полифонической музыке необыкновенную пластичность, ясность и вместе с тем объемность. Если к тому же учесть, что в течение долгих столетий своего существования полифоническая музыка изобрела множество разнообразных способов, при которых голоса вступают в сложные взаимодействия, то нетрудно представить, насколько широта художественной выразительности связана с этой областью музыкального творчества.

Будучи искусством храмовым, полифоническая музыка несла в себе особую пространственность, являясь звуковым воплощением пространства христианского собора. Как в храме, где мельчайшая архитектурная деталь подчеркивает художественное значение верха и верхнего освещения — символов неба и небесного света, так и в полифонической музыке ее диапазон, тембровое содержание, распределение динамики направлены на воссоздание общей устремленности движения — к небу, к свету, к высшему.

Если взглянуть на нотную запись полифонического произведения, то станет очевидной ее регистровая и тембровая многоярусность, включающая и низкие, и высокие звучания, между которыми располагаются средние голоса.

Нотный пример 31
 Ж. Дебре. «Кугие». Фрагмент

Su Ky ri e, Ky ri e,
 A son. Ky ri
 T Ky ri
 Б Ky ri e,

Ky ri e, Ky ri e, Ky ri e,
 - e, Ky ri e, Ky - ri
 - e e le
 Ky ri

Ky - ri e e le i - son.
 - e e le i son. i - son.
 e, Ky ri e e le i son.

Четырехголосное произведение включает четыре различных вокальных тембра — *бас, тенор, альт и сопрано*. Диапазон между ними порой достигает трех октав! Поэтому, несмотря на повторения в различных голосах одной и той же



музыкальной темы и соответствующих ей слов, звучание отнюдь не отличается сплошным характером: его создают линии различной высоты, тембровой окрашенности, вступления и «выключения» голосов, а также изменения ритмического пульса тематической повторности — то более медленного, то более учащенного. Волнообразное движение мелодических линий в сочетании с гармонической соразмерностью подъемов и спадов — это не просто живое дыхание полифонической ткани, не просто стройность ансамбля, это необычайно тонко организованное звучащее пространство, музыкальное воплощение идеи божественной соразмерности.

При всем многообразии полифонических жанров и приемов высшего своего выражения полифония достигла в фуге.

Фуга — это форма полифонических произведений, при которой тема, представляющая яркую и выразительную мелодию, проводится поочередно во всех голосах. Различные способы работы с темой — изменение тональности, ритмическое увеличение или уменьшение, зеркальное изложение (в обратной последовательности) — не только обогащают ее звучание, но придают ей интеллектуальный, философский смысл. Своеобразная «философия» фуги, как одного из самых сложных по образу и технике музыкальных жанров, привлекала к ней многих композиторов, чье творчество отмечено глубиной философских исканий. Фуга порой привлекала и тех, кто пытался в другие виды художественного творчества внести идею музыки, музыкальности, кто с этой целью старался пластическими средствами выразить свои представления о музыкальных жанрах.

М. Чюрлёнис. Фуга



Наиболее известный пример — «Фуга» М. Чюрлёниса, художника и композитора, чьи произведения были рассмотрены нами в учебнике для 5 класса. «Зримая» музыка этой фуги строится на уподоблении линии и мелодии, на передаче сложных звуковых напластований, свойственных полифонической ткани, на ассоциациях с музыкальным ритмом.

Нет ничего удивительного в том, что тайна фуги притягивала многих и многих композиторов. Высшие ее образцы одновременно являются высшими образцами музыки вообще: в фуге способны найти выражение самые глубокие мысли, самые благородные чувства, на которые способен человек. Не случайно И. С. Бах, этот величайший из великих музыкантов, огромный круг своих музыкальных замыслов воплотил именно в фуге — то монументальной, то лирической, то строгой, то шутливой, — такой же многоликой и многообразной, как и сама музыка.

Одна из самых прекрасных баховских фуг открывает его величайшее творение — Мессу си минор. Произведение, музыка которого отмечена и безграничной скорбью, и божественным светом, обнаруживает неслыханные возможности полифонической музыки, способной открывать такие глубины, которые, казалось бы, недоступны слабым силам человека. И все же есть нечто, способное приоткрыть завесу самой сокровенной тайны, дать прикоснуться к божественному: это *нечто* есть музыка, осененная высшей духовностью.

№ 1 Мессы си минор — «Kyrie eléison» («Господи, помилуй нас») — пятиголосная оркестрово-хоровая фуга. Это не просто сложный и многогранный образ, не просто музыкальное выражение глубокого горестного чувства, а мощная, подлинно страстная энергия духа, заключающего в себе высшее страдание и высшую любовь, и облеченная в самую строгую по дисциплине форму фуги. В этом и выражаются те самые «семь броней», о которых говорил В. Софроницкий.

Вслушайтесь в звучание хора «Kyrie eléison» — и, возможно, вы согласитесь, что сильнейшее впечатление производит как раз та музыка, которая не стремится к открытому излиянию чувств и настроений, а следует своему собственному пути духовного восхождения.



Нотный пример 32

И. С. Бах. Месса си минор «Kyrie eleison».
Фрагмент

А.

Т.

Кы - ri - e e

Кы - ri - e e - le son, Кы ri - e e le

le i son, Ky ri

son, e le

S.I.

A. Ky -

-e e le son, e le

T. son, e le son

Вопросы и задания

1. Назови явления или жизненные события, которые могут быть уподоблены полифонии в музыке.
2. С каким кругом музыкальных образов можно связать полифоническую музыку?
3. Почему полифоническая музыка господствовала в эпохи расцвета храмового искусства?
4. Попробуй нарисовать рисунок, в котором присутствовала бы аналогия полифонической формы.

Фактура

Фактура в музыке означает способ изложения музыкального материала. Поэтому она вбирает в себя все многообразие музыкального развития — одnogолосное и многоголосное, аккордовое и фигурационное, гомофонно-гармоническое и полифоническое.

Может быть, оттого, что фактура наиболее ярко выражает область музыкального художества, сочетая в себе линии, рисунки, нотную графику, она получила множество образных определений, пожалуй, больше, чем все другие средства музыкальной выразительности.

Нотный пример 33

Д. Шостакович. Прелюдия до мажор из фортепианного цикла «Двадцать четыре прелюдии и фуги». Фрагмент

Moderato

p dolce

К. Дебюсси. «Паспье». Из фортепианного цикла «Бергамасская сюита». Фрагмент

Allegretto ma non troppo

p

**О. Мессиа́н. Система длительностей
и динамических оттенков.**

Из фортепианного цикла «Четыре ритмических этюда». Фрагмент

Modéré (Умеренно)

**Э. Денисов. «Плач-оповещение». Из вокально-
го цикла «Плачи». Фрагмент**

Liberamente
♩ = 63-69

Sopr. *pp* Вы по-слу-шай те, спо-ряд-ны-е су-се-душ-ки... *pp* ♩ = 120

I 3 Bong. (accel.)

II 2 Bl. di l. bacch. di legno *pp*

Pf. *p* (con le mani) (accel.)

Ped. *secco*

«Музыкальная ткань», «узор», «орнамент», «контур», «фактурные пласты», «фактурные этажи» — этот ряд метафор обнаруживает присущее фактуре зрительное, живописное, пространственное начало.

Как и любое другое художественное явление, фактура необычайно многообразна. Ее характер определяется худо-

жественным содержанием музыки, обстоятельствами ее исполнения, жанровой принадлежностью, тембровым своеобразием. Естественно предположить, что музыка, предназначенная для звучания в храме, например музыка полифоническая, требует и соответствующего фактурного диапазона, выражающего идею храмового пространства. Лирическое музыкальное высказывание, связанное с передачей личных чувств, как правило, одноголосно. Его звучание — это своеобразное сжатие фактуры до одного-единственного голоса, поющего свою одинокую песнь.

Иногда одноголосное изложение мелодии используется композиторами для выражения красоты или своеобразия тембра: так, пастуший рожок солирует во вступлении к Первой песне Леля из оперы Н. Римского-Корсакова «Снегурочка», вводя слушателя в атмосферу чудесной языческой сказки через звучание неповторимо своеобразного народного инструмента.

Нотный пример 34

Н. Римский-Корсаков. Первая песня Леля из оперы «Снегурочка». Фрагмент

Andante

Однако исключительно одноголосная фактура — явление достаточно редкое. Ведь любое одноголосие — своеобразный рельеф, подчеркивание определенных свойств или состояний, поэтому вводится оно, как правило, по контрасту с предшествующим или последующим, более сложным фактурным развитием. Мир музыки, подобно миру человеческой фантазии, безгранично богат, так что в любом срезе музыкального произведения присутствует обычно сопоставление или взаимодействие различных образных начал. Так, один из распространенных типов фактуры — мелодия с сопровождением — содержит в себе не только рельеф,



но и фон, которые не только сочетаются друг с другом, но и в ряде случаев контрастируют в ритмическом и регистровом отношениях. Такой тип фактуры характерен для всевозможных танцев и песен, романсов и инструментальных пьес. Образное богатство такого типа фактуры зависит не только от яркости мелодического голоса, но и от того, какую роль по отношению к содержанию пьесы играет характер аккомпанемента. Вспомните песню Ф. Шуберта «Маргарита за прялкой»: в ней звучит не только трепетная мелодия Маргариты, но и мерное жужжание веретена, создающее одновременно яркое зрительное впечатление и образный контраст своей унылой монотонностью.

Многогранность музыкального образа имеет и другие способы выражения приемами фактуры. Так, в романсе С. Рахманинова «Сирень» рисунок аккомпанемента имеет чисто зрительное сходство с формой цветка сирени. При этом в характере музыки нет никакой искусственности, надуманности, она светла и чиста, как юность, как цветение весеннего сада:



Поутру, на заре, по росистой траве
Я пойду свежим утром дышать;
И в душистую тень,
 где теснится сирень,
Я пойду свое счастье искать...

В жизни счастье одно мне найти суждено,
И то счастье в сирени живет;
На зеленых ветвях,
 на душистых кистях
Мое бедное счастье цветет.

Писатель Юрий Нагибин в повести «Сирень» пишет об одном лете, которое провел семнадцатилетний Сергей Рахманинов в имении Ивановка. В то странное лето сирень расцвела «вся разом, в одну ночь вскипела и во дворе, и в аллеях, и в парке». В память о том лете, об одном раннем утре, когда композитор встретился с юной первой своей влюбленностью, он и написал, может быть, самый нежный и взволнованный романс «Сирень».

Нотный пример 35

С. Рахманинов. Романс «Сирень».

Слова Е. Бекетовой. Фрагмент

Allegretto *p sempre tranquillo*

По ут

p

- ру, на за - ре, по ро - си - стой тра - ве

mf cantabile

poco ten. *a tempo*

я пой - ду све - жим ут - ром ды шать...

colla parte *p*

Что же еще, какие чувства и настроения заставляют фактуру то сжиматься, то оформляться в пространство, то принимать форму прелестного весеннего цветка?

