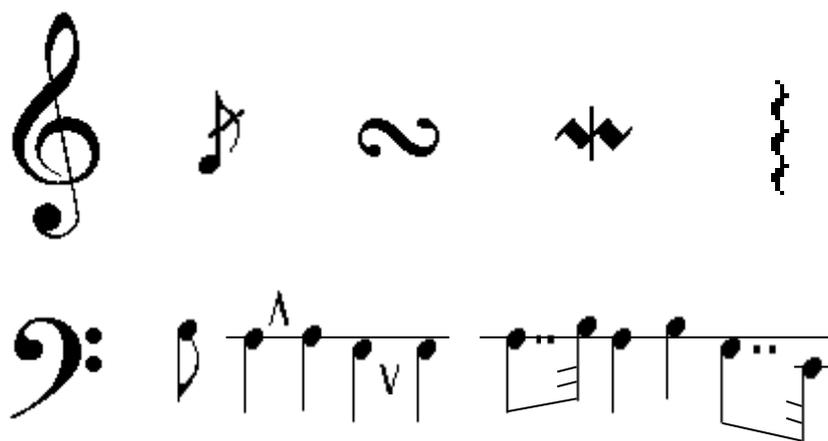


Муниципальное учреждение дополнительного образования
«Школа искусств Хабаровского муниципального района»

МУЗЫКАЛЬНАЯ ОРНАМЕНТИКА

Пособие в помощь преподавателям музыки



Хабаровск
2021

КУЛИК Г.И.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ОРНАМЕНТИКА

Пособие в помощь преподавателям музыки

*Допущено министерством образования Хабаровского края к
использованию в качестве методического пособия для учителей музыки
образовательных учреждений и педагогов дополнительного
образования учреждений дополнительного образования детей.*

Хабаровск

ББК85.31
К 90

Печатается на основании решения
Краевого экспертного совета
(протокол № 73/7 от 20.12.2006)

Кулик Г.И. Музыкальная орнаментика: Методическое пособие. -
Хабаровск: МБУДО, 2021. – 42 с.

Рецензент:

*Л.Г. Чувашова, гл. методист отдела гуманитарного образования
ХК ИППК ПК*

Настоящая работа адресована преподавателям общеобразовательных школ, лицеев, гимназий, преподавателям музыкальных школ, и концертмейстерам. В работе представлено определение музыкальной орнаментики; её развитие от древних времён до наших дней; примеры практического применения музыкальной орнаментики; разработанное компьютерное приложение с озвученными примерами в программе Finale.

Издаётся в авторской редакции

© Кулик Г.И., 2021

© МБУДО, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Введение	4
1. Развитие музыкальной орнаментики от древних времён до наших дней	6
2. Практическое применение музыкальной орнаментики.....	26
2. Орнаментика и компьютер.....	35
4. Литература	42

ВВЕДЕНИЕ

Главным побудительным мотивом привлечь внимание к символизированным мелизмам в музыкальных произведениях явилось творческое определение идеи использования компьютерных информационных технологий, а также психолого-педагогическая готовность автора данной работы подготовить учащихся как к эстетическому, так и познавательному восприятию.

Компьютер с применением звуковой карты превратился в универсальную рабочую станцию, на которой возможно создание музыкальных произведений, их прослушивание, вёрстка нотного набора и многое другое, что связано со специализацией педагога-музыканта.

Основной целью работы явилось желание обратить внимание на имеющиеся резервы развития познавательной деятельности преподавателя музыки, музыкального руководителя дошкольного учреждения и учителя музыки в школе.

Музыкальное искусство отличается особенно высокой степенью организованности и относительной самостоятельности системы средств. И почти в каждом подлинно художественном произведении есть средства, которые композитор не просто применяет, но и утверждает, отстаивая их ценность, демонстрируя их возможности и, так или иначе, выказывая заинтересованное к ним отношение.

В основу данной работы положен научный труд А. Бейшлага,¹ изданный в Лейпциге в 1908 г. В этом труде проблема орнаментики охвачена с достаточной широтой. В книге научный подход сочетается с практической направленностью. Демонстрируются многочисленные примеры вокальной и инструментальной музыки и возможности расшифровки мелизмов в произведениях различных эпох и стран. Книга Бейшлага оказалась последней (из двух) охватывающей всю историю западноевропейской орнаментики. Чтобы заново разработать историю орнаментики в соответствии с требованиями нашего времени - значило бы создать многотомную историю музыкальных стилей и исполнительства, что оказалось бы под силу лишь большому коллективу учёных. Поэтому данная работа написана как анализ одного из двух существующих трудов «Орнаментика в музыке». Исследования в области мелизматики приобрели общеэстетическое направление.

В данной работе уделяется в основном внимание исполнению орнаментики в фортепианных произведениях. Уделено внимание и отечественным композиторам, произведения которых часто встречаются в практике студентов колледжей и консерваторий. Дается краткая характеристика стиля. В работе прослеживается проявление орнаментики,

¹ Адольф Бейшлаг (Beyschlag, произносится Байшлаг; 1845) - нем. дир., комп. Проф-р Королевской муз. академии в Берлине.

как глубоко присущего музыке свойства, а также применение специфических мелизматических символов от древнейших времён и до нашего времени.

Работа знакомит читателя с историей такого искусства как «музыкальная орнаментика», с названиями и терминологией прошлых веков.

При отсутствии учебников по музыкальной орнаментике данное пособие поможет экономить время по усвоению мелизмов в произведениях композиторов разных эпох и усилит внутреннюю мотивацию к подготовке произведения для его исполнения. Им можно пользоваться как словарём.

Работа состоит из девяти разделов, в которых представлен теоретический и практический материал.

В начале работы орнаментика охарактеризована в историческом аспекте своего возникновения. Далее со второй по седьмую части представлен путь развития орнаментики, её преемственные связи, национальные особенности и своеобразие исполнения в различные периоды, у разных композиторов.

Предметом исследования явилась последовательная природа развития «маленьких нот» от древней диминуции до музыкального орнамента наших дней.

В восьмой части даётся полное определение орнаментики.

Последняя часть является разработанным приложением с озвученными примерами в музыкальной программе *Finale*, что даёт возможность не только читать, но и слушать музыкальные примеры. (Вёрстка текста и нотного набора в компьютерных программах *Microsoft Word* и *Finale* произведена автором данной работы).

Музыкальные примеры представляют собой небольшие фрагменты из произведений, наиболее часто встречающихся в педагогическом и концертном репертуаре. Орнаментика – составная часть определённого музыкального стиля, и её невозможно изучать «вообще», абстрагируясь от других особенностей данного стиля. Примеры из произведений отечественных композиторов не составляют украшения из «произвольных манер» и не снабжены значками. При выписанных украшениях они по своему характеру представляют собой зафиксированную импровизацию. Слушатель примеров в состоянии будет обнаружить те специфические приёмы орнаментики, которые характеризуют исполнительство на данном инструменте.

Этим пособием могут пользоваться преподаватели, концертмейстеры и студенты при подготовке как по классу специального фортепиано, так и по другим дисциплинам учебных заведений, а также для подготовки к занятиям педагогов в школах искусств и образовательных учреждениях.

*«Только при помощи примеров,
примеров и ещё раз примеров
можно сделать некоторые вещи
ясными и чему-то научиться»*

Р. Вагнер

РАЗВЁРНУТОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ ОРНАМЕНТИКИ

(Георг фон Дадельсен – немецкий исследователь. «Украшения»)

В современном словоупотреблении украшениями называются формулообразные разукрашивания и обыгрывания мелодического звука, которые указываются (или могут быть указаны) в нотном тексте посредством добавленного значка или мелкими нотами. В зависимости от того, относится ли украшение к началу, концу или ко всей длительности соответствующей ноты, различают начальные (anschlagende) украшения (форшлаг, аншлаг, шлейфер, мордент, пральтриллер, шнеллер), «последующие» (nachschiagende) украшения (нахшлаг, группетто после ноты) и заполняющие (ansfullende) украшения (трель, группетто, тремоло, вибрато). Эти основные формы часто комбинируются между собой. К украшениям причисляются также и арпеджио, которые относятся не только к одной ноте, но и к звукам аккорда и могут быть как начальными, так и заполняющими. Украшения принадлежат к встречающимся во всех музыкальных культурах импровизационным или же нотированным фигурациям и вариациям заданной мелодии. В этом смысле их можно рассматривать в качестве основных фигур вариационной и импровизационной техники, постоянно застывающих и превращающихся в формулы; они уже принадлежат к основному фонду, из которого формируется любая инструментальная и вокальная мелодия. Данное выше определение позволяет лишь с некоторыми натяжками выделить украшения из большой группы импровизационных или нотированных украшающих фигур. До 18 века в указаниях относительно исполнения они рассматривались все вместе. Обычные в те времена термины: манеры, фиоритуры, орнаменты, Agrements (украшения) в тогдашнем понимании подразумевали и то и другое; но уже тогда различали “значительные” (“wesentlich”), которые изображаются или могут быть изображены посредством специальных значков) и “произвольные” (“willkürliche»), то есть свободно импровизационные манеры. Только во 2-ой половине 18-го века в Германии для «значительных манер» вводится термин «украшения» (verzierungen), наряду с которым применялось также понятие “орнамент”. Благодаря тесной исторической связи с более свободными видами импровизационного фигуративного формообразования учение об

украшения всё более переходит в эту более свободную орнаментальную практику.

