***Тема 1.2. О чем говорит музыка. Интонация. Роль «зерна-интонации» в музыке***

В этой теме важно **обратить внимание на сходство и различие разговорной речи и речи музыкальной.** Хотя эти два вида речи вполне самостоятельны (мы не спутаем человека говорящего с человеком поющим), тем не менее **они имеют много oбщего.** Начать эту беседу можно так: учитель читает вслух какой-нибудь небольшой литературный текст без пауз, без единого знака препинания, на одной высоте (без понижений и повышений), без ускорений и замедлений, без акцентов, без выделения сильных, важных слов – все одинаково. Такая речь обязательно вызовет смех у ребят и, возможно, напомнит им, как говорят они сами, отвечая на уроке или рассказывая о чем-либо. А потом нужно прочитать тот же текст выразительно, интонационно осмысленно, с паузами и знаками препинания, одни слова произнося быстрее другие – медленнее, одни – громче, другие – тише. В беседе могут прозвучать стихи и музыка одной из знакомых ребятам песен, например «Скворушка прощается» Т. Попатенко. Можно напомнить детям о короле, который будто бы забыл поставить запятую в словах приговора: «Казнить нельзя помиловать», – и судьи не знали, что им делать с осужденным – казнить или помиловать…

Продолжая разговор о сходстве и различии музыкальной речи и речи разговорной, нужно рассказать учащимся о том, что существует своеобразный прием произнесения (и пения!) – скороговорки, которые чаше всего носят шуточный характер. «Болтает», «тараторит», «трещит» – вот как говорят о человеке, речь которого похожа на скороговорку. В остроумнейшей песне С. Прокофьева «Болтунья» ребята услышат и наверняка определят интонационные особенности музыки, раскрывающие характер главной героини. Чтобы ребята почувствовали близость разговорной речи и музыкальной, можно исполнить несколько фраз из рефрена песни «Болтунья», разучить песенку-скороговорку «Барабан» Д. Кабалевского.

Сравнивая текст и мелодию нескольких песен, обратите внимание на **интонационную выразительность** исполнения: точное выполнение пауз, сознательное выделение сильных (наиболее важных) слов и слогов во фразе, наиболее важных звуков в мелодии, устремление к кульминации (вершине). Здесь уместно рассказать ребятам о том, что музыкальную интонацию в отличие от речевой записывают точно и по высоте, и по длительности.

Для того чтобы учащиеся лучше поняли, что слабые и сильные доли в разговорной речи и в музыке играют важную роль, можно обратиться к хорошо известной школьникам песне «Спой нам, ветер!» И. Дунаевского. Главное слово в первой фразе – «ветер»: «А ну-ка песню нам пропой, веселый ветер! Веселый ветер! Веселый ветер!». При произнесении этого слова первый его слог – «ве» звучит сильнее, чем второй – «тер». Точно так же звучит это слово и в пении. Предложите ребятам заменить это слово каким-нибудь именем, например Борис. Пусть они сами установят, почему этого нельзя сделать. Пусть сами придут к выводу, что имя Борис надо для этого заменить сокращенным – Боря. А чтобы сохранить «Борис», придется изменить порядок слов: «А ну-ка песню нам пропой, Борис веселый!» Ребята сами могут придумывать примеры такого же рода.

Постепенно учащиеся осознают, что **понижения и повышения, усиления и ослабления, акценты и паузы, знаки препинания и многое другое свойственно и музыке, и разговорной речи.** Им становится ясно, что красивая, выразительная речь человека словно стремится приблизиться к музыке, а музыка, в свою очередь, во многом стремится приблизиться к разговорной речи, чтобы быть понятной многим людям и без слов.

Важно закрепить в сознании учеников понимание того, что **в музыке**, как и в обычной человеческой речи, **есть свои знаки препинания** и что они разделяют музыку на фразы, как это происходит в обычной речи. Рекомендуем разобрать несколько уже известных и новых сочинений, показать, как сочинения делятся на фразы (например, «Калинка» – две фразы, «Во поле береза стояла» – четыре фразы и т. д.). В этих примерах каждая фраза отделяется от следующей запятыми, а в конце песни стоит точка. В первом примере вершинами являются первые звуки каждое фразы: из них, как ручеек из источника, вытекает мелодия. Во втором примере построение такое же.

Необходимо подчеркнуть, что ощущение и понимание знаков препинания в музыке очень важно для ее осмысленного, выразительного исполнения. В классе прозвучит музыка, требующая разной интонационной выразительности в исполнении, например настойчивой в попевке «Барабан» Д. Кабалевского, шутливо-задорной в песне «Кузнец» И. Арсеева.