Вероятно, ответ на этот вопрос следует искать в живом обаянии образа, в его дыхании, красках, неповторимом облике, а главное — в том переживании образа, которое вносит в свою музыку сам композитор. Никогда музыкант не обращается к теме, которая ему не близка и не находит отклика в его душе. Не случайно многие композиторы при-



знавались, что никогда не писали о том, чего не пережили, не прочувствовали сами. Поэтому, когда зацветает сирень или земля покрывается снегом, когда восходит солнце или струи быстрой воды начинают играть разноцветными бликами, художник испытывает те же чувства, какие испытывали миллионы людей во все времена. Он так же радуется, грустит, любит и восхищается безграничной красотой мира и его чудесными превращениями. Свои чувства он воплощает в звуках, красках и рисунках музыки, наполняя ее дыханием жизни. И если его музыка волнует людей, значит, в ней не просто ярко запечатлены образы сирени, утреннего солнца или реки, но угаданы те переживания, которые испокон веков испытывают люди при соприкосновении с красотой. Поэтому, наверное, не будет преувеличением сказать, что каждое такое произведение, как бы ни были сокровенны чувства, вдохновившие автора, — памятник всем цветам мира, всем его рекам и восходам солнца, всему безмерному человеческому восхищению и любви.

Послушайте еще один романс С. Рахманинова — «Весенние воды». Написанный на слова Ф. Тютчева, он передает образ стихотворения, одновременно внося в него новую динамику, стремительность, доступную только музыкальному выражению.



Еще в полях белеет снег,
А воды уж весной шумят —
Бегут и будят сонный брег,
Бегут и блещут и гласят...

Они гласят во все концы:
«Весна идет, весна идет!
Мы молодой весны гонцы,
Она нас выслала вперед!»

Весна идет, весна идет!
И тихих, теплых, майских дней
Румяный, светлый хоровод
Толпится весело за ней.

Радостное предчувствие скорой весны буквально пронизывает романс. По-особенному светло и солнечно звучит тональность ми-бемоль мажор, движение музыкальной фактуры — стремительное, бурлящее, охватывающее огромное пространство, подобно мощному и веселому потоку

весенних вод, ломающих все преграды. Нет ничего более противоположного по чувству и настроению недавнему оцепенению зимы с ее холодной тишиной и бестрепетностью. В «Весенних водах» — чувство яркое, открытое, восторженное, захватывающее слушателей с первых же тактов. Музыка романса как будто намеренно построена таким образом, чтобы избежать всего успокаивающего, убаюкивающего; в ней почти отсутствуют мелодические повторы, за исключением тех фраз, которые подчеркиваются всем смыслом музыкально-поэтического развития: «Весна идет, весна идет!» Окончания почти всех мелодических фраз — восходящие; они содержат даже больше восклицаний, чем стихотворение. Важно также отметить и то, что фортепианное сопровождение в этом произведении не просто аккомпанемент, а самостоятельный участник действия, по силе выразительности и изобразительности порой превосходящий даже солирующий голос!

Дух жизни, силы и свободы
 Возносит, обвевает нас!..
 И радость в душу пролилась,
 Как отзыв торжества природы,
 Как Бога животворный глас!..

Эти строки из другого стихотворения Ф. Тютчева — «Весна» звучат как эпиграф к романсу — может быть, самому радостному и ликующему в истории русской вокальной лирики.

Нотный пример 36

С. Рахманинов. Романс «Весенние воды».
 Слова Ф. Тютчева. Фрагмент

Allegro vivace

The musical score consists of two systems. The first system shows the right hand playing a rhythmic pattern of sixteenth notes with accents, and the left hand playing a triplet of eighth notes followed by sixteenth notes. The second system continues this pattern. The tempo is marked 'Allegro vivace' and the dynamics are 'p' (piano).

Еще в полях белет снег, а

во ды уж вес - ной шу мят...

f *rit. ten.* [a tempo] *f*

Необыкновенной выразительности достигает фактура в произведениях, обращенных к сказочно-фантастическим образам. Ведь область музыкальной фантастики — это мир сказки и сказочной природы, причудливое переплетение лирического и таинственного, это мир сверхъестественной красоты — красоты сказочных лесов и гор, подземных пещер и подводных царств. Все, что только могло создать поэтическое воображение композитора, нашло воплощение в звуках, их переливах и сочетаниях, в движении фактуры — то оцепенело-неподвижной, то бесконечно меняющейся.

В учебнике для 5 класса мы обращались к сказочным музыкальным образам, составляющим одну из прекраснейших сторон музыкального искусства. Писали и о великом музыкальном сказочнике, каким был Н. Римский-Корсаков, создавший целую галерею причудливых сказочных персонажей, образов, пейзажей. Их поистине захватывающее эмоциональное воздействие связано со многими особенностями музыкального воплощения — красочностью гармоний и тембров, выразительностью ритмов и мелодий, наконец, характером музыкальной фактуры, передающей таинственное движение сказочных музыкальных картин.



«Шествие чуд морских» из VI действия оперы «Садко» — один из примеров необыкновенной фактурной выразительности. Рисуя волшебный мир подводного царства — загадочного, невидимого для людей, композитор выбирает такие музыкальные средства, которые подчеркивают именно атмосферу загадочности, романтичности, сказочной красоты. Фрагмент носит название «Шествие...», то есть указывает на момент движения, однако сколь различно это движение в романсе «Весенние воды» и опере «Садко»!

У Рахманинова — живая сила живой воды, несущейся, бурлящей, неудержимой. У Римского-Корсакова во всем огромном подводном царстве не найдешь и капельки воды, «заряженной» таким радостным, теплым человеческим чувством. Напротив, «Шествие...» необыкновенно статично, даже само движение «чуд» гибко, текуче, замедленно. Это не открытая стихия моря, это неведомые его глубины, не согретые человеческим взглядом.

Плавно скользя перед очами своего владыки, «чуда морские» как будто складывают красочную музыкальную мозаику, состоящую из множества лейтмотивов. К концу «Шествия...» даже и это движение замирает, успокаиваются мелодические фигурации, словно унося последние всплески

воды — и на короткое время музыка застывает в созданной ею картине беспредельной сказочной красоты.

Нотный пример 37

Н. Римский-Корсаков. «Шествие чуд морских».
Из оперы «Садко». Фрагмент

Allegro non troppo

pp

Итак, мы видим, что в фактуре непременно запечатлевается все, что связано с выразительностью музыкального звучания. Одинокий голос или мощный хор, щемящий всплеск пережитого чувства или рисунок весеннего цветка, стремительное движение или крайнее оцепенение — все это, как и многое другое, чем вдохновляется и живет музыка, рождает свою собственную музыкальную ткань, этот «узорный покров» фактуры, всегда новый, неповторимый, глубоко своеобразный.

Вопросы и задания

1. Назови различные виды фактуры.
2. Вспомни известные тебе музыкальные произведения, в которых фактура отличалась бы яркой изобразительностью.
3. В каких музыкальных жанрах используется фактурное пространство значительного диапазона? С чем это, по-твоему, связано?
4. Почему слово *фактура* имеет такие синонимы, как ткань, узор, рисунок?
5. Сравни различные виды фактуры, приведенные в начале данного раздела. В Дневнике графически изобрази их.

Тембры

Искусство сочетания оркестровых звучностей есть одна из сторон души самого сочинения.

Н. Римский-Корсаков

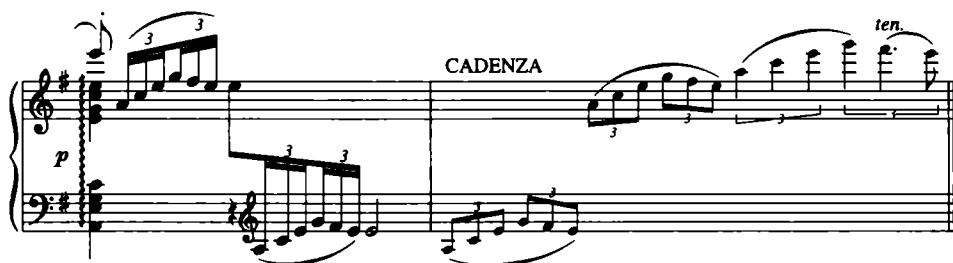
Музыкальные тембры нередко сравнивают с красками в живописи. Подобно краскам, выражающим цветовое богатство окружающего мира, создающим колорит произведения искусства и его настроение, музыкальные тембры также передают многоликость мира, его образы и эмоциональные состояния. Музыка вообще неотделима от тембра, в котором она звучит. Поет ли человеческий голос или пастушья свирель, слышится напев скрипки или переливы арфы — любое из этих звучаний входит в многоцветную палитру тембровых воплощений музыки. Музыка как раз и состоит из разнообразия таких воплощений, и в каждом из них угадывается его собственная душа, неповторимый облик и характер. Поэтому никогда композиторы не создают такую музыку, которая может быть предназначена для любого тембра; каждое, даже самое маленькое, произведение непременно содержит указание на инструмент, который должен ее исполнять.



Нотный пример 38

Н. Римский-Корсаков. «Шехерезада». Фрагмент

A musical score for Violin and Piano. The top staff is for the Violin (V-no solo) and the bottom two staves are for the Piano (Агра). The tempo is marked 'Lento' and the violin part is marked 'espress.'. The piano part is marked 'mf'. The score shows a melodic line for the violin with triplets and a piano accompaniment with chords and some melodic fragments. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.



Например, каждому музыканту известно, что скрипке присуща особая певучесть, поэтому ей нередко поручаются мелодии плавного, песенного характера, обладающие особой закругленностью линий.

Не менее известна и виртуозность скрипки, ее способность исполнять самые стремительные мелодии с необычайной легкостью и блеском. Эта способность позволяет многим композиторам создавать для скрипки не только виртуозные пьесы, но использовать ее (один из самых «музыкальных» инструментов) для передачи звуков отнюдь не музыкальной природы! Среди примеров подобной роли скрипки — «Полет Шмеля» из оперы Н. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане».

Рассерженный Шмель, готовясь ужалить Бабариху, совершает свой знаменитый полет. Звук этого полета, который музыка воспроизводит с изобразительной точностью и огромным остроумием, создается мелодией скрипки, столь

Нотный пример 39

Н. Римский-Корсаков. «Полет Шмеля».

Из оперы «Сказка о царе Салтане». Фрагмент



стремительной, что у слушателя действительно остается впечатление грозного шмелиного жужжания.

Необыкновенная теплота и выразительность виолончели сближает ее интонацию с живым голосом — глубоким, волнующе-эмоциональным. Поэтому в музыке нередки случаи, когда вокальные произведения звучат в переложении для виолончели, поражая естественностью тембра и дыхания.

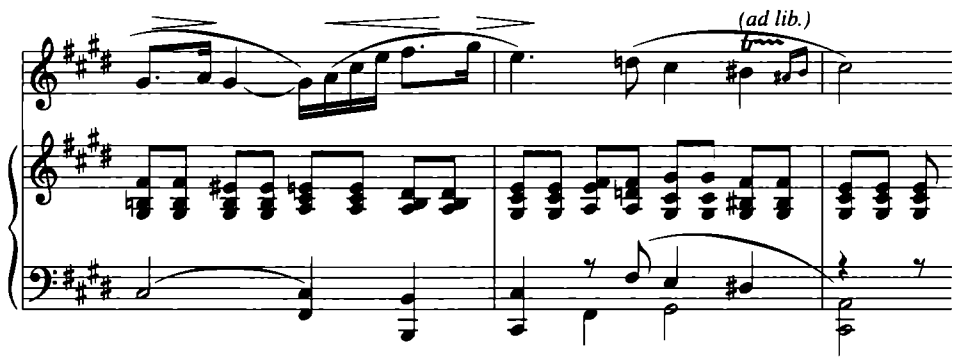


Нотный пример 40

С. Рахманинов. Вокализ (в переложении для виолончели). Фрагмент

Lentamente. Molto cantabile

A musical score for a cello and piano arrangement. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of two systems of music. The first system has three staves: a single treble clef staff for the cello, and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The second system also has three staves with the same layout. The tempo and mood are indicated as 'Lentamente. Molto cantabile'. Dynamics include 'p' (piano) and 'p' (piano) markings. The music features a melodic line in the cello and a rhythmic accompaniment in the piano.