Помимо выше указанной основной группы «украшений» в более узком смысле, затрагиваются по историческим причинам ещё и те «определённые манеры», которые известным образом меняют ритм, ударение, артикуляцию и звуковую окраску предписанных нот – как *lnegalite* («неровность»), необозначенный «ломбардский ритм», тремоло в вокальном исполнении, вибрато смычковых и духовых инструментов, *Bebung* («дрожание») на клавикорде и др.».

ДИМИНУЦИЯ. ОТ РАЗВИТИЯ ДО РАСЦВЕТА

Первый человеческий возглас – это крик, более или менее выдержанный звук; вероятно, из подобных простых выдержанных звуков и состояла самая ранняя музыка. Однако абсолютно безыскусное исполнение следует отнести к доисторической эпохе, ибо, как далеко ни уводили бы нас изыскания, мы всегда наталкиваемся на украшения.

Ещё древние индийцы пользовались «кампой», «дрожащей нотой», и её знак ($\{$) был настолько характерным, что возник вновь, уже в горизонтальном положении ($\{$) в облике средневековой квиллизмы, предшественницы нашей современной трели. Как свидетельствуют многочисленные обозначения, можно утвердительно сказать, что украшения применялись в значительной мере примерно начиная с IX-го века, которые встречаются и в более поздние эпохи ($\{$, $\{$).

Ещё в VI веке описывается украшение – «виннола» (от ит. *vinum* т.е. виноград, лозы которого мягко вьются).

Выдержки из трактатов и других подобных работ теоретиков. Лудовико Цаккони «Prattica di Musica» (1592)

«Музыка не обновляется и не изменяется посредством нотных знаков, которые всегда остаются неизменными; но благодаря мелизмам или свободным грациозным украшениям певцов она постоянно становится всё прекраснее... Люди, обладающие техникой и способностью исполнять это многообразие звуков в правильном ритме и, в то же время, с необходимой скоростью, придавали и до сих пор сообщают нашим напевам такую привлекательность, что другое исполнение теперь уже не удовлетворяет слушателей и низко ценится певцами. Эту манеру пения с украшениями обычно в народе называют горджа (*gorgia* – горловая трель – ит.), и она представляет собой не что иное, как нагромождение и сосредоточение восьмых и шестнадцатых, объединённых в одной доле такта; она отличается тем, что вследствие скорости исполнения такого количества звуков её значительно легче выучить на слух, чем по нотам,

потому что в выписанных примерах невозможно точно отразить ритм свободного исполнения...

Тот, кто хочет усвоить горджу, должен стремиться к тому, чтобы исполнить её как можно лучше или же совсем от неё отказаться, если он не в состоянии выполнять её как следует; ибо каждая маленькая ошибка или недостаток портит то, что само по себе прекрасно, и горджа вместо того чтобы нравиться и доставлять наслаждение, надоедает, вызывает скуку, отвращение и оскорбляет слух. Те же места, которые в особенной степени манят певца к введению фиоритур и пассажей, это каденции.

Отмечу, ещё, что тремоло, то есть дрожащий голос, открывает правильный путь к усвоению пассажей и овладению горджей».

***Джулио Каччини. «Новая музыка» (1601 г).
Монодия как новый стилевой принцип.***

Появление монодии, то есть пения, задуманного как одноголосная мелодия с инструментальным сопровождением.

Так Каччини говорит: «Музыка – прежде всего речь и ритм, и лишь затем звук. Я стремился поэтому выразить смысл текста, а контрапунктическое искусство скрывать. Развёрнутые пассажи (giri – обороты, фигуры – ит.) я применяю только на долгих слогах и в каденциях. Как только поймут, что фиоритуры служат лишь для щекотания чувств, но находятся в резком противоречии с выражением страсти, их непременно отбросят». Однако даже беглое знакомство с его сочинениями показывает, в какой большой степени автор, несмотря на высокопарные фразы, подчиняется вкусу своего времени.

Примерно с 1450 г. в течение более чем ста лет нидерландцы господствовали во всех сферах музыкальной жизни.

Издавна имена Палестрины, Орландо ди Лассо являются для нас символом величественно – простого, возвышенного в искусстве. И как бы мы ни оценивали практику экстравагантных диминуций к их произведениям (оба умерли в 1594 г.), тот облик, в котором дошли до нас напечатанные старинные музыкальные произведения, не даёт даже отдалённого представления об их тогдашнем звуковом воплощении, и, что нотация этой музыки олицетворяла не неподвижность или застенчивость, а жизнь и движение.

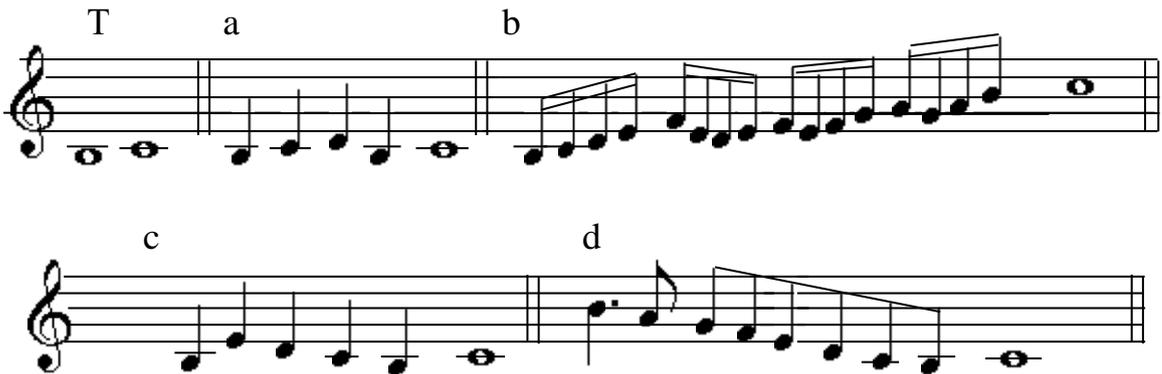
1594 год – был свидетелем не только кончины двух главных представителей старинной музыки – Лассо и Палестрины, но и зарождения нового искусства – появления первой оперы. На рубеже 16-17 столетий произошёл величайший переворот в истории музыки. У композиторов появляется убеждение, что они вправе распоряжаться своими творениями.

После того, как разработка теории диминуирования завершилась, внимание было направлено на совершенствование её практики. Ведь диминуция является искусством миниатюры, и в произведениях этого жанра она достигает положительного эффекта. Чтобы хоть в некоторой

степени ограничить страсть исполнителей к украшательству, потребовались ещё столетние бои. Решительный перелом наступил лишь тогда, когда со времени И.С. Баха господство в музыке перешло от итальянских любителей украшения к немцам, склонным к большей систематичности [1,с.55].

Формулы диминуции:

(Буквой Т обозначена тема для дальнейших украшений)



ПЕРЕХОД ОТ ПРАКТИКИ ДИМИНУИРОВАНИЯ К НОТИРОВАННЫМ УКРАШЕНИЯМ

Изобретение новых знаков украшений. (Англичане, итальянцы, французы).