**Музыкальная фраза, мелодия, целая пьеса, даже большое сочинение, подобно хлебному колосу, обычно вырастают из одного, двух или нескольких «зерен».** Каждое такое «зерно» мы называем интонацией. В зерне-интонации содержится самое главное, что мы сразу же запоминаем и узнаем при повторениях, даже если построение звучит с какими-либо изменениями. В зерне-интонации есть зародыш мелодии ритма и других элементов музыкальной речи, главное же – характер музыки.

**Главная интонация часто пронизывает все произведение** («Барабан», «Три подружки» Д. Кабалевского, «Кузнец» И. Арсеева). Иногда главной интонацией музыка начинается («Кто дежурные?» Д. Кабалевского, «Утро», «Марш» Э. Грига), иногда она звучит в середине («Перепелочка»). Важно, чтобы ребята поняли, что даже по одной интонации можно определить знакомую музыку.

Перед исполнением мелодии из Симфонии № 5 Л. Бетховена можно предложить учащимся следующую задачу: пусть представят, что перед ними на стене висит большой портрет Юрия Гагарина (или другого известного и любимого ребятами героя). На вопрос учителя: «Герой ли он?» – последует, конечно, утвердительный ответ. Тогда пусть ребята определят, каким он был героем, и из предложенных определений учитель отберет одинаковые по ритму (четыре слова с ударением на последнем слове), например «сильный герой», «смелый герой», «храбрый герой». Одного-двух таких определений будет уже вполне достаточно. Пусть весь класс произнесет эти короткие фразы очень четко. Ритм наверняка получится такой же, как в бетховенской интонации. Тогда предложите ребятам вспомнить, какая музыка (известная и исполнявшаяся ими) соответствует этому ритму. Так от мужественного образа героя через «мужественные» слова и «мужественные» ритмы они сами придут к «мужественной» музыке Бетховена.

При слушании экспозиции 3-й части Симфонии № 5 Бетховена пусть дети сами определят, что главная (героическая) интонация звучит не в начале, а в конце каждого из трех построений.

**Интонации бывают выразительные и изобразительные**: одни выражают настроения, чувства, мысли человека, другие изображают какие-либо его движения (шаги, прыжки) или разнообразные звуки, шумы и явления окружающего мира.

Пусть ребята назовут примеры интонаций, выражающих разные характеры, чувства, настроения людей: плаксивая – «Плакса», сердитая, злая – «Злюка» («Три подружки» Д. Кабалевского), мужественная, героическая (главная тема экспозиции 3-й части Симфонии № 5 Бетховена) и др. А затем приведут примеры интонаций изобразительного характера: интонация шага («Марш»), набатного колокола («Дон-дон»), трубы и барабана («Труба и барабан») и др. Обратите внимание на связь характера интонаций в той или иной песне с характером ее исполнения. По аналогии напомните ученикам, что они сами часто придают своей речи определенную интонационную окраску. Даже одно и то же слово произносят то вопросительно (да?), то утвердительно (да!), то неуверенно (да-а...).

Продолжая разговор о выразительных и изобразительных интонациях, учитель не должен упускать из виду то обстоятельство, что, как об этом уже говорилось во II классе, **выразительность и изобразительность чаще всего существуют вместе**, в неразрывном единстве. Это прослеживается и на отдельных интонациях.

Очень точно нарисовал музыкальные портреты главных действующих лиц в своей опере «Золотой петушок» великий «музыкальный сказочник» И. Римский-Корсаков. Пусть учащиеся попытаются услышать и определить характеры главных интонаций каждого действующего лица (звучат темы Петушка, Звездочета, царя Додона, воеводы Полкана из пролога оперы «Золотой петушок»).

Изучение темы «Интонация» подводит ребят к выводу о том, что **отличие музыкальной речи от разговорной заключается в точном фиксировании высоты звука** – это дает повод для начала обучения пению по нотам. Методы обучения могут быть различными. Программа подразумевает возможность использования как абсолютной, так и относительной сольмизации. Музыкальным материалом могут быть те попевки и песни, которые были выучены во II классе. Однако при этом важно, чтобы музыка по своему содержанию была органически связана с темой урока.

В этой четверти можно начать опыты импровизации с опорой на заданное зерно-интонацию из 2-4 звуков и текст (1-4 строчки). Благодаря этому, импровизация перестает быть бессмысленным подбиранием мелодии, так как в нее входит элемент интонационной осознанности.

Обобщение темы второй четверти. Интонация – основа музыки. **От яркости интонации зависит яркость музыки.** Не из всякого сочетания звуков получается мелодия, как не из всякого сочетания слов получается фраза (привести примеры бессмысленного набора нескольких слов и нескольких звуков). Мелодия — интонационно-осмысленное музыкальное построение.