Там, где требуются легкость, изящество и грация, царит флейта. Изысканность и прозрачность тембра в сочетании с присущим ей высоким регистром придают флейте и трогательную выразительность (как в «Мелодии» из оперы К. Глюка «Орфей и Эвридика»), и грациозное остроумие. Прелестная «Шутка» И. С. Баха из Сюиты № 2 для оркестра — пример такого изящно-юмористического звучания флейты.



Нотный пример 41

И. С. Бах. «Шутка». Из Сюиты № 2 для оркестра.
Фрагмент

Allegro

f

v *p* *tr* *crescendo*

tr *p*

cresc. *tr* *v*

Таковы характеристики лишь нескольких инструментов, входящих в обширное семейство разнообразных тембровых звучаний музыки. Разумеется, и эти и другие инструменты

могут использоваться в «чистом» виде: практически для каждого из них созданы специальные концерты, сонаты и пьесы. Широко применяются и соло различных инструментов, входящих в многозвучные оркестровые сочинения. В таких фрагментах солирующие инструменты еще ярче обнаруживают свои выразительные возможности, то просто пленяя красотой тембра, то создавая контраст различным оркестровым группам, но чаще всего — участвуя в общем потоке музыкального движения, где сопоставления и переплетения тембров образуют картину поразительного звукового богатства. Ведь именно сочетания тембров придают музыке такую выразительность и рельефность, делают доступной передачу практически любого образа, картины или настроения. Это всегда чувствовали большие мастера оркестра, с необыкновенной тщательностью создававшие свои партитуры, использовавшие все выразительные возможности музыкальных инструментов. Выдающиеся композиторы блестяще владели оркестровкой, справедливо считая ее важнейшей носительницей музыкальной образности.

История симфонического оркестра насчитывает более трех столетий. За это время был постепенно сформирован тот инструментальный состав, которым пользуются и современные композиторы. В нем не только отдельные тембры, но и каждая оркестровая группа приобрела собственные выразительные и технические возможности, так что можно с уверенностью сказать, что оркестр был и остается основным инструментом для воплощения музыкальных замыслов.

Современный симфонический оркестр включает четыре группы инструментов:

- 1) струнные смычковые (скрипки, альты, виолончели, контрабасы);
- 2) деревянные духовые (флейты, гобои, кларнеты, фаготы);
- 3) медные духовые (трубы, валторны, тромбоны, туба);
- 4) ударные и клавишные (литавры, колокольчики, челеста, барабаны, тарелки и т. д.).

Эти четыре группы при условии их умелого использования, выразительного и красочного сочетания способны создавать подлинные музыкальные чудеса, поражая слушателей то прозрачностью, то плотностью звучания, то



необыкновенной силой, то еле уловимым трепетом — всеми тончайшими и разнообразнейшими оттенками, которые делают оркестр одним из замечательных достижений человеческой культуры.

Выразительность музыкальных тембров с особенной очевидностью проявляет себя в произведениях, связанных



с их конкретной изобразительностью. Еще раз обратимся к музыкальной сказке Н. Римского-Корсакова — опере «Сказка о царе Салтане», ибо где, как не в сказочно-фантастической музыке, можно «услышать» и картины природы, и различные чудеса, представленные в волшебных звуках оркестра.

Вступление к последней картине оперы называется «Три чуда». Эти три чуда мы помним еще по сказке А. Пушкина, где дано описание города Леденца — царства Гвидона.



Остров на море лежит,
Град на острове стоит,
С златоглавыми церквами,
С теремами и садами;
Ель растет перед дворцом,
А под ней хрустальный дом:
Белка в нем живет ручная,
Да чудесница какая!
Белка песенки поет
Да орешки всё грызет;
А орешки не простые,
Скорлупы-то золотые.
Ядра — чистый изумруд;
Белку холят, берегут.
Там еще другое диво:
Море вздуется бурливо,
Закипит, подымет вой,
Хлынет на берег пустой,
Расплеснется в скором беге,
И очутятся на бреге,
В чешуе, как жар горя,
Тридцать три богатыря,
Все красавцы удалые,
Великаны молодые,
Все равны, как на подбор —
С ними дядька Черномор...
А у князя женка есть,
Что не можно глаз отвесть:
Днем свет божий затмевает,
Ночью землю освещает;
Месяц под косой блестит,
А во лбу звезда горит.

Эти строки из пушкинской «Сказки о царе Салтане» составляют главное содержание музыки Н. Римского-Корсакова, где первое из трех чудес — Белка, грызущая орешки и поющая свою беззаботную песенку, второе — тридцать три богатыря, являющиеся из волн бушующего моря, и третье, самое чудесное из чудес, — прекрасная Царевна-Лебедь.



Музыкальная характеристика Белки, включающая два звуковых эпизода, поручена ксилофону и флейте-пикколо. Обратите внимание на щелкающий характер звучания ксилофона, так точно воспроизводящего раскалывание золотых орешков, и на свистящий тембр флейты-пикколо, придающий песенке Белки характер насвистывания. Однако только этими звуковыми штрихами не исчерпывается все богатство представлений о «первом чуде». Второе проведение мелодии обогащается челестой — одним из самых «сказочных» инструментов, — рисующей образ хрустального дома, в котором живет Белка.

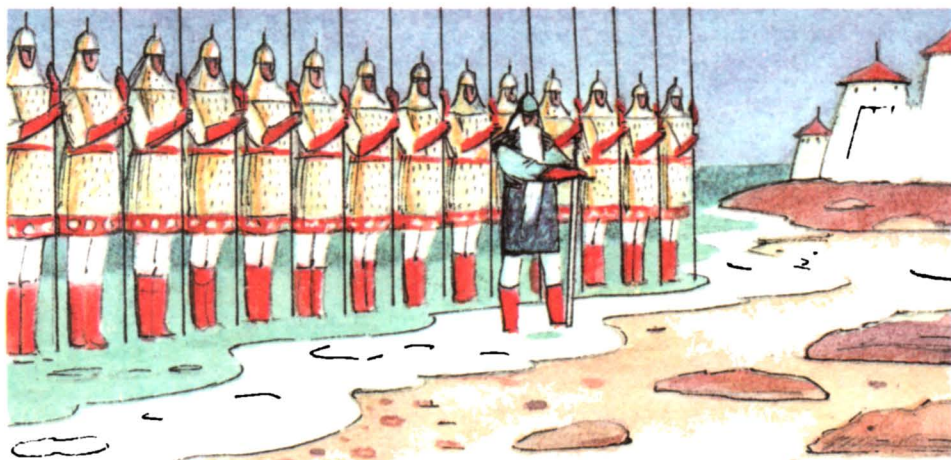
Нотный пример 42

Н. Римский-Корсаков. «Три чуда (Белка)».

Из оперы «Сказка о царе Салтане». Фрагмент

Andantino

p dolce



Музыка «второго чуда» — богатырей — нарастает постепенно. В ней слышится и рокот разбушевавшейся морской стихии, и завывание ветра. Этот звуковой фон, на котором выступают богатыри, создается различными группами инструментов, рисующих образ сильный, могучий, несокрушимый.

Богатыри предстают в тембровой характеристике медных духовых — самых мощных инструментов симфонического оркестра.

Нотный пример 43

Н. Римский-Корсаков.

«Три чуда (Тридцать три богатыря)».

Из оперы «Сказка о царе Салтане».

Фрагмент

Allegro animato assai



Наконец, «третье чудо» является нам в сопровождении арфы — нежного и пленительного инструмента, передающего плавное скольжение прекрасной птицы по глади ночного моря, освещенного луной. Пение Лебедь-птицы поручено солирующему гобою — инструменту, напоминающему своим звучанием голос водяной птицы. Ведь Лебедь еще не воплотилась в Царевну, первое ее появление совершается в облике величественной, царственной птицы. Постепенно мелодия Лебеди преобразуется. При последнем проведении темы Лебедь-птица превращается в Царевну, и это волшебное превращение вызывает у Гвидона такой восторг, такое беспредельное восхищение, что кульминация эпизода становится подлинным торжеством всего мыслимого света и красоты. Оркестр в этот момент достигает высшей полноты и яркости, в общем потоке звучания выделяются тембры медных духовых, ведущих свою торжественную мелодию.

Нотный пример 44

Н. Римский-Корсаков.

«Три чуда (Царевна-Лебедь)».

Из оперы «Сказка о царе Салтане».

Фрагмент

Andante

«Три чуда» Н. Римского-Корсакова открывают нам неисчерпаемые чудеса музыкальных тембров. Оркестр в этом произведении достиг такой живописности, такой неслыханной

красочности, что становятся понятными безграничные возможности музыки в передаче всего, что в окружающем мире достойно такой передачи.

Однако важно подчеркнуть и то, что музыка творит и свою собственную красоту, как творят ее живопись, архитектура или поэзия. Эта красота, может быть, не выше и не лучше красоты реального мира, но она существует и, воплощенная в чуде симфонического оркестра, обнаруживает перед нами еще одну тайну музыки, разгадку которой следует искать в пленительном разнообразии ее звучаний.

Вопросы и задания

1. Почему музыкальные тембры сравнивают с красками в живописи?
2. Может ли тембр придать музыкальному звучанию характерность и неповторимость? Назови известные тебе примеры.
3. Можно ли, по-твоему, мелодию, написанную для одного инструмента, поручить другому? Если да, то назови варианты возможных замен.
4. В каких музыкальных жанрах непременно используется оркестр?
5. Какой из музыкальных инструментов по своим возможностям ближе всего к оркестру?
6. Назови свои любимые музыкальные инструменты. Объясни, почему ты выбрал именно их тембры.
7. В Дневнике подпиши названия нарисованных музыкальных инструментов.

Динамика

Возможно передать сто динамических
градаций, помещающихся между пределами,
которые я называю: *еще не звук*
и уже не звук.

Г Нейгауз

Музыкальная динамика снова возвращает нас к первоисточкам музыки. Ведь громкие и тихие звуки, как и разнообразные оттенки, существуют и вне музыкальных произведений. Гроза гремит, а морозящий дождик шуршит чуть-чуть слышно; грозен шум морского прибоя, а плеск озера ласков и совсем не страшен. По-разному звучит эхо, то передразнивая наш голос почти рядом, то замирая в отдалении. И даже такие чисто музыкальные особенности, как *crescendo* (крецендо) — постепенное нарастание звучности и *diminuendo* (диминуэндо) — постепенное ее ослабление, также присутствуют и в природе.

Прислушайтесь к тому, как шумит ветер в кронах деревьев, сначала чуть прикасаясь к листьям, затем становясь все громче, все сильнее, захватывая в момент кульминации всю крону целиком, заставляя ее раскачиваться, шуметь и лишь затем постепенно ослабляя свой напор до полного успокоения. Такой характер динамики, который можно было бы схематично изобразить музыкальными знаками

 , — всеобщий закон любого звучания.

А может быть, его проявление следует искать и в более широких границах — не только в музыке, не только в звуках вообще, а в многообразии всех существующих вещей? Не об этом ли писал Ф. Тютчев в своем стихотворении «Волна и дума»?