Если диминуция представляет итальянское искусство, то новая нотация оказывается делом рук французов. Их ясному, пронизательному уму удалось проанализировать орнаменты и откристаллизовать их на письме в такие стереотипные формы, которые могли бы быть охарактеризованы как некая окостеневшая, «застывшая музыка». Новая семиография была в состоянии при помощи нескольких чёрточек символизировать целые группы знаков, придавало ей особую ценность именно в то время, когда музыкальные произведения распространялись в большей степени путём переписки, чем через печать. Несмотря на сходство новых знаков украшений со старинным невменным письмом, не следует думать, что прямые заимствования во многом происходят от значения прежних специальных обозначений , , потому что наука о невмах¹ к тому

¹ *Невмы* (от греч. Неута-кивок, в переносном смысле - знак, вид музыкального письма, предшественник современного нотного письма).

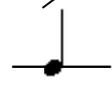
времени была почти забыта. Семиография² орнаментов является скорописью и, как всякая другая скоропись, вынуждена ограничиваться элементарнейшими формами; поэтому одни и те же знаки встречаются в нотном письме, стенографии, математических формулах и т.д. Вскоре после того, как, например, Шамбоньер ввёл в музыку знак ∞ , Лейбниц перенёс его в математику в качестве подобия, совершенно по-иному обосновав его появление.

Нельзя отрицать происхождение многих из этих новых обозначений от лютневого³ искусства, многие знаки характерны и для французов, и для прежней системы англичан. Англичане во многом превосходили жителей материка, как типичные вундеркинды.

Например, раннее применение развёрнутых терцовых и секстовых последований (ок. 1250 г.), самая ранняя табулатура (до 1330 г.). Вирджиналисты смогли достигнуть самобытности. Самым выдающимся английским композитором является Генри Перселл. Английские знаки украшений надолго остаются в употреблении. Попадая на материк (Свелинк), они вновь появляются в Германии у Куна, Рейнкена.

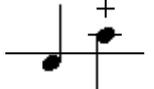
Таблицы английских украшений

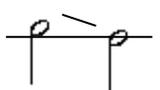
Ровные:

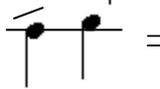
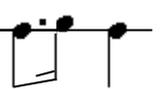
 Восходящий форшлаг, а так же  = 

 Нисходящий форшлаг,  = 

 Нисходящий шлейфер.

 Восходящий шлейфер.

 = Нахшлаг (антиципация) ()

 =  Нахшлаг.

² **Семиография** или семейография (от греч.- пишу) – нотописание.

³ **Лютня** - популярный инструмент, который арабы считали «королевой инструментов», была любимицей, прежде всего, высшего света. В качестве аббревиатур для украшений пользовались комбинациями из крючков, точек, линеек и дуг-значками, которые большей частью перешли потом в клавирную музыку.

Трелеобразные:



Предвосхищающие украшения



«Искусство красивого пения» – принадлежит знаменитейшему Ж.Б. Люлли. Его система дошла до нас благодаря Георгу Муффату (Старшему), который, по его словам, в течение шести лет, примерно, изучал процветающее в Париже искусство. Некоторые из примеров Муффата являются самыми ранними свидетельствами антиципации⁴ украшений. Наконец, в отношении таблицы украшений Муффата необходимо заметить, что *t*, *tr*, + обозначает трель;

tr, *tr*, – полутрель, щипок (мордент); *t* и *t* – трель с нахшлагом;

манера исполнения

отличается от только “подпрыгивающим штрихом”.

Французские клавесинисты

Франсуа Куперен Великий (1668-1733) – блестящий представитель стиля музыкального рококо и автор трактата «Искусство игры на клавесине», первой «Школы» для клавесина. Будучи в одинаковой степени значителен как композитор и как виртуоз, Куперен чрезвычайно точен в обозначении украшений и требует строжайшего соблюдения своих указаний. По его замыслу в названиях пьес отображены идеи или лица, вдохновлявшие автора при сочинении, а орнаменты преследуют цель усилить выразительные возможности инструмента. В игре желательна целесообразная свобода ритма при условии, что она не переродится в произвольное изменение темпа или не будет распространяться на места, обозначенные “*mesure*” (размерноно – фр.).

⁴ Термин «антиципация» обозначает исполнение украшения за счёт предшествующей длительности (*anticipato* – предвосхищение, опережение – лат.), термин «сустракция» – исполнение за счёт основного звука.

– Фигуры из нот одинаковой длительности при исполнении нужно слегка пунктировать.

– Все украшающие ноты приходится на длительность главной.

– Трель начинается со вспомогательной ноты и исполняется с нарастающей скоростью.

– Более длительная трель распадается на три части:

1. *G'arruy* («опора» – фр.) – несколько выдержанная верхняя нота форшлага.

2. *Battements* («биения» – фр.) – вибрация.

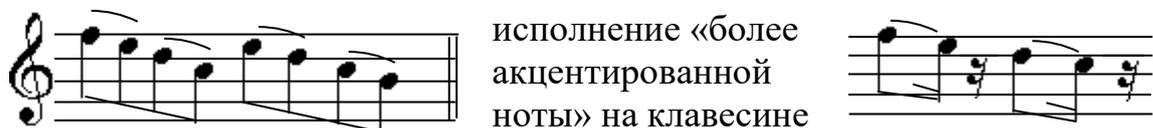
3. *Point d' arrest* («точка остановки» – фр.) – выдержанная заключительная нота.

– *Suspension* («повисание» – фр.) и *aspiration* («вздох» – фр.) Куперен выдаёт за своё изобретение. Запаздывающее вступление ноты при *suspension* должно усиливать напряжение и служить на клавише как бы заменой нарастания звучности, существующего на других инструментах. В третьей книге своих клавишных пьес Куперен вводит также цезурную запятую (;) и обстоятельно её объясняет.

Знаки , ,  у Куперена имеют одинаковый смысл.

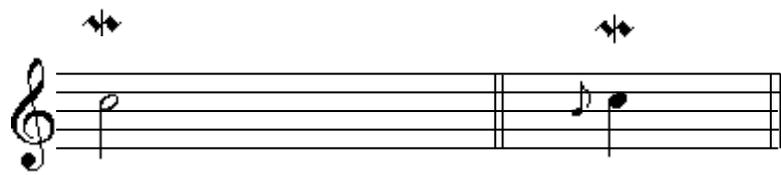
Примеры по Куперену

«*Coules*, где точки обозначают, что вторая нота должна быть всегда более акцентированной»



исполнение «более акцентированной ноты» на клавише

Исполнение:



Более точное деление согласно объяснению Куперена



Suspension («повисание», «пауза»): *Aspiration* («вздох»):

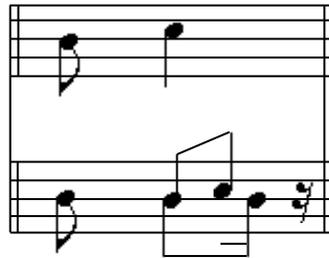


Ж.Ф. Рамо (1683-1764)

Многие клавирные пьесы Рамо, также как и Куперена, слушаются даже в наши дни с наслаждением (напомним, например, Гавот с вариациями ля-минор), и если их орнаментика производит сегодня впечатление перегруженности, то причина этого не только в изменённом современном вкусе, но и в том, что наши современные концертные рояли, обладающие мощным звучанием, бессильны передать изящную филигранную отделку эпохи рококо. О том, что чрезмерное количество украшений было обусловлено главным образом звуковой ограниченностью старинного клавесина, свидетельствует сам Рамо: аранжируя некоторые из своих клавесинных пьес для оркестра, он придавал им значительно более простой вид.

Примеры по Рамо

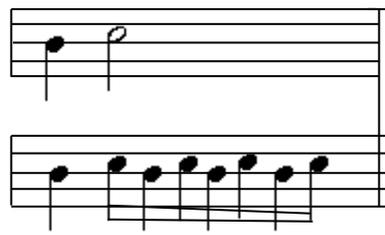
Port de voix:



Coulez:



Маленькие ноты форшлага берутся вместе с гармонией, т.е. в то время, когда должна исполняться следующая за ней основная нота.