 ***Тема 1.4. Построение (формы) музыки. Зависимость формы от образного содержания произведения***

**Музыкальная форма** – это определенный распорядок частей и разделов в музыкальном произведении.

Самое маленькое построение в музыкальной речи – **мотив** (от латинского – «двигаю»). Так называется наиболее яркий, запоминающийся мелодический оборот. Размер мотива может быть разным – от одного-двух звуков до целого такта.

Более крупное музыкальное построение, которое включает в себя несколько мотивов, называется – **фразой**(по-гречески – «выражение»). Долгое время продолжительность фразы была связана с дыханием в вокальной музыке. И только с развитием инструментальной музыки это понятие стало боле широким.

Фразы объединяются в **предложения**. Стандартный размер предложения – 4 такта. Предложения завершаются ***кадансами*** (от латинского «оканчиваюсь») – заключительным музыкальным оборотом. Каданс завершает музыкальное произведение, его часть или отдельное построение. Существует множество разновидностей кадансов, различающихся по функциональному наполнению (Т, S, D, VI).

Из предложений составляется **период**. Период – законченная, самостоятельная музыкальная форма. Период, как правило, состоит, из 2-х предложений с различными каденциями. Различают период повторного и не повторного строения, квадратный (8 тактов) и неквадратный (от 5 тактов), малый (8 т.) и большой (16 т.). Иногда период имеет дополнительный раздел, который звучит, как музыкальное послесловие, такой раздел, в зависимости от местонахождения каданса, может называться дополнением или расширением.

Период является одной из главных форм в **вокальной музыке, организуя куплет или припев.** Простейшей вокальной формой, при которой музыка остаётся прежней, а слова изменяются, является **куплетная форма.** Её простота объясняет широкую распространённость. Нет ни одного композитора, создававшего вокальную музыку, который не написал бы песню в куплетной форме (см. песни и романсы Шуберта, Моцарта, Глинки, Чайковского, Рахманинова и др. композиторов).

**Одночастная форма** (А) – это простая музыкальная форма, состоящая из одного периода. Такая форма чаще всего встречается в миниатюрах композиторов-романтиков, стремившихся запечатлеть ускользающее мгновение (яркий пример – Прелюдии Ф. Шопена), или в детской музыке для обеспечения большей доступности исполнения. **Схема формы: А**.

**Двухчастная форма** (A B) – простая музыкальная форма, состоящая из двух периодов. Довольно часто второй период построен на материале первого (т.е. повторного строения – например, некоторые прелюдии А.Н. Скрябина). Но основу двухчастной формы составляют произведения, в которых периоды различны («Песня Любавы» из 2-го действия оперы «Садко» Римского-Корсакова; «Ария Розины» из 2-го действия оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини). **Схема формы: А В**.

Важнейшим (и самым простым) принципом для создания музыкальной формы является **повторность**. Его необыкновенная популярность объясняется несколькими причинами:

* повторение позволяет нам вернуть музыкальную мысль и дает возможность лучше вслушаться в неё, оценить незамеченные ранее художественные детали;
* повторение помогает отчетливо делить форму на отграниченные друг от друга части;
* повторение музыкального материала после изложения нового придаёт форме законченность, утверждая главенство первоначального образа.

Таким образом, формы, основанные на повторности, получили необычайное распространение в музыке в многочисленных вариантах. И самый простой из них – это **трехчастная форма** (A B A),состоящая из трех периодов, где

А – представляет собой изложение музыкальной темы;

В – развитие темы А или новый контрастный материал;

А – реприза, точное или измененное повторение части А.

Если реприза точно повторяет первую часть, ее часто даже не выписывают нотами, а обозначают: «Играть от начала до слова «Конец» (по-итальянски: da capo al Fine).

Трехчастная форма (так же, как и все предыдущие) бывает простая и сложная. В отличие от простой трехчастной формы, в которой каждая часть пишется в форме периода, в сложной трехчастной форме части представляют собой не период, а простую двухчастную или трехчастную форму. Например:

А В А;

a b a b a.

Трехчастна форма является одним из самых популярных принципов построения музыкального произведения. Произведения, написанные в простой трехчастной форме, можно найти в репертуаре каждого музыканта: это пьесы, танцы, марши, романсы, произведения для оркестра, части или разделы крупных сочинений. Огромное количество примеров на простую и сложную 3-х частную форму содержится в произведениях П.И.Чайковского. Помимо самостоятельных инструментальных пьес из «Детского альбома», «Времён года» и др. произведений, любимая композитором трехчастная форма зачастую организует главную и побочную партии в симфониях (например, в 4-ой и 6-ой симфониях).