Дума за думой, волна за волной —
Два проявленья стихии одной:
В сердце ли тесном, в безбрежном ли море,
Здесь — в заключении, там — на просторе, —
Тот же все вечный прибой и отбой,
Тот же все призрак тревожно-пустой.

Если этот «вечный прибой и отбой» и есть тот самый всеобщий закон жизни, то, может быть, музыка потому так



воздействует на человека, что она наиболее ярко несет в себе его очевидное воплощение? Ведь в любом, даже самом маленьком, музыкальном произведении есть свои правила распределения динамики, придающие ему выразительность и осмысленность. Более того, в этой осмысленности состоит главное отличие художественной динамики от звуковой динамики природы: в музыке она никогда не выступает как «призрак тревожно-пустой», а, наоборот, образует глубоко закономерное движение, участвуя в создании художественного образа наряду с другими средствами музыкальной выразительности. Вспомните вступление к опере М. Мусоргского «Хованщина» — «Рассвет на Москве-реке». Музыка этого необыкновенно выразительного фрагмента передает неторопливое приближение московского утра. Одноголосная негромкая мелодия, открывающая вступление, подобна первому лучу света, который все больше наступает, разрастается, окрашивается сиянием восходящего солнца, внезапно вспыхивающего и играющего на золотых куполах московских церквей.

Слушая этот фрагмент, еще раз убеждаешься, как велики, как поистине безграничны возможности музыки в передаче не только всякого движения, процесса, но и тончайших его оттенков и градаций. Не просто общая линия

постепенного динамического нарастания, но мельчайшие детали, подробности — все это сообщает музыке такую достоверность, ощущение подлинности.

Это тот самый реализм в музыке, о котором писал Б. Пастернак: «Везде, в любом искусстве, реализм представляет, по-видимому, не отдельное направление, но составляет особый градус искусства, высшую степень авторской точности». Такая точность свойственна творчеству каждого большого музыканта, одинаково добросовестного и в построении большой композиции, и в отделке каждой мелочи. На редкость выразительна сцена летней грозы из IV части Симфонии № 6 Л. Бетховена! Послушайте, как наряду с оркестровкой и гармоническими красками проявляет себя в этом сочинении динамика.

Начинается гроза постепенно. Музыка предельно ясно и наглядно изображает ее наступление: хмурится небо, усиливается ветер (тремоло литавр), появляются первые капли дождя (пиццикато струнных). Все это происходит наряду с усилением динамики, подводящей к высшей точке



разгула природной стихии. Гроза буквально обрушивается: в музыке слышны удары грома, сверкание молний, зримо и осязаемо сгущаются минорные краски. Постепенный спад бури сопровождается постепенным успокоением и в оркестре; гроза удаляется — и лишь отдаленные раскаты грома еще слышатся в музыке. Однако и они скоро исчезают: тучи рассеиваются (минор уступает место мажору), музыка просветляется.

Нотный пример 45

Л. Бетховен. «Гроза. Буря».

Из Симфонии № 6. Фрагмент

Allegro

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system is in a minor key (three flats) and features a **ff** dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand has a rapid eighth-note pattern. The second system continues in the same key and dynamic. The third system shows a key change to a major key (two flats) and a dynamic shift to **ff**. The fourth system continues in the major key and dynamic. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Динамика — одно из самых ярких выразительных средств музыки. Можно даже сказать, что это важнейший носитель музыкальности вообще, в чем бы она себя ни про-

являла: в поэзии, в прозе, в интонациях человеческой речи. Ведь и в любом стихотворении есть свои показатели динамики, позволяющие нам услышать, «тихо» или «громко» оно звучит; и при описании человеческих характеров писатель непременно указывает, как говорит тот или иной герой, какой у него голос; да и в наших повседневных наблюдениях мы нередко угадываем человека по особенностям звучания его речи. И часто оказывается так, что негромкие, но вежливые слова убеждают нас гораздо больше, чем шумное многословие.

Музыканты давно исследуют художественные возможности громкостной динамики. Еще в эпоху Возрождения динамическими средствами создавались различные эффекты — например, эффект эха в хоре О. Лассо «Эхо». Было замечено, что сопоставление громкостей при исполнении одной и той же мелодии звучит как отзвук эха, придавая музыке особую пространственность. Известно также, что тихая, размеренная мелодия убаюкивает, а громкая и торжественная — взбадривает, поэтому все колыбельные мира поются негромко, а все походные марши, наоборот, весьма звучны.

Однако между этими крайними проявлениями динамики располагается, по точному замечанию Г. Нейгауза, множество промежуточных оттенков, о которых мы писали в учебнике для 5 класса. Не только композиторы, но и исполнители хорошо знают, что воспроизведение авторского замысла в огромной степени зависит от точности в соблюдении динамических оттенков. Г. Нейгауз — выдающийся пианист и педагог — повторял своим ученикам: «Нельзя путать Марию Павловну (*mp*) с Марией Федоровной (*mf*), Петю (*p*) с Петром Петровичем (*pp*), Федю (*f*) с Федором Федоровичем (*ff*)». Эти слова говорят нам не только о живом восприятии динамических оттенков, но и о требовательности замечательного мастера к соблюдению мельчайших нюансов громкости.

Разумеется, как и любое другое выразительное средство, динамика исключительно редко применяется в каком-нибудь одном звучании. Во всей истории музыки не найдешь произведения, которое от начала до конца было бы одинаково громким или одинаково тихим. На движение динамики оказывают влияние не только естественные законы распределения громкости, но и многие другие обстоятельства. Попробуйте, например, пропеть любую мелодию непременно

но звуком одной громкости — и вы тотчас же убедитесь в немзыкальности вашего исполнения. Мелодия ведь сама по себе гибка и изменчива; когда она движется вверх, хочется спеть ее чуть погромче, когда заканчивается — требует уменьшения звука. При этом она вся целиком может звучать в пределах какого-либо одного оттенка — например, *mf*; таким образом, все более тонкие градации громкости будут происходить в границах данного обозначения. Именно поэтому выразительность музыки основана на динамической изменчивости. Постепенное нарастание — кульминация — спад, например, в рассмотренном нами фрагменте из Симфонии № 6 Л. Бетховена — один из возможных вариантов динамики; контрастное сопоставление звучностей, как в хоре О. Лассо «Эхо», — другой ее вариант.

Динамика всегда была союзником музыкальной программности. Ведь обращаясь к определенному программному замыслу, композитор брал на себя особую ответственность: выразить в звуках то содержание, которое скрывается за названием произведения. Поэтому в программной музыке так высока художественная роль всех ее сторон — ритма, гармонии, фактуры и, конечно, динамики.

Пьеса «Лунный свет» из «Бергамасской сюиты» К. Дебюсси, как и большинство произведений этого поэтичнейшего композитора, отличается мельчайшей детализацией музыкального письма. Пленительная лунная ночь, полная волшебного очарования, таинственная и загадочная, — вот образ этой музыки, которая, как всегда, намного выше и богаче тех слов, которые можно о ней сказать.

Луна печалилась. Смычками в забыты
Водили ангелы. Из трепетной груди
Виол в тиши цветов рождался плач горючий
То белых, как туман, то голубых созвучий.

Эти строки из стихотворения С. Малларме «Явление». Они могут быть отнесены к музыке К. Дебюсси — яркого и последовательного выразителя неуловимых чудес природы. Краски, звуки, ароматы, звучащий свет — это мерцание передается в его музыке как будто на грани ее мыслимых возможностей. Все, чем о себе говорит музыка, утончается до предела, детализируется — и в переливах гармонического колорита, и в ажурной детальности ритма,

и в тончайшей динамической нюансировке. Слушая «Лунный свет», испытываешь впечатление полной зримости лунного сияния, каждой веточки, каждого темного сучка на его фоне, каждого еле уловимого шороха.

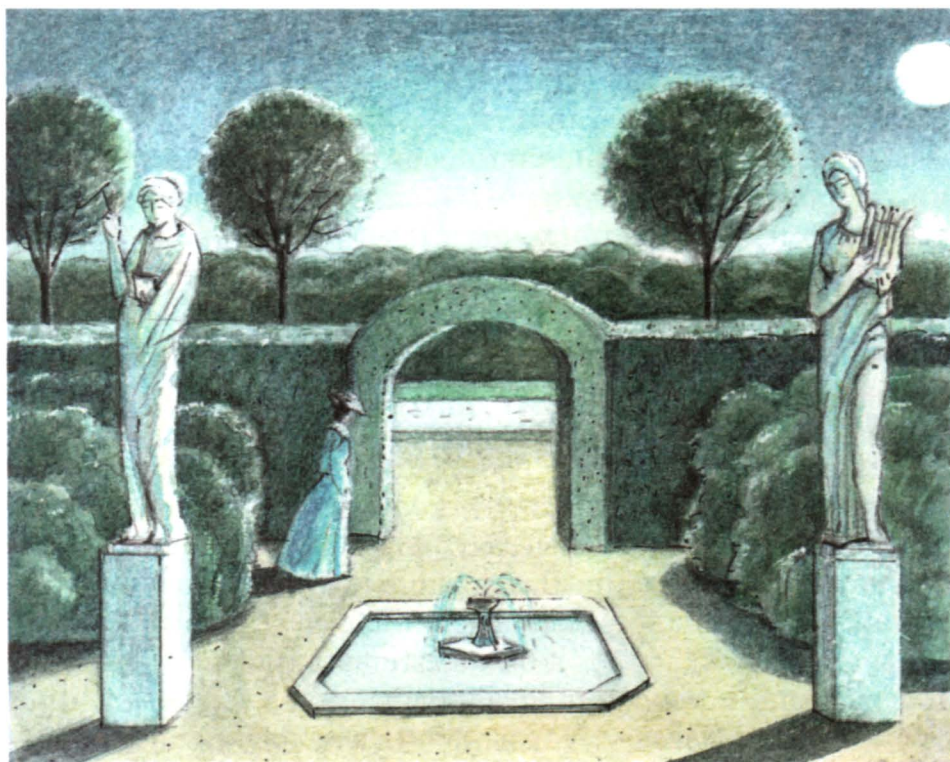
Нотный пример 46

К. Дебюсси. «Лунный свет».

Из «Бергамасской сюиты». Фрагмент

Andante très expressif

The musical score is written for piano and celesta. The piano part is in the upper register, featuring a melodic line with a '2' marking above it. The celesta part is in the lower register, providing a harmonic accompaniment. The score includes dynamic markings 'pp' and 'con sordina'.





Не менее выразительны и примеры звуковой изобразительности динамики.

Слышали вы когда-нибудь, как просыпается утренний лес, как постепенно наполняется он разнообразными звуками, шорохами, пением птиц? А ведь пение птиц издавна влекло музыкантов. Для многих из них это стало своеобразной школой композиторского мастерства. Особенности тембры, присущие каждой птице, характер щебетания, темп, штрихи и, наконец, громкость, которая свойственна ее пению, — все это учило точности, детальности, выразительности музыкальных характеристик. Оркестровое произведение О. Мессиана «Пробуждение птиц» — один из результатов такой «лесной школы», где очень точно передаются разнообразные звучания летнего леса, наполненного голосами птиц. В музыкальном фрагменте, приводимом ниже, можно услышать пение вертишейки, домового сыча, лесного жаворонка, камышевки, черного дрозда и других птиц, постепенно пробуждающихся и своим пением встречающих рассвет. Музыка «Пробуждения птиц» от-

Нотный пример 47

О. Мессиа́н. «Пробуждение птиц».