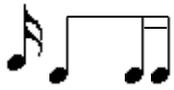
Pince:



В Италии клавирная музыка той эпохи достигает своей вершины в творчестве **Доменико Скарлатти (1683-1757)**

Уже предисловие к его ор. 1 – Тридцати сонатам – характеризует художника. «Читатель, – написано там, – не ищи в этих сочинениях глубокого смысла, но скорее – остроумную забаву искусства, дабы приучить себя к непринуждённому владению клавичембало». Скарлатти,

выдающийся виртуоз, полный одухотворённости и жизни, но не глубокий, почти никогда не занимался сочинением печальных Adagio и пренебрегал затруднительной французской орнаментикой стиля рококо, довольствовался простейшими формами украшений. Форшлагги следует трактовать преимущественно как короткие даже в таком соединении



и некоторое их замедление можно допускать почти исключительно только в конце произведения, так, например, в известной трудной сонате Ля-мажор

Нотация в старой копии: 

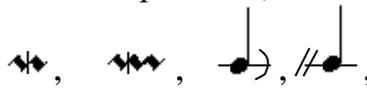
Исполнение примерно: 

Состояние орнаментики до начала деятельности Баха и Генделя

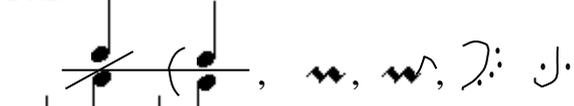
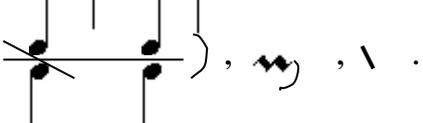
Трель и её символы: t ,  ,  , tr , + .

Каждый из этих символов может представлять как самую длинную, так и самую короткую трель (пальтриллер). От полной записи её в нотах совершенно отказались. Трель начинается с верхнего звука – правило неукоснительное только для французов.

Мордент (mordant, mordent, pince), всегда антиципированный.

 , является противоположностью трели; в нём исполнение основной ноты чередуется с нижним полутоном или тоном.

Шлейфер (coule) обозначается:

В восходящем движении  ,
 В нисходящем движении  .

Группетто  исполнялось исключительно тремя средними пальцами, обычно состоит из четырёх нот, восьмых или шестнадцатых, первая и третья приходятся на один и тот же звук.



Арпеджио (harpeggio)  или  – восходящее исполнение.

Нисходящее исполнение  или 

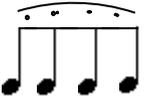
Аччакатура (ит.– вмятина) – задержание в арпеджиато, похоже на фигурированное арпеджио:

(по Гаспарини):

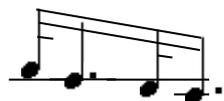
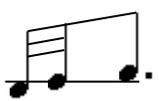


Дубль (Double) – (удвоение – фр.) – группетто.
Кратчайший мордент  – нажатие двух клавиш, одна из которых немедленно отпускается.

Пример: Д. Букстехуде «Хоральная прелюдия» d-moll, такт 33 в обработке И. Браудо.

Тремоло (bebung – tremolo)  =  – портаменто.

Ломбардский стиль – мода 1720-1730 гг. Согласно старой теории Симпсона, каждый орнамент выражает определённое чувство, например, трель-любовь, мордент-ненависть и т.д. “Радость” в ритме  – «ломбардский вкус».

Сюда относятся и украшения  и .

Ритм распространён в Италии так, как позже его противоположность во Франции. Эта манера исполнения свидетельствует о том, насколько широко распространилась тогда антиципация.

Ритм  – вместо , вариант  как выписанный короткий форшлаг; ритм амфибрахия  (греч. – короткий с обеих сторон). В пьесах или частях весёлых и оживлённых – чтобы не утрачивался блеск и не ослаблялась живость.

ИСТОРИЯ ФОРШЛАГОВ «ЛОМБАРДСКИЙ ВКУС»

Форшлагы, нахшлагы, accents, ports de voix
(«величины не стоящие внимания» - фр.)

“Petites notes perdues” – маленькие незаметные ноты.

Под такими названиями «маленькие незаметные ноты» проникали на нотные страницы.

Форшлаг. Теория орнаментики в отношении форшлагов оставила обязательным исполнение фигуры  правильным . Тем самым осуществлялся переход к более современной практике. В 1739 г. Маттесон делает самое раннее замечание о разделении форшлагов на длинные и короткие. Это относится к последнему периоду жизни Баха и Генделя. («Трактат» – Дж. Тартини, 1781). В пьесах или в разделах серьёзных, печальных, для достижения выразительности, благородства, певучести используются долгие форшлагы:

пишется:



исполняется:



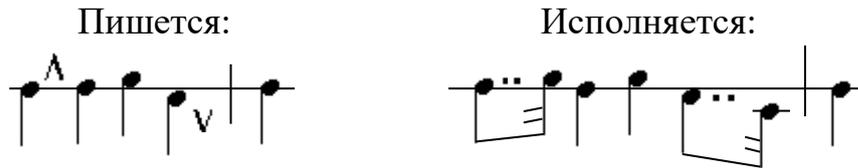
короткие:



Ports de voix – (переход голоса – фр., форшлаг из 2-х основных нот и одной мелкой ноты) – манера, когда между двумя нотами, отстоящими друг от друга на одну ступень, предшествующая более низкая или высокая ещё раз вскользь затрагивается при переходе к последующей, к ней тянется и переносится, так что последняя теряет несколько от своей длительности:



Нахшлаг – (aspiration) – манера, которая исполняется двумя способами и обозначается следующими значками: \wedge \vee ; первый, с остриём кверху, добавляет к предшествующей ноте (за счёт её длительности) её верхнюю секунду, второй, с остриём книзу – добавляет нижнюю секунду.



(*Нахилаг-антиципация* – современный пунктирный ритм).

Accent – первоначально обозначало разделение одной ноты на несколько нот меньшей длительности, просто диминуцию. Проходящие, вспомогательные звуки; они падали преимущественно на слабые доли такта, они в гармоническом отношении безразличны по отношению к басу.

Аччакатура (“вмятина” – ит.) – задержание в арпеджиато, похоже на фигурированное арпеджио.

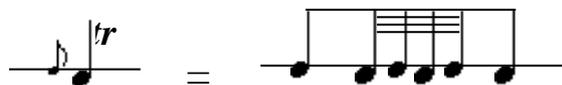
СТАРЫЕ КЛАССИКИ (Г.Ф. Гендель, И.С. Бах)

Г.Ф. Гендель (1685-1759)

Среди изданных сочинений Генделя первая тетрадь клавирных сюит (первые восемь, 1720 г.) является важнейшим источником для исполнения его орнаментики. Примыкая к итальянской практике, одновременно развив до степени совершенства сильные и здоровые черты музыки англичанина Генри Перселла, любителя богатой орнаментики, Гендель использует сравнительно простую орнаментуку. В названной тетради она ограничивается знаками для форшлагов ♯, ♮, *Tr* – для трелей,  – для мордента, { или (- для восходящего арпеджио, а нисходящее всегда выписывается, и, возможно ∞ для группетто. Гендель не был склонен жертвовать художественным эффектом ради теоретической догмы; признавая преобладавший в то время принцип сустракции (пример-1), он следует и противоположному принципу антиципации (пример-2).

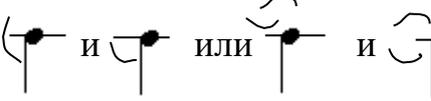
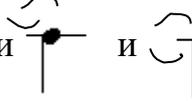
Знаки / и \ являются английскими значками для восходящих и нисходящих форшлагов. Независимо от обозначений /, \, ♯, ♮, ♯. советуем (по Бейшлагу [1,с.99]) трактовать форшлаг как короткие и отклоняться от этой нормы только в случае неудобства или же тогда, когда противоположный приём лучше способствует сохранению оживлённого движения.

Трель Гендель начинает чаще всего с главной ноты и только исключения указывал маленькими форшлаговыми нотами.



этому терпкость и угловатость фразировки соответствует готике контрапунктического стиля. Однако в более свободном стиле можно иногда антиципировать украшения, следуя примеру самого композитора.



Форшлаг. Знаки  и , а также , равнозначны.

По обычаю того времени эти форшлагы исполнялись чаще всего коротко. Долгими они обуславливались характером сочинения. Но судя по непоследовательной манере записи в автографах, крючки не всегда могут обозначать форшлаг.

Трель. Отличие знаков *tr*, , ,  лишь в том, что *tr* может (но не должен) включать в себя и нахшлаг, а  и  обозначают только трель. Независимо от этого каждый из этих знаков служит для обозначения как самой длинной, так и самой короткой трели (пральтриллер). Бах не следует безоговорочно французской доктрине – начинать трель с верхней ноты, поэтому нет основания отступать от правила – начинать трель с главного звука.