На принципе повторности основана также более сложная форма, уходящая корнями в народную песенно-танцевальную традицию Франции. Речь идёт о форме **рондо** (в переводе с французского «рондо» означает «круг, хоровод, круговая хороводная песня»). В музыке хороводов чередовались постоянный, неизменный припев с изменяющимся запевом. Из этого чередования и возникла форма рондо.

Подобно припеву народной песни, в рондо есть тема, которая повторяется – это **рефрен**. Рефрен (по-французски – «припев») должен прозвучать не менее 3-х раз и может иметь любую простую форму: период, двухчастную или трехчастную.

Между повторениями рефрена звучат различные музыкальные построения, которые называются **эпизодами**. Таким образом, рондо – это форма, основанная на чередовании рефрена с эпизодами.

А В А С А: рефрен – эпизод – рефрен – эпизод – рефрен.

Форма рондо широко применяется в инструментальной и вокальной музыке: инструментальные пьесы (В. Моцарт «Турецкий марш» из «Сонаты для фортепиано ля-мажор» №11, Ария Фигаро «Мальчик резвый» из оперы «Свадьба Фигаро»; Л. Бетховен «К Элизе», «Ярость по поводу потерянного гроша» и многие др.), романсы и песни (М. И. Глинка «Попутная песня»; А. С. Даргомыжский «Старый капрал»), хоры, оперные арии (М. И. Глинка «Рондо Антониды» из оперы «Иван Сусанин», «Рондо Фарлафа» из оперы «Руслан и Людмила»), последние части крупных форм – сонат и симфоний (например, симфонии Г. Малера), а так же целые оперные или балетные сцены(балет «Щелкунчик» П. И. Чайковского, «Любовь к трём апельсинам» С. Прокофьева) могут быть организованы формой рондо. Очень часто форма рондо применяется в пьесах французских клавесинистов (Л. Дакен «Кукушка», Ж. Рамо «Тамбурин», «Курица», Ф. Куперен «Маленькие ветряные мельницы», «Сестра Моника» и мн. др. пьесы).

**Вариации** (от латинского «изменение, разнообразие») – музыкальная форма, которая состоит из темы и ее измененных повторений.

А А1 А2 А3 А4 …

Тема может быть сочинена самим композитором, заимствована из народной музыки или из произведения другого композитора. Обычно тема пишется в любой простой форме: в форме периода, двухчастной, трехчастной. Тема повторяется с различными изменениями в ладе, тональности, ритме, тембре и т. п. В каждой вариации может меняться от одного до нескольких элементов музыкальной речи (в зависимости от эпохи и стиля композитора).

Тип вариаций зависит от того, каким способом и насколько сильно изменяется тема.

*Разновидности вариаций.*

1. **Вариации на неизменный бас** (basso ostinato) или старинные вариации были известны еще в XVI веке в Европе. Модные тогда танцы (пассакалия, чакона) писались в форме, основанной на постоянном повторении темы в басу, при этом варьировались только верхние голоса (например, Г. Перселл «Плач Дидоны» из оперы «Дидона и Эней»). Техника бассо остинато не осталась достоянием только лишь старинной музыки – в ХХ веке в связи с всплеском интереса к старинной музыке эта техника обрела новую жизнь. Интересные образцы использования бассо остинато мы находим, например, в произведении «Drauhgtmans Contract» Майкла Наймана (басовую тему ведет орган на фоне «трепетания» струнных, в точке «золотого сечения» к этим инструментам подключается клавесин, создавая своим металлическим тембром холодное, жутковатое звучание).

2. **Вариации на неизменную мелодию** (soprano ostinato) наиболее близки народной музыке. Мелодия повторяется без изменений, а сопровождение варьируется. Такой тип вариаций ввел в русскую классическую музыку М. И. Глинка, поэтому они иногда называются «глинкинские» (опера «Руслан и Людмила» М. И. Глинки: «Песня Баяна», «Персидский хор»; М. Равель «Болеро»; Д. Д. Шостакович «Эпизод нашествия» из «Симфонии №7»).

3. В западноевропейской классической музыке XVIII-го и первой половины XIX-го веков сложились **строгие** (орнаментальные) **вариации**, созданные венскими классиками (Й.Гайдном, В.Моцартом, Л.Бетховеным).

Правила строгих вариаций:

* Сохранение лада, метра, общих контуров темы и функциональной основы;
* Изменение (орнаментация, усложнение) сопровождения;
* Одна из средних вариаций (как правило, 3-я) пишется в одноименном миноре или мажоре (например, В. Моцарт «Соната №11», 1ч.; Л. Бетховен «Соната №2», 2ч., «Соната №8», 2ч. и др.).

Приёмы, которыми композиторы пользовались в вариациях, связаны с популярным в XVII-XVIII веках искусством импровизации. Каждый исполнитель-виртуоз, выступая на концерте, обязан был фантазировать на предложенную публикой тему (мелодию популярной песни или оперной арии). Традиции бесконечно разнообразного варьирования исходной темы существуют и поныне в джазовой музыке.