Фрагмент

Un pen vif ♩=116 **Très modéré** ♩=84
Вертишейка

P-no solo *mf nasillard*

1-er Von solo *f* Домовой сыч

Un pen vif ♩=116 **Modéré** ♩=92
Камышевка

P-te Fl.

P-te Clar. *ff un peu irrité*

P-no solo *dim.* *pp*

1-er Von solo *f* Домовой сыч

Лесной жаворонок

P-te Fl. *pp* *cresc.* *f*

P-te Clar. *3*

P-no solo

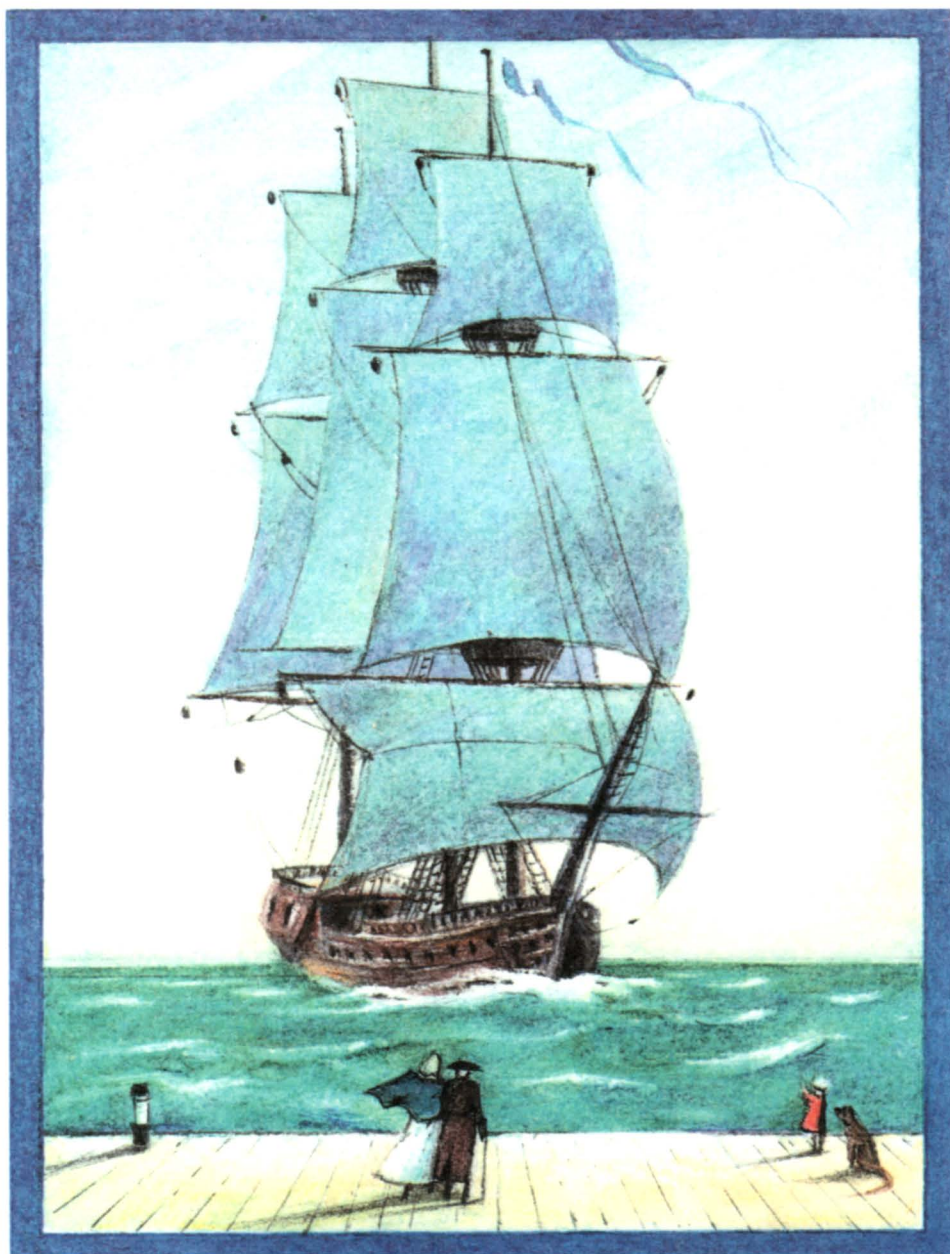
крывает новые возможности звукоизобразительности — не только ритмической и тембровой, но и динамической.

«Динамика» в переводе означает «сила». Эта сила, подразумевающая громкость звучания, может быть понята и шире — как сила, воздействующая на человека наряду с другими музыкальными «силами». В ней заключен огромный мир образных возможностей: мир звукового многообразия, мир выразительного музыкального движения, *внутренней жизни* музыкального произведения, каждый миг которого никогда не бывает эмоционально-нейтральным, безразличным. Каждый миг музыки всегда неповторим, а потому неповторима и сила каждого музыкального звука.

Вопросы и задания

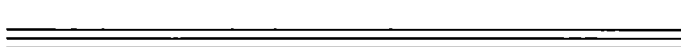
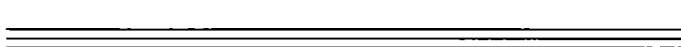
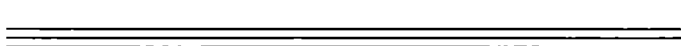
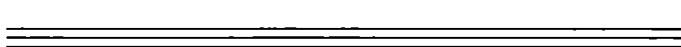
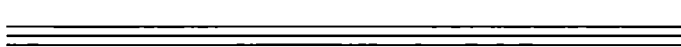
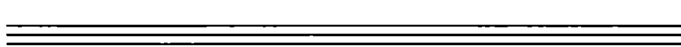
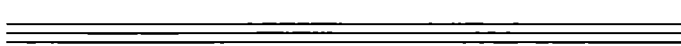
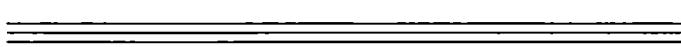
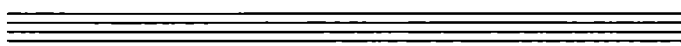
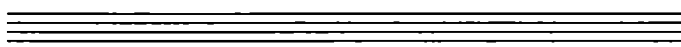
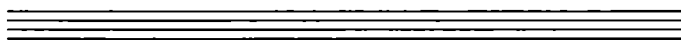
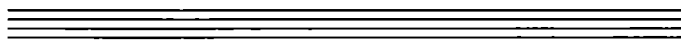
1. Какими динамическими оттенками ты передал бы различные звуки природы: шум дождя, грохот грома, шелест листвы, гул моря (продолжи этот ряд сам)?
2. Есть ли, по-твоему, динамические оттенки у незвучащих явлений или предметов? С чем ты их связываешь (какие качества с какими оттенками)?
3. В Дневнике определи «громкое» и «тихое» стихотворения.
4. Какова роль нюансов в динамике музыкального произведения? Постарайся связать свой ответ со словами Г. Нейгауза, вынесенными в эпиграф к этому разделу.
5. Среди средств музыкальной выразительности назови те, которые можно встретить не только в музыке, но и в окружающем мире; которые являются принадлежностью только музыки.

*Чудесная тайна
музыки*



*Тайна музыки в том, что она находит
неиссякаемый источник выражения там,
где речь умолкает.*

Э. Т. А. Гофман



«Я верю в существование «чудесного» в сфере музыки» — этими словами начал французский композитор А. Онеггер последнюю свою статью. Умудренный опытом музыкант, автор множества опер, симфоний и ораторий, он и на закате своей жизни не утратил способности восхищаться той бездной чудес, которые открывает нам музыка.

Что же это за чудесное искусство?

Почему оно воздействует на человека, делает его более бескорыстным и благородным, способным преобразовывать мир по законам красоты? Ведь не секрет, что человек, любящий и понимающий прекрасную музыку, не уродует окружающую жизнь, а, наоборот, по мере сил украшает ее. Кем бы он ни был — плотником или строителем, поэтом или архитектором, — он не создает ни безобразных вещей, ни плохих стихов, ни безликих зданий. Музыка вносит порядок в его душу, порядок, равнозначный эстетическому закону гармонии, и этот закон властвует затем в создаваемых им повседневных предметах, искусстве, одухотворенном облике городов.

Если задаться вопросом, какие эпохи оставили лучшие памятники, высшие образцы человеческой мысли, то очевидно, что это были времена расцвета духовности, когда роль искусства никому не приходилось доказывать, когда оно являлось средством познания и выражения всех проблем жизни — от рождения человека до движения планет.

Вот почему и поныне так притягательна для нас старинная музыка; с одной стороны, мы находим в ней ту чистоту помыслов и то величие духа, которые, к сожалению, не всегда сохраняются в современной жизни, с другой — освобожденное от суеты и житейских забот, искусство прежних времен предстает перед нами в своем истинном, чистом виде, как средоточие духовных поисков человека. Ведь люди

одинаковы во все времена — они всегда любили и ненавидели, тянулись к теплу и страдали от холода, их всегда волновали проблемы жизни и смерти, и какими бы люди ни были, они порой поднимали глаза к небу, пытаясь оттуда получить ответы на мучившие их вопросы. И современные люди с их техническими достижениями, большими городами, промышленными шумами, притупляющими слух, все равно остаются теми же людьми, знающими и радость, и страх, и ожидание. Поэтому им тоже нужна музыка, и не только та, которая входит в общий шумовой фон жизни, но и которая поддерживает душу, укрепляет силы, возвращает к истокам.

Задумайтесь: где бы вы ни жили, какой бы пейзаж ни окружал ваш дом (даже лес заводских труб), вы все равно радуетесь весне, чистому небу, звенящему воздуху. Значит, не все в нашей жизни подвластно только внешним обстоятельствам, есть что-то и в нас самих, что противостоит их порой жесткой силе. Но это «что-то» нуждается в поддержке, в укреплении, ведь только оно и делает человека человеком. Пока такое начало живет в людях, мир движется и совершаются в нем добрые дела. Это начало — человеческая душа, хрупкая, незащищенная, способная и ожесточаться от невзгод, и укрепляться от испытаний. Высшая ценность жизни, божий дар — и все же как часто люди забывают о ней! А ведь вспомните — только за блаженство обладать бессмертной человеческой душой Русалочка из сказки Андерсена отдала все самое дорогое, что имела: счастье жить в кругу семьи, среди любящих сестер, а главное — свой божественный голос, красивее которого не было ни у кого на дне морском! Но, несмотря на эти безмерные жертвы, Русалочка все же не обрела бессмертной души: ей пришлось слиться с дочерьми воздуха и вступить в трехсотлетний срок испытания. Триста лет испытаний за счастье обладать душой! Прилетать в жаркие страны, где люди гибнут от зачумленного воздуха, и навевать прохладу, распространять в воздухе благоухание цветов, делать множество добрых дел, чтобы наконец обрести то, что доступно каждому человеку!

Но не только дочери воздуха, не только Русалочка, но и каждый человек, получивший душу в дар с самого рождения, должен непрерывно проходить этот «срок испытания» — на сохранение и укрепление той «внутренней му-



зыки души», о которой говорилось во вступлении «От авторов» к этому учебнику.

Почему же в нелегком деле воспитания души философы и педагоги всех времен отдавали первенство музыке как самой могучей и действенной из всех искусств?