Знаки для трели с нахшлагом , ;

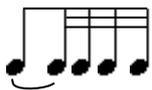
Знаки приготовленной трели , трель снизу , трель сверху . Так как эти трели относятся к более длительным, они нуждаются в нахшлаге, даже если последний не указан знаками: , , .

Знаки  и  - идентичны. Под знаком  И.С. Бах предполагал  исполнение , иначе он не нуждался бы в более подробной нотации.

Группетто. Знак ; в автографах чаще  или . Бах применяет ещё исполнение этого орнамента со шнеллером, но вообще оно осуществляется обычным способом.

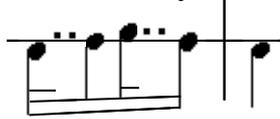
Шлейфер. Знак 

Мордент. Знаки  и  – идентичны.

Ритм. Нотация   следует считать эквивалентной ритму

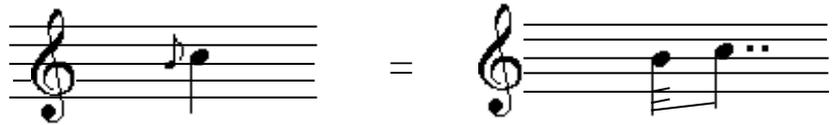
Точка, увеличивающая длительность, ещё не обладала нынешним постоянным значением, а двойная точка была введена лишь после смерти Баха.

И.И. Кванц (1697-1773), знаменитый немецкий флейтист, был первым, кто применил двойную точку в качестве знака увеличивающего длительность:

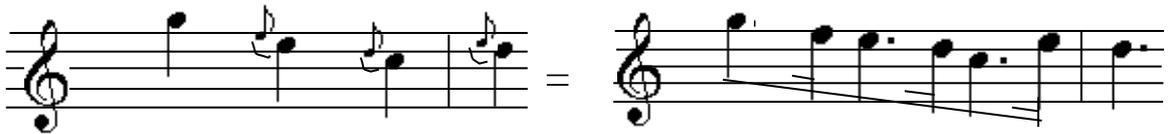


Почти целая глава его «Школы», в которой рассматриваются почти все области тогдашней музыкальной практики, посвящена форшлагам. Кванц впервые [1,с.146] подразделяет на ударяемые, которые сустрасгируются от последующей главной ноты, и проходящие форшлагги, которые антиципируются.

Ударяемые:



Короткие проходящие форшлагги:

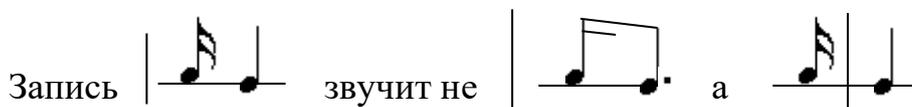


При сопоставлении двух- и трёхдольного ритма первый должен подчиниться второму:

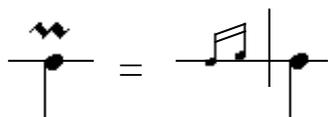


Но и здесь есть исключения из школьного правила.

Переворот во вкусах наступил в последние годы жизни И.С. Баха. Переход от контрапунктического к свободному тематическому стилю вызвал смену системы в орнаментике. Отныне при исполнении начальных украшений господствует антиципация;

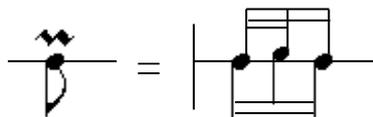


Последствием введения антиципации явилось правило применения шнеллера при более длительных нотах и в певучей кантилене (а обозначение одинаково –  и оба состоят из трёх нот):



а сустранированного пральтриллера, напротив,

при настолько коротких нотах, что вся их длительность заполняется украшением:



Пральтриллером пользуются также в местах пассажеобразного характера. Пример – соната (B-dur) Б. Сэррано (1770), такты 24, 49 в редакции Н. Копчевского; обозначение  в пассажеобразном движении. Исполняется пральтриллером.

5. НОВЫЕ КЛАССИКИ

(И. Гайдн, В.А. Моцарт, Л. Ван Бетховен)

И. Гайдн (1735 –1809)

С Гайдном орнаментика вступает на более современную почву. Правда его стиль не отличается такой тщательностью как у Моцарта, но добросовестное издательство Брейткопфа и Гертеля опубликовано с необычайной точностью в 1799 г.

Знаки украшений: *tr*, , , , , ,  = () , ,

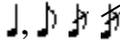
 – для короткого форшлага. Отныне  или  следует

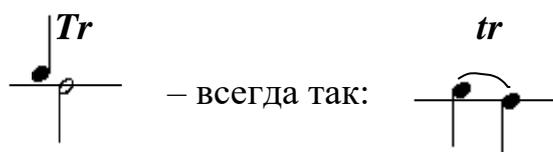
всегда исполнять: ;  – исполнять: ; 

лучше антиципировать, а если главная нота меньше длительности, то преимущественно группеттообразно.

В.А. Моцарт (1756-1791)

Относился к орнаментике с нежной заботливостью. Поэтическое богатство мыслей и образов излагал непосредственно и безыскусственно. Учитывая несколько затруднительную манеру письма того времени, нужно признать, что орнаментика Моцарта предельно проста.

Форшлаг обозначаются в соответствии с их длительностями  *tr* - любая, ,  – восходящее, все остальные украшения выписываются. Таким образом интерпретатора Моцарта не беспокоят знаки , ,  и т.д.



Л. Ван Бетховен (1770-1827)

Хотя понимание украшений как часто внешних украшений вообще противоречит направленности немецкой мысли, ни один композитор не сумел в такой степени снять со своей орнаментики всякий налёт случайности и произвола, и придать ей печать необходимости, как это сделал Бетховен. Произрастая из внутренней динамики музыкального организма, она образует существенную часть целого. Для интерпретатора Бетховена нормой должен служить принцип антиципации. Но и у него встречаются исключения из этого принципа (Adagio увертюры «Леоноры № 3» – партия кларнета).

Форшлаг. До *op* 16, Бетховен писал ещё иногда долгие форшлаг; позже – только короткие () . Никогда не писал  . Позже допускает этот значок у своих переписчиков.

Трель. Если перед трелью стоит маленький знак форшлага, то это обозначает исключительно начало трели снизу или сверху. Упразднил «приготовленную трель». Бетховен применяет двойную трель одной рукой, в терцию, кварту, ум. квинту.

Знак  Бетховен применял для пральтриллера и для шнеллера. Нужно чётко различать эти украшения.

Достаточно много случаев, когда добавление или пропуск нахшлагов предоставляется исполнителю.

Группетто  (иногда ) четырёхзвучные, пятизвучные, трёхзвучные – из соображений вкуса.

Шлейфер (трёхзвучный, двухзвучный). У исполнителя есть возможность заменить акцентуацией (*Adagio op. 22*). В шлейфере неуместно применение принципа сустракции [1, с. 225].

Вибрация (*Вebung*) возвращает нас во времена клавикорда. На современных инструментах этот орнамент можно исполнять лишь приблизительно.

Арпеджиато. Бетховенский знак , (*Концерт Es-dur op. 73*). заменён современным знаком .

Глиссандо. Бетховен использовал и этот внешний эффект (краткая каденция в последней части концерта *C-dur*).

Аншлаг. Или двойной форшлаг Бетховен всегда выписывает.

РОМАНТИКИ

Ф. Мендельсон – Бартольди (1809-1847)

Мендельсон применяет украшения экономно и тщательно нотирует их. Правильный знак  – группетто;  – короткий форшлаг; знак  – в двойном значении – для пральтриллера и для шнеллера. Естественна для Мендельсона антиципация; противоположное исполнение было бы карикатурой.

Пример: «Весенняя песня» из цикла «Песни без слов».

Р. Шуман (1810 – 1856)

Шуман писал только короткие форшлаг, но пользовался для этого различными знаками: ,  и . Группетто обозначал . Он стремился самым способом нотации обеспечить антиципацию начальных украшений. Упорно следовала этому принципу пианистка-виртуоз Клара Шуман. В одном случае она позволила исключение, это сустрадагированное арпеджиато в «*Wagum*» из «*Фантастических пьес*».