4. **Свободные или романтические вариации** появились во второй половине XIX века. Здесь каждая вариация является практически самостоятельной пьесой и связь ее с темой была очень слабой. Яркие примеры таких вариаций в большом разнообразии представлены в творчестве Р. Шумана: это фортепианные циклы «Карнавал», «Бабочки», «Симфонические этюды» и др. произведения. Много вариаций на заимствованные темы оставил гениальный пианист-виртуоз Ф. Лист (транскрипции на песни Ф. Шуберта, на темы В. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена, темы из итальянских опер и на собственные темы).

В музыке встречаются вариации на две, а иногда и на три темы, которые варьируются поочередно. **Вариации на две темы называют двойными**:

А В А1 В1 А2 В2 А3 В3… или А А1 А2 А3… В В1 В2 В3…

Примеры двойных вариаций: М. И. Глинка «Камаринская»; Л. Бетховен «Симфония №5», 2ч., «Соната №8» («Патетическая»), 2 часть, «Симфония №9», 4ч.

Большинство форм классической музыки сформировались к середине XIX-го века. К новым формам, появившимся между 1890-ми и 1950-ми годами, относятся конкретная музыка и минимализм. В музыковедческих исследованиях XX-го столетия выявлен ряд новых композиционных закономерностей, получивших наименование «параметрные формы». Параметрные формы связаны с техникой построения композиции на уровне разных средств (компонентов) музыкальной ткани – ритма, динамики, гармонии, штрихов, фактуры и др. Эти формы при отсутствии мелодико-тематического фактора или значительном ослаблении его формообразующей роли, выступают на передний план современного композиционного процесса.

***Тема 1.5. Музыка и ее язык. Элементы музыкальной речи***

Мысли, чувства, образы окружающего мира передаются в музыке звуками. Но почему определенная последовательность звуков в мелодии создает печальное настроение, а другая,  наоборот,  звучит светло и весело? Почему одни музыкальные произведения вызывают желание петь, а иные – танцевать? И почему от прослушивания одних возникает чувство легкости и прозрачности, а от других – грусти.

Каждое музыкальное произведение отличается определенным набором характеристик. Эти характеристики музыканты называют **элементами музыкальной речи**.  Содержание пьес передается разными элементами музыкальной речи, создающими определенный образ.

**Главным средством музыкальной выразительности является** **мелодия**. Именно с мелодии начинается музыка как особое искусство: первая услышанная, первая пропетая мелодия становится одновременно и первой музыкой в жизни человека. В мелодии – то светлой и радостной, то тревожной и сумрачной – слышатся нам человеческие надежды, печали, тревоги, раздумья. Мелодия – «главная прелесть, главное очарование искусства звуков, без нее все бледно, мертво…», – писал когда-то замечательный русский музыкант, композитор и критик А. Серов. «Вся прелесть музыки – в мелодии», – говорил  И. Гайдн. «Без мелодии музыка немыслима», – слова Р. Вагнера.

Разберемся с этим выразительным средством конкретнее. Мелодия – основа музыкального произведения, развитая, законченная музыкальная мысль, выраженная одноголосно.  Это выразительный напев, который может передать различные  образы, чувства, настроения.

Греческое слово «melodia» означает «пение песни», так как   происходит от двух корней: melos (песнь) и ode (пение).  Есть музыкальные произведения, в частности народные песни, которые состоят из одной только мелодии.

Анализ речи человека дает представление о ее строении: звуки объединяются в слова, слова – во фразы, фразы – в предложения. Похожее строение имеет и мелодия. Самая маленькой частью мелодии является мотив -  короткая законченная музыкальная мысль.

Мотивы объединяются в музыкальные фразы, а фразы – в музыкальные предложения. Каждая мелодия имеет свой музыкальный рисунок, который называется мелодической линией. Несмотря на небольшой размер, мелодия  вмещает в себя все составляющие драматургического развития: начало (рождение основного мотива), развитие, кульминация и заключение.

*Типы мелодии*

Если мы слышим протяженную мелодию с достаточно широким диапазоном,   звучащую legato, ровными длительностями, с чередованием гаммообразного движения  с ходами на широкие интервалы, то речь идет о **кантилене** (в переводе с итальянского «напевная»). Примерами кантилены являются темы II части Симфонии №5 П.И.Чайковского в исполнении валторны, Прелюдия №4  ми-минор Ф.Шопена.

Музыкальные темы, содержащие мотивы, напоминающие человеческую речь, называются  **речитативом**. Мастерски использует речитатив в вокальном цикле «Детская» великий русский композитор М.П.Мусоргский. Так в песне «С няней» при  помощи мелодизированного речитатива композитору удалось создать яркий, выразительный образ, передать все переживания и страхи ребенка.