Может быть, потому, что музыка выражает не предметы и явления — для этого у нее нет слов, не их облик и внешние очертания, а именно *внутреннюю суть* всех вещей, их душу. Ибо кто осмелится утверждать, что явления окружающего мира не имеют души? Почему же тогда они такие разные? И разность их не только в том, что они иначе окрашены или непохожи по форме, но, может быть, прежде всего в том, что они по-разному воспринимаются, то есть посылают нам свои собственные сигналы, свою «музыку», вызывая в нас ответное чувство к себе.

Как различен характер всех явлений: несхожи между собой деревья и камни, птицы и насекомые, часы суток и

времена года! Даже художники — летописцы облика, — стремящиеся увековечить в своих произведениях мгновения преходящей жизни, все же запечатлевают не столько внешний вид изображаемого, сколько его душу, то есть то, что как будто невидимо и неуловимо, что труднее всего объяснить словами, но что единственно и позволяет говорить о музыке изображения. Благодаря этой музыке искусство никогда не является простым копированием жизни: ведь зачем нужно копирование, если природа богаче и разнообразнее самой прекрасной копии? И лишь когда искусство приближается к загадке жизни, воплощенной в душе всего существующего, оно приобретает самоценность и независимость, но не потому, что «обслуживает» действительность, а потому, что выявляет ее глубокий и скрытый смысл.

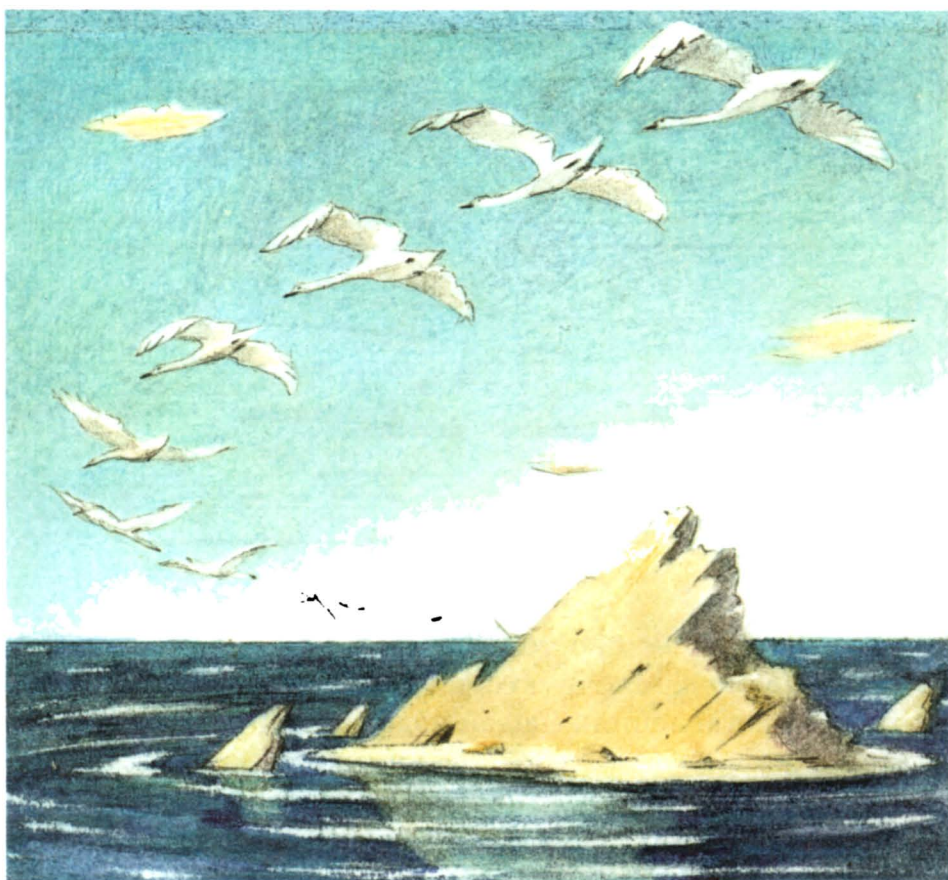
Когда мы слушаем музыку — даже программную, которую композитор заранее наделяет конкретным содержанием, — мы все же ищем в ней не простое соответствие образу, но выражение его музыкальной сущности. Вот пьеса К. Сен-Санса «Лебедь». Ее музыка передает плавность движений, красоту линий этой красивейшей птицы. Выразил композитор и ее характер — величественный и благородный, сумел передать и мягкое скольжение по гладкой поверхности воды.

И это все?

Нет, здесь только внешнее выражение образа. Именно оно легче всего поддается словесным определениям. Однако внутреннюю сущность музыки невозможно передать никакими словами. Об этом еще Чайковский сказал, что если бы музыку можно было пересказать словами, она была бы попросту не нужна. И действительно, содержание музыки объемнее и выше того, что определяется ее программным замыслом. Она никогда не вдается в детали, подробные описания, давая лишь картину той высшей поэзии, на которую вдохновил ее первоначально избранный образ.

Для сравнения рассмотрим иллюстрацию к этой пьесе.

Не правда ли, и о ней нельзя сказать, что это простое изображение лебедя? Рисунок, вдохновленный музыкой, не может быть немзыкальным. Обратите внимание, как талантливо передана не только своеобразная грация лебедя, но вся гармоничная соразмерность его с окружающей природой, игра света, создающая особую композицию всего рисунка.



К. Сен-Санс

Нотный пример 48

К. Сен-Санс. «Лебедь».

Из цикла «Карнавал животных».

Фрагмент

Adagio

p marcato it canto





Так искусство не просто изображает лебедя, но выражает возвышенно-загадочную сущность этой птицы, в поэтических представлениях людей издавна занимавшей особое место.

Именно лебеди присутствовали при рождении бога всех искусств Аполлона, семь раз облетев остров, на котором он появился на свет. Именно в благодарность лебедям юный Аполлон натянул впоследствии столько струн на свою лиру, сколько раз лебеди воспели его рождение. А в Царевне-Лебеди у Пушкина, в образе благороднейшей из птиц, выражено главное чудо Гвидонова царства — его прекрасная невеста. Наконец, «Гадкий утенок» Андерсена — разве это не история мучительного восхождения к своей подлинной сущности — недосыгаемо-высокой, чуждой мелкой суеде птичьего двора и в то же время не надменной, не отчужденной, способной и к страданию, и к благодарности?

Все это внешние приметы внутреннего, всего, что сошлось в неповторимой музыке возвышенного образа лебедя.

И как непохоже решен другой «птичий образ» — в пьесе «Балет невылупившихся птенцов» М. Мусоргского из цикла «Картинки с выставки». Радость маленьких, только что вылупившихся, неугомонно копошащихся птенцов передана быстрым темпом и высокими регистрами, имитирующими младенческий писк птенцов.

Нотный пример 49

М. Мусоргский. «Балет невылупившихся птенцов». Из фортепианного цикла «Картинки с выставки». Фрагмент

The musical score is for a piece titled "Scherezino" from the piano cycle "Pictures from an Exhibition" by Modest Mussorgsky. It is in 2/4 time and the key signature has one flat (B-flat major). The score is presented in two systems. The first system includes a piano part and a right-hand part. The piano part is marked "una corda" and "pp". The tempo and mood are indicated as "vivo, leggiero". The second system continues the piece, ending with a "rit." marking.

И снова: разве сказали мы об этой музыке главное? Ведь даже маленькому ребенку понятно, что писк цыплят не может быть передан звучанием какого-нибудь не соответствующего по характеру инструмента, например виолончели, что их копошение требует особого ритма и т. д. Но это только внешнее изображение, то необходимое условие правдивости, которое неуклонно соблюдается в любом виде искусства. Главное мы стремимся уловить в самой музыке, в ее неповторимом характере, высвечивающем не столько саму оценку, сколько ее живое обаяние.

Всмотритесь в иллюстрацию «Птенцов» — и вы опять убедитесь, что изобразительная передача образа придает рисунку особую музыкальность.

Если даже такой незначительный повод — изображение копошащихся цыплят наводит на мысль о существовании музыкальности как особого состояния, заключенного в каждом явлении жизни, то с тем большей силой эта музыкальность исходит из глубин чисто музыкального выражения.

Однако как ее уловить? Как понять сигналы, исходящие от музыки, как осмыслить их и объяснить?

Ведь это только программная музыка отталкивается от конкретного образного источника, помогая нам понять ее

содержание. Музыка, лишенная сюжетного определения, требует особой вдумчивости восприятия. Не случайно выдающийся итальянский пианист Ф. Бузони говорил: «Чтобы воспринять художественное произведение, половину работы над ним должен сделать сам воспринимающий».

Именно поэтому изучение музыки предполагает не только ее слушание (ведь мало слушать, нужно слышать!), но и воспитание условий для ее восприятия. А это и развитие слуха, не просто слуха музыкального, но слуха как «органа души» (Б. Пастернак), и вхождение в музыкальную традицию, где устоялись свои жанры, формы, средства выразительности. Вот почему так важно научиться воспринимать красоту мелодий и ритмов, глубину гармонии и выразительность фактуры. Каждое из этих средств несет нам свою собственную информацию о содержании музыки, образуя ее неповторимый язык. А ведь без знания языка трудно понять любую культуру, в том числе культуру музыкальную.

Чем больше человек умеет слышать, чем более обостренным становится его восприятие, тем больше преобразуется его собственная душа. Неверно думать, что только сама жизнь, ее награды и испытания, находки и потери делают человека более мудрым, формируют личность. Скрытой жизнью идет его внутреннее развитие, подчас удивляя нас неожиданностью своих проявлений. И нередко бывает так, что успехи и удачи делают человека праздным или горделивым, а тяготы и страдания — злым или завистливым. Так происходит, когда слишком велика зависимость от сиюминутных событий, когда из жизни исключаются духовные интересы.

Одна из иллюзий бездуховности — кажущаяся простота жизни. Единственной формой такой жизни признается лишь видимое, осязаемое: материальные ценности, социальные достижения. Мир души при этом становится все более ограниченным, тусклым, замкнутым на мелких повседневных заботах. Неудивительно, что приверженцы такой жизни музыку считают простым удовольствием, ничего общего не имеющим с постижением сущности мира. Однако, как утверждал английский писатель О. Уайльд, можно представить человека, который «вел бы самую банальную жизнь, случайно услышал какую-нибудь своеоб-

разную музыкальную пьесу и вдруг открыл бы, что душа его помимо его ведения прошла сквозь ужасные чувства, познала чудовищные радости, или дико-романтическую любовь, или великое самоотвержение».

Не об этом ли читали мы в сказке Андерсена «Соловей»? И не является ли она потрясающим свидетельством того, что человек, еще не переживший музыку как откровение, и человек, уже знающий такое переживание, — словно два разных человека? Дремлющая душа, ничем не сковывающая поступки гордого и властного владыки, способного на любые жестокости, превыше всего ценящего власть и ее привилегии, и душа пробужденная, обращенная к добрым делам, — таков смысл истории, поведенной великим сказочником Андерсеном.

В этом и состоит ответ на вопрос, почему истинное предназначение человека не может ограничиться только монотонной обыденностью, почему оно требует неперемennого участия музыки — своеобразного посредника между земным и высшим мирами.

Только музыка в силу ее текучести и непрерывности способна обобщать смысл вещей. Обратите внимание, как необходима музыка везде, где требуется выразить глубинную суть содержания, — в кинофильмах, театральных спектаклях, телевизионных передачах. Наивно думать, что это всего лишь фон, который вводится для красоты. Присмотревшись внимательно, можно обнаружить, что это важнейший элемент целого, а иногда и самый главный, без которого все распадается. Не случайно к участию в создании киномузыки — с тех пор, как возникло киноискусство, — приглашались крупнейшие, талантливейшие композиторы, нередко музыканты с мировым именем: С. Прокофьев, Д. Шостакович, Р. Щедрин, А. Шнитке.