Ф. Шопен (1809 – 1849)

Виртуозная музыка в благороднейшем смысле слова, чарующие мелодии которой обвиты орнаментикой, полной неповторимой грации и обворожительной прелести. В отношении её исполнения пианисты имеют возможность опираться на подлинный материал.

Шопен не был слишком последователен в соблюдении собственных принципов, и это не удивляет. Он, по-видимому, постоянно изменял и

совершенствовал свои произведения, и поэтому никакие издания не совпадают между собой. У Шопена нет правил без многочисленных исключений. Но можно с композитором поступить несправедливо, навязывая ему неподходящую систему.

Ф. Лист (1811 – 1886)

Так называемая «листовская трель» фактически

пр. р.



л. р.

не что иное, как сведение баховской манеры исполнения двух аккордов до двух отдельных звуков.

И. Брамс (1833 – 1897)

Мелизматика Брамса, как одного из новейших композиторов, полностью совпадает с последней теорией орнаментики. Для композитора был естественным принцип антиципации.

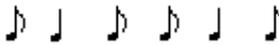
ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ КОМПОЗИТОРЫ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ

(С.С. Прокофьев, А.И. Хачатурян, Д.Д. Шостакович, Д.Б. Кабалевский)

С.С. Прокофьев (1891-1953)

В 20-м веке, после Шуберта, Шопена, Глинки, Чайковского и Рахманинова, Прокофьев С.С. сумел создать оригинальные мелодии, которые узнаются сразу по характерным интонациям, смелым изгибам, необычным поворотам мелодической линии, ладовому своеобразие и особой широте диапазона. Особенные прокофьевские черты проявляются и в мелодиях с классической русской распеванностью, и в сказочном мире полном чудес, каким его воспринимают дети. Будь то “Мимолётности”, балет “Золушка” или симфоническая сказка “Петя и волк”. Здесь содержится новое применение орнаментики, которую трудно переоценить в изображении новой красоты – красоты сказки, игры, дерзкого шествия молодости, крепкого ритма и своеобразной нежности.

А.И. Хачатурян (1903-1978)

Язык, формы, выразительные средства его музыки пленяют нас неповторимым своеобразием. Они народны и, в то же время, современны в полном смысле слова. Повествуя о настоящем и обращаясь к прошлому, он образно передаёт этически возвышенное понимание жизненно – прекрасного. В произведениях встречаются арпеджиато, форшлаги, трели, тремоло, триоли, мордент, группетто, ритм  . Их значимость в темах многозначна, благодаря образным ассоциациям, внутренней логики развития и динамики тем.

Д.Д. Шостакович (1906-1975)

Его творчество – это огромное богатство, которое открыто всем, кто хочет прикоснуться к подлинному искусству наших дней. Оно обличает всё враждебное человеку, фашизм и другие формы тирании и подавления человеческого достоинства. В творчестве его немало прозрачно – светлых, мечтательных сторон. Сборник “Прелюдии и фуги” во всех тональностях поражает богатством содержания. Это выдающиеся произведения, в которых образы современные, характерные вообще для творчества автора, заключены в полифоническую форму с применением старинных средств развития. Например, Прелюдия и fuga Ре-мажор. Прелюдия (это словно воспоминание о баховских пьесах, ведь в детстве все их играют), с её арпеджированными, позвякивающими, как на клавесине, аккордами, контрастирует с фугой, напоминающей русскую «Камаринскую».

Д.Б. Кабалевский (1904- 1987)

Музыка Кабалевского проникнута интонациями и ритмами, характерными для своего времени. В ней отразился героизм советского народа, его мужество в борьбе с врагом. В 1943 году он пишет 24 прелюдии для фортепиано. Прелюдии по-своему отразили настроение людей военного времени. Немало в эти годы он пишет и детских песен. Особенно привлекают композитора светлые образы детства и юности. Об этом говорит большая часть его произведений. Здесь наряду с задорными, энергично-напористыми темами немало встречается искренней проникновенной лирики. Прелюдии содержат изобилие самой разнообразной орнаментики как выписанной, так и символизированной: сложный ритм, форшлаги, трели, арпеджиато, триоли и многое другое.

«Нельзя открывать новый мир, не ознакомившись хорошо со старым».

(С. Рахманинов)

ПРАКТИЧЕСКОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОРНАМЕНТИКИ

Основная задача учителя – воспитание в детях интереса к музыке, но всегда на новом, более высоком уровне их общего и музыкального развития. Певческая задача – укрепление чистоты хорового унисона и постепенный переход к двухголосному пению. Воспитание навыков восприятия музыки достигается постепенным усложнением материала, более углублённым анализом произведений разного характера в рамках одного жанра, расширением знакомства с жанрами, с историей их происхождения. В области музыкальной грамоты формируются понятия *лад*, *размер*, немного позже термин *трезвучие*, и т.д., но при условии, если учителю удалось в начальных классах развить у учащихся ощущение метрической пульсации, сильной и слабой доли, выработать навык различения устойчивых и неустойчивых звуков.

С каждым годом практическая деятельность учащихся становится более осознанной и обоснованной. Активность учащихся является основой устойчивости внимания. Это зависит от художественной насыщенности используемого материала, разнообразия и темпа учебной работы. С каждым годом словарь детей всё больше пополняется образными выражениями, слово при анализе прослушанного произведения играет всё большую роль.

Хрестоматия к программе по музыке для общеобразовательной школы является учебником, но не является исчерпывающим методическим пособием для преподавателей. Указания, адресованные педагогам, лишь раскрывают основные методические установки и рассчитаны на людей, обладающих необходимыми профессиональными знаниями.

Во вводной статье Д.Б. Кабалевского к программе по музыке для 1-3 классов подчёркивается необходимость творческого претворения учителем поурочных рекомендаций. Это значит, не надо надеяться на готовые методические рецепты, которыми можно было бы пользоваться во всех случаях жизни. В зависимости от условий проведения занятий, уровня жизненно-музыкального опыта учащихся, их особенностей, возможностей учителя можно по-разному строить урок. В связи с этим много внимания уделяется дополнительному музыкальному материалу, разным вариантам построения урока, путям преодоления возможных трудностей в работе, способам организации обобщающих уроков, развитию способности школьников к художественному самообразованию. Всё это, в конечном счёте, направлено на то, чтобы не только вооружить учителя методикой работы по программе, но и пробудить к этой работе живой творческий интерес, стремление создавать на уроке особую художественную

атмосферу, на основе которой и должны решаться идейные, нравственные, эстетические задачи воспитания школьников. «Бывают люди, которые видят только то, что перед глазами, а бывают люди, которые много читают, много слушают, много замечают, а главное – много чувствуют – такие люди очень многое воспринимают в жизни и помогают другим людям понять многое» (из стенограммы урока Д.Б. Кабалевского).

Любое художественное произведение, будучи тесно связано с жизнью и требуя от слушателя определённого жизненного и художественного опыта, оно в то же время представляет собой относительно самостоятельный организм, самостоятельный мир, призванный целиком и полностью вовлекать в себя воспринимающего. Содержательный замысел любого произведения воплощается с помощью средств, формы, языка данного вида искусства. Интерпретировать замысел без специальных терминов можно лишь приблизительно, с неизбежными потерями смысла.

Музыкальное искусство отличается особенно высокой степенью организованности и относительной самостоятельности системы средств. И почти в каждом подлинно художественном произведении есть такие средства, которые композитор не просто применяет, но и утверждает, отстаивая их ценность, демонстрируя их возможности и, так или иначе, выказывая заинтересованное к ним отношение. Композитор, во-первых, человек, чувствующий жизненное содержание, которое он хочет выразить, во-вторых, музыкант, мыслящий на языке родного искусства не только в процессе работы, но в каком-то смысле и в процессе восприятия «всех впечатлений бытия». Он живёт одновременно и этими впечатлениями, и интересами мира своего искусства, мира приёмов художественной выразительности. Отражая в произведениях образы действительности, эмоционально-психологические состояния он своими творческими устремлениями достигает художественно-выразительного эффекта, что в свою очередь учит его, обостряет восприимчивость к жизни и улавливать её контрасты там, где другие их не замечают. Об этом пути создания любого художественного произведения знать полезно. Ведь музыкальное произведение будет тогда содержательнее и в полной мере раскрыто и понято как творческое достижение человеческого духа.