Третий вид мелодии – **мелодии инструментального типа**. Они характеризуются немалой виртуозностью, сложными ритмическими рисунками, часто их сложно напеть. Диапазон таких мелодий превосходит диапазон человеческого голоса.

**Гармония** – греческое слово  «harmonia» переводится как созвучие, стройность, соразмерность. Гармония – это аккорды,  сопровождающие мелодию. Благодаря ей, усиливается выразительность мелодии, она становится ярче, насыщеннее по звучанию.

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 периоды мирной жизни, свободные от войн и потрясений. Поэтому не случайно слово «гармония» в музыке относится к ее коренному и основному свойству – благозвучию.

При изучении гармонии невозможно обойти понятия консонанса и диссонанса. **Консонанс** – мягкое звучание, звуки дополняют друг друга. Это все чистые интервалы, терции и сексты. В **диссонансах** звучание резкое, яркое. К ним относятся секунды, септимы, тритоны.

**Метр** – система организации музыкального ритма, порядок чередования сильных и слабых долей. В переводе с  греческого  слово «metron» означает мера, размер.  Понятие метра встречается не только в музыке, но и в литературе. То, что в поэзии называется хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест, гекзаметр, в музыке обозначается цифрами 2/4, 3/4, 6/8 и носит название музыкального размера.

Метр или размер бывает простым – двудольным, трехдольным, сложным – 4-ех, 6-ти, 9-ти, 12-ти дольным (от сложения однородных метрических групп), смешанным – 5-ти, 7-ми дольным (от сложения неоднородных метрических групп).

**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. 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. Композитор Н.А.Римский – Корсаков считал, что ритм самым главным средством музыкальной выразительности. Ритм вносит в мелодию порядок, выстраивает и согласует звуки во времени.  В музыкальном языке высота звука подобна гласным, а длительности – согласным. Но в любом языке важны одинаково как гласные, так и согласные. Поэтому нельзя сказать, что важнее – мелодия или ритм.

Ритм – греческое слово «rithmos» означает мерное течение.  Ритм организует музыку во времени. Музыкальный ритм – это чередование и соотношение различных музыкальных длительностей и акцентов. Ритм – яркое выразительное средство. Часто он определяет и характер, и даже жанр музыки. Преобладание равных длительностей при спокойном темпе делает мелодию плавной, степенной. Напротив, разнообразие длительностей придает ей прихотливость, гибкость, изящество. Благодаря ритму мы можем и отличить марш от вальса, мазурку от польки. Для каждого из этих жанров характерны определенные ритмические фигуры, которые повторяются в течение всего произведения.

Во все времена 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. Гете, – мажорный лад побуждает к деятельности, отправляет в широкий мир… Минорный – выражает все невыразимое и томительное».

**Мажор и минор** – самые известные и самые распространенные лады. Нередко композиторы подчеркивают выразительность этих ладов, сопоставляя их. Этот прием помогает выявить особенности, подчеркнуть выразительность мелодии, показать тот или иной образ с разных сторон.

Однако музыкальные лады не ограничиваются только мажором и минором. Существуют разновидности этих основных ладов: натуральный, гармонический, мелодический. Старинные диатонические лады – **лидийский, миксолидийский, дорийский, фригийский** и т.д., а так же **пентатоника**. Существуют лады, придуманные композиторами для музыкальной характеристики определенных образов и персонажей: **хроматический**, **целотоновый** и т.д.. Целотоновую гамму использовал М. И. Глинка для создания фантастического образа Черномора в опере «Руслан и Людмила».

**Темп** –  «tempus» в переводе с латинского означает «час». Этот термин означает скорость исполнения произведения или отдельных его частей. От темпа во многом зависит характер мелодии. Для обозначения темпа используются итальянские термины.

**Медленные темпы**:

Grave – медленно, торжественно;

Lento -  медленно

Largo – очень медленно и широко;

Adagio – медленно, спокойно.

**Средние темпы**:

Andante – в темпе спокойного шага;

 Аndantino - Moderato – умеренно, сдержанно.

**Быстрые темпы**:

Allegro – быстро, весело;

Аllegretto – довольно оживленно;

Vivo – живо;

Vivace – очень живо;

Presto – скоро;

Prestissimo – очень скоро.