Невозможно представить, например, кинофильм «Александр Невский» без участия музыки С. Прокофьева или фильм «Маленькие трагедии» (по А. Пушкину) без тонких музыкальных иллюстраций, созданных А. Шнитке.

Таких примеров множество в киноискусстве.

Музыка сопровождает и телевизионные показы картинных галерей, внося своим звучанием неповторимое ощущение духа времени, проникновенную интонацию повествования о великом и нетленном.

Нотный пример 50

Т. Альбини. «Adagio». Фрагмент

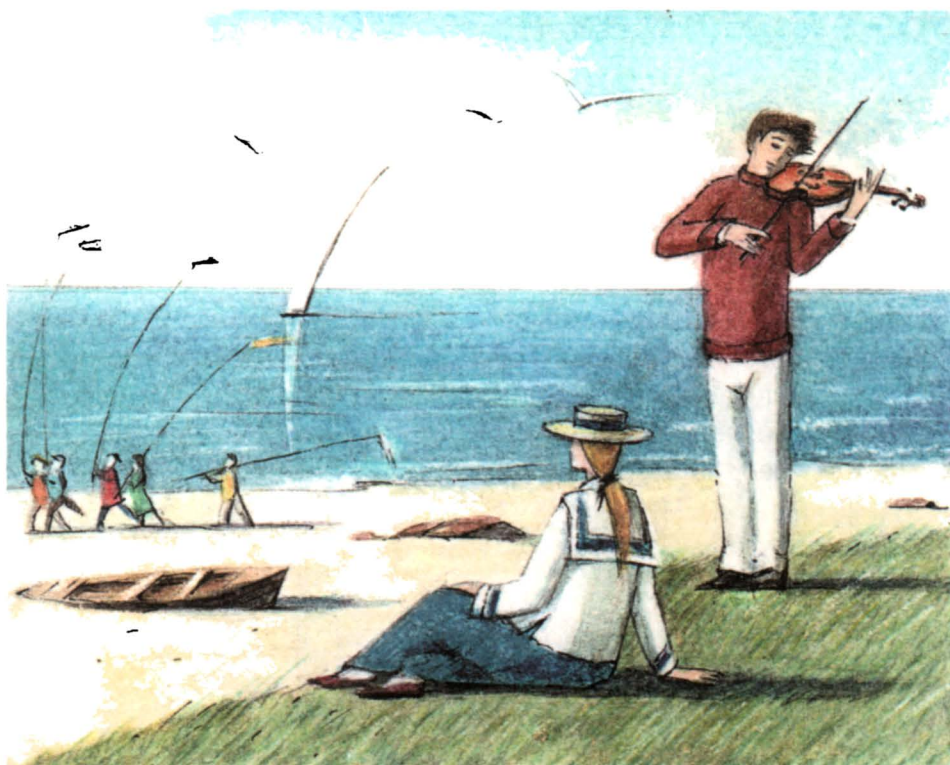
The musical score is presented in two systems. The top system shows the vocal line in a treble clef with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The bottom system shows the piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (p) dynamic marking. The tempo is marked 'Lento'. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The music is characterized by its slow, meditative pace and clear harmonic structure.

Послушайте «Adagio» итальянского композитора XVIII века Т. Альбини — музыку глубокой сосредоточенности и благородной сдержанности — и вы поймете, отчего она так часто звучит там, где требуется внести особый тон неторопливой беседы времен.

Удел наш — музыке людской творений
И музыке миров внимать любовно,
Сзывать умы далеких поколений
Для братской трапезы духовной.

Приведенные строчки из стихотворения Г. Гессе (роман «Игра в бисер») могут послужить своеобразным эпиграфом к этой музыке, так настойчиво «вызываемой» для духовного посредничества между эпохами, культурами и искусствами.

Наверное, среди чувств человека, способных воспринимать страх, боль или радость, есть и такое, которое настроено на любовь ко всему в этом мире, что обладает собственной душой, что с радостью принимает каждого из нас в свое вечное содружество? Может быть, прав поэт, чье стихотворение мы привели во вступлении к этому учебнику, сказавший, что лишь дитя обладает в совершенстве «музыкой души». Ведь только дети так доброжелательны и доверчивы, что с радостью и восхищением готовы принять любую самую малую радость жизни. Постепенно открытость и непосредственность уходят от нас, вытесняемые различными обстоятельствами, усталостью, неудачами. И лишь немногие сохраняют в своей душе чистый свет



первоначальной веры в то, что мир прекрасен и что жизнь — бесценный дар.

И среди сил, противостоящих разрушительному действию повседневности, не назовем ли мы музыку, помогающую нам увидеть и понять то, что без нее мы никогда бы не увидели и не поняли? Старые замки, которых давно нет на земле, далекие земли, куда мы никогда не отправимся, неведомые нам глубины и непостижимые высоты — все эти прекрасные тайны мира есть одновременно и тайны музыки, которая напоминает нам о том, что прелесть жизни неисчерпаема и что отзвук ее мы всегда носим в своей душе.

А если так, то не чудо ли, что под воздействием музыки — пусть не таким уж прямым и очевидным — в мире станет больше добрых дел, счастливых людей, красивых городов? Не в этом ли заключен и великий смысл древнего мифа о строительстве города Фивы, камни которого двигались музыкой? И хотя происходило такое явление вопреки законам физики, но уж никак не вопреки законам красоты. А не являются ли эти законы лучшими из всех законов, способных править людьми?

Вопросы и задания

1. Прочти сказку Г. Х. Андерсена «Русалочка». Как ты думаешь, почему ей так хотелось обрести бессмертную душу?
2. Как ты понимаешь слова поэта Б. Пастернака «Слух — орган души»?
3. Был ли в твоей жизни случай, когда музыка произвела на тебя необыкновенно сильное, потрясающее впечатление? Какое это было произведение?
4. В Дневнике напиши сочинение на тему «Чудесное воздействие музыки».

Заключение

В этом учебнике мы ставили много вопросов. Среди них был главный: в чем сила музыки? В том ли она, что музыка возникает как отклик на разнообразные явления жизни, правдиво и убедительно рассказывая нам о них?

Отчасти так: ведь любое дело, любая профессия становятся более интересными и привлекательными, более понятными множеству людей, если о них слагаются хорошие песни или музыкальные пьесы.

Но никакое искусство — и музыка в том числе — никогда не являлось лишь простым отражением жизни. В противном случае было бы невозможно говорить о *вечности* искусства: ведь оно исчезало бы из памяти, как исчезает все преходящее, временное.

Бах, например, был церковным органистом, но его музыка до сих пор нужна людям совсем не потому, что она возникла под воздействием его деятельности, а потому, что она значительна сама по себе. В ней есть то — и это чувствует каждый, кто знаком с баховскими произведениями, — что неизмеримо выше всех обстоятельств ее создания, что никак не может быть объяснено как отражение неких реальных событий.

Интересы изменчивы, ведь и человеческая жизнь текуча и подвижна. Не только эпохи уносят с собой обычаи и взгляды, но даже одна человеческая жизнь непрерывно меняется. Порой то, что казалось важным в детстве, не представляет никакого интереса в последующие годы.

Но что-то остается неизменным!

Из такого сочетания временного и вечного складываются человеческая история, жизнь, судьбы. Этот единый поток преходящего и нетленного издавна был темой многих художественных произведений.

Португальский поэт Фернандо Песоа так сказал об этом в своем стихотворении:

Умирают деревья — семена их уносит ветер.
Засыхают цветы — а пыльца все равно бессмертна.
Реки в море текут — а вода пребывает с ними.
Ухожу, оставаясь, — как все в этом мире.

И часто бывает, что мы забываем какие-то внешние события или происшествия, однако помним свои чувства, свои душевные движения, которые им сопутствовали. Скрытыми и тайными путями воздействуют на нас прочитанные книги, услышанная музыка, которые, подобно пережитым потрясениям, навсегда остаются в нашей духовной памяти.

Кто может сказать, что, взрослея, он перешагнул через сказки и песни своего детства? Ведь это означало бы отказ от самого себя, от своих истоков, где родной дом, природа, сказки Пушкина, музыка Чайковского, песни мамы или бабушкины — все, что навсегда слилось в неповторимую симфонию детства.

Музыка никуда не уходит.

Она с нами — старинная и новая, детская и взрослая, она, подобно нашей памяти, все вмещает и все помнит. Слушая ее, мы испытываем чудо подлинных открытий: узнаем, какими были древние замки и как сверкала гладь морей античности, перед нами предстают улочки старой Вены и цветущие яблони парижских предместий. И наша жизнь начинает казаться совсем другой — не той торопливой, полной проблем и тягот, а причастной к вечно движущемуся потоку человеческих судеб и стремлений.

Удивительно при этом, что мы оказываемся способны не просто воспринимать или наблюдать чудесные образы, которые несет нам музыка, но по-настоящему любить их, чувствовать близкими себе, не считаясь ни с историческими, ни с национальными границами.

И все же, открывая для себя мир музыки, мы одновременно узнаем и то, что она полна тайн, что непросто обнаруживает она свои богатства. Это верно, что музыка — общечеловеческий язык, но как порой трудно его понимать! Вот почему понимание музыки требует труда, ведь почти ничто в мире не дается человеку просто, без усилий. Может быть, только самая простая музыка воспринимается непосредственно, но ведь с годами возникает потреб-

ность в чем-то большем, чем нехитрые мелодии и ритмы. Поэтому необходимо больше узнавать об истории музыкальных сочинений, их содержании и жанровом разнообразии, наконец, о средствах музыкальной выразительности.

Не случайно ритм и мелодия, гармония и фактура, тембры и динамика получили такое название — средства *выразительности*. Они выразительны, потому что способны многое выразить, ведь у музыки нет слов и нет красок, она воздействует только своим звучанием. И звучание это не сплошное: в нем различимы биения ритмов и движение фактуры, красочность тембров и парение мелодии. Выделение этих средств из потока музыкального звучания не искусственное разделение музыки на «элементы», не та «алгебра», о которой писал Пушкин в маленькой трагедии «Моцарт и Сальери», а необходимый шаг приобщения к музыке, приобщения осознанного и уважительного.

Пусть вас не смущает, что «язык человеческих чувств» может быть рассмотрен сквозь призму его составляющих: ведь музыка, чтобы воздействовать эмоционально, должна быть безусловно организована — не случайно в разделе о гармонии говорилось об уподоблении музыки математике. Такая организация отличает любое без исключения **настоящее** произведение музыки — даже если оно является совсем несложным. Это знают все исполнители и относятся к авторскому замыслу выдающихся произведений необыкновенно бережно, может быть, они имеют свое собственное, глубоко личное прочтение, но никогда не разрушающее гармоничного единства авторского сочинения.

Ибо сама музыка учит гармонии. Каждый, кто причастен к ней, независимо от того, чем ему приходится заниматься в жизни, уже не способен ни к каким бездушным делам. И когда мы видим безобразные улицы, дома или предметы, то, наверное, правы, если связываем их ущербный облик с какой-то недостаточностью в восприятии мира у тех, кто их создавал. И наоборот, когда что-то радует наш глаз, мы с благодарностью храним в памяти имена создателей этой красоты. Мы и сами становимся лучше, когда мир вокруг нас прекрасен и гармоничен.