Хорошо выполненный целостный анализ верно характеризует образно-эмоциональный строй произведения и средства его воплощения. И это, в сущности, не так уж мало. Но важно, чтобы было выделено то основное, что обеспечивает художественное воздействие и жизнеспособность произведения, а также то главное, чем оно обогащает музыкальную культуру. Это делает оценку произведения более аргументированной. Так, желательно более чётко различать специфические музыкальные средства выражения и общие принципы художественного воздействия, свойственные разным видам искусства. К этому нужно ещё многое: музыкальность, верная эстетическая реакция, умение соотносить явления искусства с действительностью, высокая общая культура.

Предполагается, однако, что соответствующие знания, в частности музыкально-теоретические понятия, как и связанные с ними аналитические возможности, знания истории рождения музыки, могут помочь учителю музыки, во-первых, проверить, уточнить и углубить его непосредственные художественные впечатления, во-вторых, убедительно аргументировать свою точку зрения.

Определение жизненного содержания музыки, сравнение с контрастными или сходными музыкальными образами помогают целостному восприятию музыкального образа, его осмыслению.

Б. Асафьев подчёркивал, что разумное окружение музыкального произведения «общехудожественными, историко-социальными и бытовыми темами для бесед... не только желательно, но, безусловно, необходимо, нужно, потому что нельзя мыслить музыку витающей вне времени и пространства».⁵

Трудно переоценить значение незапланированных в программе доверительных бесед с ребятами о композиторе, чья музыка звучит в классе. Как показывает практика, беседы, даже очень короткие, могут послужить толчком к пробуждению у детей интереса к музыке данного композитора, ещё лучше, к закономерностям музыкального искусства. Хочется привести слова известного пианиста Артура Шнабеля: «Роль педагога состоит в том, чтобы открыть двери, а не в том, чтобы проталкивать в них ученика...».⁶

Путь изучения наиболее значительных произведений, включённых в программу, всегда в той или иной мере связан с исторической эпохой, мировоззрением композитора, его отношением к вечным проблемам.

Одна из важнейших задач программы заключается в том, чтобы сформировать у школьников целостное представление о музыкальном искусстве, и соответственно целостным должен быть подход к его преподаванию. Между тем учитель музыки порой ещё находится в плену традиционных «разделов» урока (пение, слушание музыки, изучение музыкальной грамоты), что волей-неволей уводит его от решения главной задачи. При таком подходе теряется уникальное качество музыки – в особой, только ей присущей форме давать представление о действительности, об окружающем нас мире, поскольку музыка всегда отражает своё время. Если мы пытаемся «объяснить» музыку, мы должны объяснить *музыку*, а не набор внемузыкальных понятий, которые, как сорняки выросли вокруг неё. Музыка – язык чувств. Педагогу поможет импровизация, как методический приём. Это потребность, готовность к выражению душевного состояния, важной мысли, впечатления. Ученикам надо говорить о таких идеях, как религия, социальные факторы, исторические силы, которые оказывали влияние на музыку. Выбирать те понятия, которые имеют непосредственное отношение к музыке, такие, как национальные тенденции или духовное развитие, которые могут быть частью мышления самого композитора. Но нельзя подниматься, говоря об

⁵ Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Л., 1965, с. 77.

⁶ Цит. по кн.: О музыке и музыкантах, с. 151.

этом свысока, чтобы не терять с ними контакт. Надо искать «золотую середину», в этом могут помочь дискуссии.

Самые рациональные умы в истории оказывались окутанными лёгкой мистической дымкой, когда речь заходила о музыке. Они признавали, что музыка являет собой прекрасное и вполне удовлетворяющее сочетание математики и волшебства. Но есть люди, которые действительно «объяснили» величие грозы, объяснили в разной степени успешно, - такие люди называются поэтами. Только художники в состоянии объяснить таинственное.

Платон и Сократ знали, что изучение музыки – это самый привлекательный предмет для юных умов, и настаивали на нём как на *sine qua non*⁷ образования именно из-за того, что в музыке сочетаются научное и духовное начала. И когда Платон рассуждает о музыке, он блуждает среди неопределённых обобщений относительно гармонии, любви, ритма и тех божеств, которые предположительно могли одарить смертных мелодией. Он знал, что ничто не вдохновляет солдат на битву с такой силой, как музыка, исполняемая духовыми инструментами, и все остальные тоже знали это. И что некоторые греческие лады больше, чем другие подходили для любви, войны, празднеств Диониса или увенчания лаврами атлета. Точно так же, как индусы с их математически сложными гаммами, ритмами и «Raga»⁸ знали, что некоторые из них предназначены для утренних часов или для захода солнца, другие для празднеств Шивы, марша или ветреных дней. И никакая математика не могла и не может объяснить этого.

Представьте себе: всего 12 нот, из которых на протяжении сотен лет композиторы создали тысячи различных произведений и при этом не существует и двух совершенно одинаковых сочинений! Этого не случилось даже тогда, когда композиторы писали очень похоже, как, например во времена Палестрины или в период между Бахом и Моцартом. Любое произведение включает в себе огромное количество нот. Однако среди всех этих нот только 12 **разных**. Сейчас говорится только о западной музыке, а не о музыке Индии, где употребляются звукоряды, которые могут состоять из 22 разных тонов. Но если даже так, всё равно это – чудо.

Как мог возникнуть из всего лишь дюжины полутонов целый океан разных музыкальных произведений?

Математики говорят, что максимально возможное количество вертикальных и горизонтальных комбинаций из 12 нот приближается к числу, выражающемуся 106 знаками. Это словно Млечный путь возможностей, открывающих в музыкальной вселенной галактику за галактикой, границы, которые не поддаются исчислению.

Из всего этого вытекает, что царство музыки – бесконечность, в которой блуждает мысль композитора. И самым важным из всех компонентов является индивидуальность композитора, уму и сердцу которого есть что сказать, есть что передать.

⁷ Необходимое условие (лат.).

⁸ Санскр., букв.- цвет, желание. Р. приписывается опред. психолог. и этич. воздействие

Итак, существует множество перестановок даже небольшого числа нот и каждый раз они покажутся свежими. Один из вариантов изменения исходной версии нот – *орнаментированный*. В своих истоках *орнаментика* (от латинского *ornamentum* – украшение) связана с искусством музыкальной импровизации. О мелизмах (от греч. *melos* – песнь, мелодия) – небольших мелодических украшениях, устойчивых по форме как раз и повествуется в работе «*Музыкальная орнаментика*» (от древних времён до наших дней).

Кроме мелизмов, исполняющихся по своим правилам, свободной орнаментики – фиоритур, широких мелодических фигураций, «опеваний» опорных мелодических звуков гаммообразными пассажами большой протяжённости и т.п., существовало множество композиционных формул, «рамки», типичных обрамлений, в котором находится музыка 18 века.

В 6-ом классе, втором полугодии, наряду с усвоением основной темы продолжается планомерное развитие у школьников чувства стиля композитора. Так на одном из первых уроков прозвучат произведения В.-А. Моцарта: «Маленькая ночная музыка» и «Вокализ» на тему «Лакримозы» из «Реквиема». Можно использовать музыкальные отрывки для примеров из любых других произведений.

«Маленькая ночная музыка» (главная тема Рондо) - перед нами воплощение красоты, созданной 18 веком. Утончённый орнамент, тщательная, высокого вкуса расточительность во всём: мелодичность, изысканность, интимность, покой, живость ума. Однако если бы это было всё, то Моцарт навсегда остался бы художником своего времени, гением рококо, схватившим в музыке суть своей эпохи. Но тогда это удалось также ещё некоторым композиторам, чьих имён мы не слышали, включая нескольких сыновей Иоганна Себастьяна Баха. Но имена всё-таки их остались, в то время как Моцарт существует, и будет существовать вечно; Моцарт не имя. Моцарт универсальный гений, как все великие художники. Он выразил не только дух, вкус и аромат своей эпохи, но и духовный мир человека – человека всех эпох, во всей сложности его желаний, борьбы. Писатель Борис Пастернак сказал: «Несмотря ни на что, я полон радости; моё искусство существует как рассказ о трагедии человеческого бытия; оно вскормлено трагедией; и моё искусство – это вся моя радость». Так происходит с величайшими творческими умами, так было и с Моцартом. Некоторые привыкли отождествлять Моцарта всего лишь с аристократической изысканностью. Всякий, кто слушал музыку Моцарта напряжённо, вникая в неё всем своим существом, не мог не пережить того, что Пастернак назвал «трагедией человеческого существования». Если послушать хотя бы несколько тактов из До-мажорной Фантазии. Эта музыка могла бы принадлежать Бетховену в его трагическом неистовстве. Послушав начало этой Фантазии, поймёшь – ей присуща даже бетховенская тайна – некое завуалированное изумление и благоговение, которое является одной из самых волнующих черт музыки Моцарта. Чувствуется ли печаль, трагичность, пусть даже заключённые в рамки, принятые в 18 веке? Музыка Моцарта постоянно вырывается из этих