Иногда к этим определениям темпа прибавляют такие итальянские слова, как molto или assai – очень;  poco – немного; non troppo – не слишком. Кроме обозначения скорости исполнения произведения, композиторы часто добавляют обозначение характера:

Аgitato – взволнованно;

Grazioso – грациозно;

Animato –с душой;

Leggiero – легко;

Brilliante – блестяще;

Maestoso – торжественно;

Commodo – удобно;

Risoluto – решительно;

Con brio –   живо;

Semplice – просто;

Con fuoco – с огнем;

Giocoso – игриво, весело;

Cantabile – певуче;

Doloroso – скорбно;

Dolce – нежно;

Energico – энергично;

Espressivo – страстно.

Для точного исполнения  темпа произведения в нотном тексте имеются особые значки, при помощи которых исполнитель видит, сколько четвертей он должен сыграть в минуту. Так, если  = 60, то каждую секунду надо играть одну четверть или должное количество длительностей ей соответствующих.  Особый прибор – **метроном** помогает измерению пульсации четвертей.

**Динамика**.  Музыкальная динамика возвращает нас к первоистокам музыки. Ведь громкие и тихие, как и разнообразные оттенки, существует и вне музыкальных произведений. Гроза гремит, а моросящий дождик шуршит еле слышно; грозен шум морского прибоя, а плеск озера ласков и совсем не страшен.  И даже такие чисто музыкальные особенности как crescendo –постепенное нарастание звучности и diminuendo – постепенное ее ослабление, так же присутствуют и в природе. Динамические оттенки или нюансы так же связаны в музыке с разными уровнями звучности и придают музыкальным произведениям выразительность и напряженность. Динамические оттенки обозначаются в нотах латинскими буквами:

***f*** – форте, громко;

***ff*** – фортиссимо, очень громко;

***mf*** – меццо форте, не слишком громко;

***mp*** – меццо пиано, не слишком тихо;

***p*** – пиано, тихо;

***pp*** – пианиссимо, очень тихо;

***crescendo*** – постепенное усиление звука;

***diminuendo*** – диминуендо, постепенное затихание;

***sf*** – сфорцандо, резкий акцент:

***sotto voce*** – сотто воче, вполголоса.

**Регистр**. Человеческий голос, голос каждого музыкального инструмента имеет свой диапазон (расстояние от самого нижнего до верхнего звука). Диапазон делится на регистры: низкий, средний и верхний, то есть зоны звучания. Произведения в низком регистре звучат мрачно, тяжело, в среднем – напевно и мягко, в высоком – звонко и прозрачно.

**Тембры**  нередко сравнивают с красками в живописи. Подобно краскам, выражающим цветовое богатство окружающего мира, создающим колорит произведения и его настроение, музыкальные тембры также передают его образы и эмоциональное настроение. Музыка неотделима от тембра, в котором она звучит. Каждое, даже самое маленькое, произведение непременно содержит указание на инструмент, который должен ее исполнять. Таким образом, тембр является важным выразительным средством, сообщая музыкальному произведению необходимую характерность звучания.

***Тема 1.6. Программная музыка. Связь программности и драматургии***

Когда мы слушаем симфоническую [сюиту](https://yunc.org/%D0%A1%D1%8E%D0%B8%D1%82%D0%B0) Н. А. Римского-Корсакова «Шехеразада», перед нами возникают образы жестокого султана Шахрияра, искусной сказительницы Шехеразады, величественная картина моря и уплывающий вдаль корабль Синдбада-морехода. Арабские сказки «Тысяча и одна ночь» стали программой этого замечательного произведения. Римский-Корсаков кратко изложил ее в литературном предисловии. Но уже **название сюиты направляет внимание слушателей на восприятие определенного содержания**.

**К программным** (от греческого «программа» – «объявление», «распоряжение») **относятся музыкальные произведения, которые имеют определенный заголовок или литературное предисловие**, созданное или избранное самим композитором. **Благодаря конкретному содержанию программная музыка более доступна и понятна слушателям**. Ее выразительные средства особенно рельефны и ярки. В программных произведениях композиторы широко используют оркестровую звукопись, изобразительность, сильнее подчеркивают контраст между образами-темами, разделами формы и др.

**Богат и разнообразен круг образов и тем программной музыки**. Это и **картина природы** – нежные краски «Рассвета на Москве-реке» в увертюре к опере М. П. Мусоргского «Хованщина»; мрачное Дарьяльское ущелье, Терек и замок царицы Тамары в симфонической поэме М. А. Балакирева «Тамара»; **поэтичные пейзажи** в произведениях К. Дебюсси «Море», «Лунный свет». Сочные, колоритные **картины народных праздников** воссозданы в симфонических произведениях М. И. Глинки «Камаринская» и «Арагонская хота».