Ибо подобное воздействует на подобное: зло умножает зло, а красота создает красоту. В этом — извечная муд-

рость мира, в котором было создано все: солнце — для света, огонь — для тепла, музыка — для утверждения светлых, высоких начал в человеке. И она делает это — делает по мере сил с тех давних пор, как впервые явилась в нашем мире.

Но все же с тех пор никто так и не ответил на вопрос: что такое музыка?

И в этой тайне, как и во множестве других тайн, заключенных в музыке, есть одна мудрость. Она состоит в простой истине, что не все вопросы в жизни предполагают ответ и что есть нечто такое, перед чем человеку надлежит смириться и преклониться.

Оглавление

От авторов	3
«Тысяча миров» музыки	7
Наш вечный спутник	9
Какой бывает музыка	23
Из чего «сделана» музыка	31
Единство сторон музыкального произведения	33
Ритм	37
Мелодия	59
Гармония	73
Полифония	93
Фактура	105
Тембры	117
Динамика	129
Чудесная тайна музыки	139
Заключение	153

Учебное издание

**Науменко Татьяна Ивановна
Алеев Виталий Владимирович**

МУЗЫКА

6 класс

Учебник для общеобразовательных учебных заведений

Ответственный редактор С. В. Степанова

Редактор Е. К. Федотова

Оформление А. В. Кузнецов

Макет книги Б. С. Казаков

Художники Е. А. Трофимова, С. А. Коваленков

Художественный редактор Т. Е. Добровинская-Владимирова

Компьютерная верстка В. В. Рочев

Компьютерный набор нот Т. Г. Гончарова

Технический редактор Н. И. Герасимова

Корректоры Р. В. Низяева, Н. М. Зарева

Изд. лиц. № 061622 от 07.10.97.

Подписано к печати 15.04.99. Формат 70×108^{1/16}. Бумага офсетная.

Гарнитура «Школьная». Печать офсетная. Усл. печ. л. 14,0.

Тираж 15 000 экз. Заказ № 754.

Издательский дом «Дрофа».

127018, Москва, Сушеvский вал, 49.

По вопросам приобретения продукции

Издательского дома «Дрофа» обращаться по адресу:

127018, Москва, Сушеvский вал, 49.

Тел.: (095) 795-05-50, 795-05-51. Факс: 795-05-52.

По вопросам методического характера

обращаться в лабораторию мировой художественной культуры

Института общего образования МОПО РФ.

Тел.: (095) 276-44-71 (вторник, с 11.00 до 15.00).

Отпечатано с диапозитивов издательства

в ОАО «Ярославский полиграфкомбинат».

150049, Ярославль, ул. Свободы, 97.

УЧИТЕЛЬСКАЯ СТРАНИЧКА

Издательский дом «Дрофа» предлагает вашему вниманию учебно-методические комплекты по музыке, написанные в полном соответствии с общеобразовательными программами, рекомендованные Министерством общего и профессионального образования Российской Федерации и включенные в Федеральный перечень учебников.

Т. И. Науменко, В. В. Алеев. «Музыка». Учебно-методический комплект для 5—7 классов общеобразовательных учебных заведений.

- Т. И. Науменко, В. В. Алеев. «Музыка». 5 класс. Учебник.
- Т. И. Науменко, В. В. Алеев. «Музыка». 5 класс. Дневник музыкальных наблюдений.
- Т. И. Науменко, В. В. Алеев. «Музыка». 5 класс. Нотная хрестоматия и методические рекомендации для учителя.
- Т. И. Науменко, В. В. Алеев. «Музыка». 6 класс. Учебник.
- Т. И. Науменко, В. В. Алеев. «Музыка». 6 класс. Дневник музыкальных размышлений.
- Т. И. Науменко, В. В. Алеев. «Музыка». 6 класс. Нотная хрестоматия и методические рекомендации для учителя.

Готовится к изданию учебно-методический комплект для 7 класса общеобразовательных учебных заведений

- Т. И. Науменко, В. В. Алеев. «Музыка». 7 класс. Учебник.
- Т. И. Науменко, В. В. Алеев. «Музыка». 7 класс. Дневник музыкальных размышлений.
- Т. И. Науменко, В. В. Алеев. «Музыка». 7 класс. Нотная хрестоматия и методические рекомендации для учителя.

А также

А. Е. Чибрикова-Луговская. «Ритмика: Ходьба. Упражнения. Игры. Танцы». Методическое пособие для воспитателей, музыкальных руководителей детского сада и учителей начальной школы.

«Мировая художественная культура. 9 класс; Эстетика жизни. 9—11 классы». Программы для общеобразовательных школ, гимназий, лицеев.

«Музыка». Программно-методические материалы. 1—4 классы.

«Музыка». Программно-методические материалы. 5—8 классы.

Эти и многие другие книги Издательского дома «Дрофа» можно приобрести во всех регионах России и странах СНГ по минимальным издательским ценам.

Телефоны отдела реализации ИД «Дрофа»:

(095) 795-05-50, 795-05-51, 795-05-52.

Адрес: 127018, Москва, Суцевский вал, 49.

Кроме того, вы можете

■ **заказать** и получить учебную литературу Издательского дома «Дрофа» по почте наложенным платежом. Для получения каталога «Книга—почтой» заявки присылайте по адресу: 105318, Москва, а/я 22, «Дрофа»;

■ **приобрести** любое количество книг Издательского дома «Дрофа» в оптово-розничном магазине издательства — Торговом доме «Школьник» по адресу: Москва, ул. Малые Каменщики (м. «Таганская», радиальная), д. 6, стр. 1А. Телефоны для справок: (095) 912-15-16, 911-70-24, 912-45-76.

Оперативная информация об издательстве в глобальной сети Интернет — по адресу <http://www.drofa.ru>. E-mail: webmaster@drofa.msk.ru

УЧИТЕЛЬСКАЯ СТРАНИЧКА

Т. И. Науменко, В. В. Алеев
«Музыка». 5 класс

Учебник по музыке, предназначенный для учащихся 5 класса общеобразовательных учебных заведений различного типа, разработан в полном соответствии с действующей школьной программой. Имея довольно значительный фактологический ряд, подробно разработанный художественный материал, он не только представляет богатую панораму искусств, стилей и жанров, но и вносит в образовательный процесс нравственно-этический аспект.

Учебник основан на единой содержательной концепции, согласно которой музыка предстает перед школьниками как сложное и серьезное искусство. Именно этой концепции подчинена главная тема учебника — «Музыка и другие виды искусства». Многообразный художественный материал способствует рассмотрению музыки не просто как материала для развития определенных способностей учащихся, но как сосредоточение универсального знания о мире, его очевидных и скрытых проявлениях.

Музыка предстает в учебнике как один из срезов человеческого бытия, как искусство, которое все время помогало человеку выразить свою душу, свое восхищение миром, свои сокровенные чувства. Зарождение различных видов музыки авторы старались проследить от самых истоков — народных песен и хоровой музыки. В таком свете более понятным становится влияние на музыку других видов искусства.

Учебник состоит из двух основных частей — «Музыка и литература», «Музыка и изобразительное искусство», изучение которых предполагается соответственно в первом и во втором полугодии. Основной текст предваряет вводная часть «Древний союз», в которой характеризуется место музыкального искусства в познании мира, подчеркивается единство природы человеческого мировосприятия. Именно такой подход является предпосылкой общепризнанного единства различных видов искусства, находящего свое выражение в сюжетах и тематике, стилях и жанрах, средствах художественной выразительности и даже терминологии. Все эти аспекты единства искусств рассматриваются на страницах учебника, но не сами по себе, а в общем потоке повествования, строго подчиняясь той или иной теме.

Каждая часть учебника построена по одному принципу: рассказ о музыкальных жанрах, в наибольшей степени испытавших воздействие других видов искусства, предваряется вступительным очерком, характеризующим общие принципы и уровни такого взаимодействия, — от темы, образа и сюжета до средств художественной выразительности.

Затем моменты межвидового взаимодействия искусств уточняются в рамках отдельных жанров. При этом жанры рассматриваются с точки зрения панорамы их бытования в человеческой культуре, где на первый план выступают породившие их жизненные или исторические обстоятельства, показательные темы и сюжеты, эстетические истоки.

Если влияние литературы на музыкальное искусство нашло отражение в обширном ряду музыкально-поэтических жанров, то музыкально-изобразительные связи воплотились в жанрах, носящих преимущественно метафорический характер. Отсюда построение второй части учебника, с одной стороны, по жанровому принципу (с целью сохранения преемственности и единообразия тематике), с другой — присвоение жанрам условных названий, отсутствующих в музыкальной теории жанра: портрет, пейзаж...

Каждая часть учебника содержит проблемные вопросы, акцентирующие главные моменты изучения музыки, и завершается очерком, характеризующим обратное воздей-

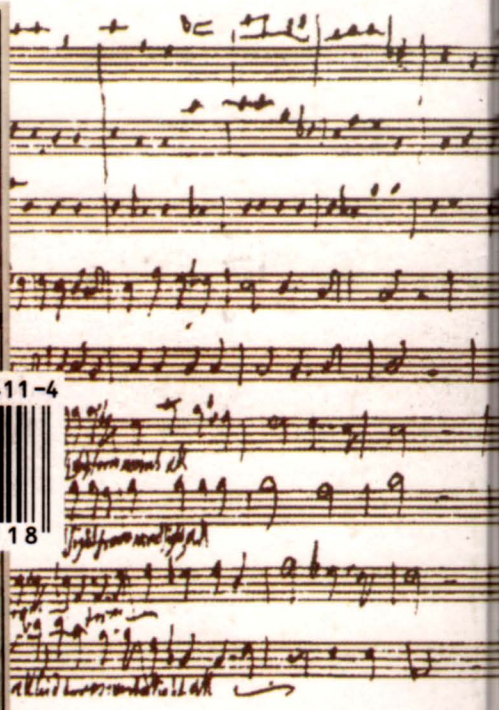
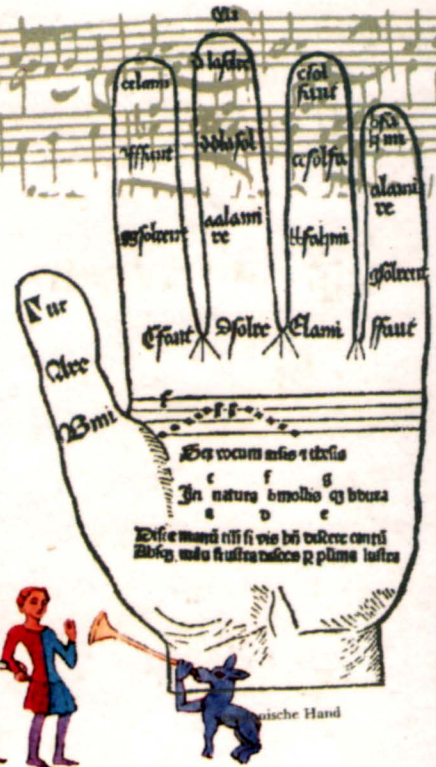


ствие музыки на другие виды искусства, возвращение в них музыкального начала.

Учебник получил высокую оценку специалистов, рекомендован Министерством общего и профессионального образования РФ. В комплекте с ним издается «Дневник музыкальных наблюдений» для учащихся и «Нотная хрестоматия и методические рекомендации для учителя».



Издательский дом «Дрофа»



ISBN 5-7107-2411-4



9 785710 724118