Многие сочинения этого вида музыки связаны **с замечательными произведениями мировой литературы**. Обращаясь к ним, композиторы в музыке стремятся раскрыть те нравственные проблемы, над которыми размышляли поэты, писатели. К «Божественной комедии» Данте обращались П. И. Чайковский (фантазия «Франческа да Римини»), Ф. Лист («Симфония к „Божественной комедии" Данте»). Трагедией У. Шекспира «Ромео и Джульетта» вдохновлены одноименные симфония Г. Берлиоза и увертюра-фантазия Чайковского, трагедией «Гамлет» — симфония Листа. Одна из лучших увертюр Р. Шумана написана к драматической поэме Дж. Г. Байрона «Манфред». Пафос борьбы и победы, бессмертие подвига героя, отдавшего жизнь за свободу родины, выразил Л. Бетховен в увертюре к драме И. В. Гёте «Эгмонт».

К программным произведениям относятся сочинения, которые принято называть **музыкальными портретами**. Это фортепьянная прелюдия К. Дебюсси «Девушка с волосами цвета льна», пьеса для клавесина «Египтянка» Ж. Ф. Рамо, фортепьянные миниатюры Р. Шумана «Паганини» и «Шопен».

Иногда программа музыкального сочинения бывает навеяна произведениями **изобразительного искусства**. В фортепьянной сюите «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского отразились впечатления композитора от выставки картин художника В. А. Гартмана.

Масштабные, монументальные произведения программной музыки связаны **с важнейшими историческими событиями**. Таковы, например, симфонии Д. Д. Шостаковича «1905 год», «1917 год», посвященные 1-ой русской революции 1905 – 1907 гг. и Великой Октябрьской революции.

**Программная музыка издавна привлекала многих композиторов**. Изящные пьесы в стиле рококо писали для клавесина французские композиторы 2-й половины XVII — начала XVIII в. Л. К. Дакен («Кукушка»), Ф. Куперен («Сборщицы винограда»), Рамо («Принцесса»). Итальянский композитор А. Вивальди четыре скрипичных концерта объединил под общим названием «Времена года». В них созданы тонкие музыкальные зарисовки природы, пасторальные сценки. Содержание каждого концерта композитор изложил в развернутой литературной программе. И. С. Бах одну из пьес для клавира шутливо назвал «Каприччо на отъезд возлюбленного брата». В творческом наследии Й. Гайдна больше 100 симфоний. Среди них есть и программные: «Утро», «Полдень», «Вечер и буря».

Важное место заняла программная музыка **в творчестве композиторов-**[**романтиков**](https://yunc.org/%D0%A0%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%B7%D0%BC%2C_%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B4%D0%B5%D0%BB_%C2%AB%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D1%82%C2%BB). Портреты, жанровые сценки, настроения, тончайшие оттенки человеческих чувств тонко и вдохновенно раскрыты в музыке Шумана (фортепьянные циклы «Карнавал», «Детские сцены», «Крейслериана», «Арабеска»). Своеобразным музыкальным дневником стал большой фортепьянный цикл Листа «Годы странствий». Под впечатлением от поездки в Швейцарию написаны им пьесы «Часовня Вильгельма Телля», «Женевские колокола», «На Валлендштадском озере». В Италии композитора покорило искусство великих мастеров [эпохи Возрождения](https://yunc.org/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0_%D1%8D%D0%BF%D0%BE%D1%85%D0%B8_%D0%92%D0%BE%D0%B7%D1%80%D0%BE%D0%B6%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F). Поэзия Петрарки, картина Рафаэля «Обручение», скульптура Микеланджело «Мыслитель» стали своеобразной программой в музыке Листа.

Французский симфонист Г. Берлиоз воплощает принцип программности не обобщенно, а последовательно раскрывает сюжет в музыке. «Фантастическая симфония» **имеет развернутое литературное предисловие**, написанное самим композитором. Герой симфонии попадает то на бал, то в поле, то идет на казнь, то оказывается на фантастическом шабаше ведьм. С помощью красочного оркестрового письма Берлиоз добивается почти зрительных картин театрального действия.

**К программной музыке часто обращались русские композиторы**. Фантастические, сказочные сюжеты легли в основу симфонических картин: «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, «Садко» Римского-Корсакова, «Баба-Яга», «Кикимора», «Волшебное озеро» А. К. Лядова. Созидательную силу человеческой воли и разума воспел А. Н. Скрябин в симфонической поэме «Прометей» («Поэма огня»).

**Программная музыка занимала большое место в творчестве советских композиторов**. Среди симфоний Н. Я. Мясковского есть «Колхозная», «Авиационная». С. С. Прокофьев написал симфоническое произведение «Скифская сюита», фортепьянные пьесы «Мимолетности», «Сарказмы»; Р. К. Щедрин — концерты для оркестра «Озорные частушки», «Звоны»; М. К. Койшибаев — поэму для оркестра казахских народных инструментов «Советский Казахстан»; З. М. Шахиди — симфоническую поэму «Бузрук».