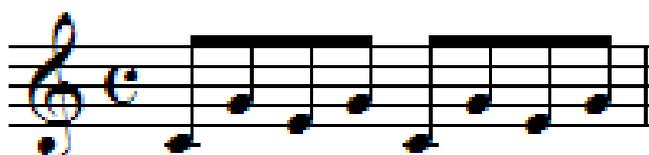
рамок, потому что они не в состоянии удержать её. Теперь, чтобы понять, как музыка Моцарта вырывается из своих рамок, мы должны сначала выяснить, что представляют собой эти «рамки». Надо попытаться вообразить себе 18 век, как мы знаем его из книг, из живописи, наконец, даже из кино. Мы представляем его себе как эпоху хороших манер, педантичности в соблюдении всех формальностей, сосредоточении внимания на стиле, изысканных жестах, моде, элегантности поведения, установленных формах обращения и тому подобном. Всё это, естественно, явилось причиной возникновения огромного количества шаблонов, следовать которым было необходимо каждой благопристойной даме или кавалеру. Установление столь определённых шаблонов поведения было характерно не только для общественной жизни, но и для музыки, поскольку музыка всегда отражает своё время. Именно поэтому музыка 18 века так заполнена шаблонами и формулами, доходящими до клише. Типичный моцартовский каданс,⁹ сколько раз пользовался Моцарт именно этой последовательностью нот:



Всякий раз он видоизменён, а ноты те же.

Ни один современный композитор никогда не осмелился бы на столь беззастенчивое повторение. (Кроме плохих композиторов.) Что же это означает? Что Моцарту не хватало изобретательности? Нет, конечно. Изобретательность – второе «я» Моцарта. Это означает только то, что он был композитором своего времени, и словарь его был неизбежно ограничен условностями его времени. Удивительно не то, что он пользовался привычными формулами, но то, что, пользуясь ими, он достигал столь потрясающего разнообразия.

А вот другой пример композиционных формул. Если мы рассмотрим фигуры аккомпанемента, которыми Моцарт пользовался для поддержки мелодий, то снова наткнёмся на серию повторяющихся клише. Вот такое, например:



⁹ Каданс, гармонич. или мелодич. оборот, завершающий муз. построение, произвед.

Хорошо известное музыкантам-профессионалам как «Альбертиев бас». Но снова и снова мы находим у Моцарта эту фигурацию, всякий раз звучащую по-новому и привлекательно, преображённую располагающейся над нею совершенной по красоте необычайно изобретательной мелодией. И вот мы начинаем понимать из чего сделаны рамки 18 столетия: кадансовые формулы, формулы аккомпанемента, подобные Альбертиеву басу, повторяющиеся фигурации, или триольные фигуры. Но, может быть, самая характерная черта всего этого периода стилизации – это целое море украшений, неукоснительно присущих 18 столетию. Трели, форшлагги, морденты и рулады обязательно сопровождают мелодии этого периода. Композитор 18 века, отданный во власть красотам и аристократической мишуре, просто не мог написать мотив и оставить его в покое. Он должен был украсить его затейливым украшением. И Моцарт мог даже с этими завитушками создавать волнующую великую музыку. И вот что интересно, именно украшения, орнамент придают мелодии необыкновенность или вызывают волнение, как например, тема из его скрипичной сонаты, страстная, строгая, наполненная энергичной пульсацией. Выходит так, что Моцарт пользовался этими украшениями для того, чтобы создавать музыку глубокого значения, а не прихотливую глазурь. Однако украшения не ограничивались трелями или форшлаггами. Фантазия ре-минор, блистательный бегущий вниз пассаж и конец фразы погружается в регистр, находящийся двумя октавами ниже, сообщая ей гораздо более значительный и волнующий характер.

Таковы некоторые из приёмов, с помощью которых Моцарт поднимается над своим временем, разбивая его рамки и формулы и даже пользуясь этими формулами, но на свой манер. Он создаёт музыку поражающей оригинальности и мощи. «Моцарт – это сама музыка; что бы вы ни пожелали найти в музыке, - вы найдёте у Моцарта. Моцарт – дух милосердия, всеобщей любви, даже страдания, дух, который не знает возраста, который принадлежит вечности¹⁰».

7 класс, второе полугодие. Основная тема – «Музыкальная драматургия». Ученики знакомились уже с достаточно сложными произведениями. Учащиеся смогут разобраться в особенностях музыкальной драматургии таких произведений, как увертюра к опере М.И. Глинки к опере «Руслан и Людмила», где все основные образы (вступления, обеих основных тем) сопоставлялись, но не противоречили один другому, как в увертюре Л. Бетховена «Эгмонт». Внимание учащихся обращается на то, что, как правило, лирическим, лирико-эпическим образам более присущ контраст сопоставлений, конфликтное же развитие музыки свойственно драматически приподнятым, героическим произведениям, где показана борьба различных образов-тем.

Но вот музыка И.С. Баха остаётся трудной для понимания. Хотя есть такие произведения, которые сразу проявляют выражение радости, или горя, или силы, например: «Итальянский концерт», «Органная Токката и Фуга» ре-минор, «Магнификат» - напоен чувством радости и торжества,

¹⁰ Л Бернстайн, телевизионная программа, 22 ноября 1959 г.

нежнейшие сочинения для флейты и др. – их воздействие немедленное. Тем не менее, многие находят Баха скучным. Бах, который заставляет трепетать композиторов, падать ниц исполнителей, осчастлививает почитателей Баха и приводит в уныние всех остальных. Эту музыку не так-то легко знать, а чтобы полюбить её, надо её знать, научиться понимать.

Почему же действие музыки Баха не столь непосредственно, как, скажем Чайковского или Бетховена? Может быть, главная причина в том, что его музыка не столь очевидно драматична? Что же делает музыку драматичной? Контраст, именно контраст, наличие двух контрастных идей или чувств внутри одной части произведения. Контраст создаёт драму – чёрное против белого, добро против зла, день и ночь, горе и радость. В музыке, которую писали после Баха, этот взгляд, этот принцип процветал. До этого люди привыкли слушать музыку по-другому. Ухо было приспособлено к тому, чтобы скорее, чем аккорды слышать одновременно звучащие мелодические линии. Бах придерживался старинной концепции – в каждом отрезке времени он развивал только одну идею (горя или радости, дня или ночи) и этот взгляд имеет такое же право на существование, как и всякий другой. Как только в самом начале произведения тема высказана, главное событие уже произошло. Остальная музыка части будет постоянной разработкой, повторением и обсуждением этого главного события, так же как архитектура моста неизбежно вырастает из первоначальной арки. Всё дальше и дальше разворачиваются эти удивительно длинные линии (две, три, шесть). В действительности же вся первобытная музыка, как и музыка народов Востока сегодня, сотворена из линий, как и сегодняшний джаз главным образом связан с линией, (можно заглянуть на стр.7 и 8 где упоминается о появлении *монодии* и *диминуции*). Именно поэтому джазисты боготворят Баха. Для них он является образцом непрерывного развёртывания мелодии, и это естественно, потому что Бах и джазовые музыканты музыку чувствуют линейно, то есть горизонтально. Но когда звучат темы, даже в самом сложном контрапункте,¹¹ всего лишь двумя одновременно звучащими нотами Бах способен дать настолько яркое ощущение гармонии, что слушатель всегда ощущает гармоническую силу и никогда не заблудится между двумя отдельными мелодическими линиями. Гармония объединяет все голоса и сводит их в единое целое. А что же украшения, присущие готическому стилю¹² с его богатой орнаментикой. В великом мастере контрапункта жил проникновенный лирик. Музыка Баха, с её глубокой сосредоточенностью и внутренними драматическими контрастами, была чужда галантной сентиментальности и манерной виртуозности. Не было в ней вычурности и жеманности. Он не избегал нарядности изложения тем, где это было необходимо, но никогда не допускал пестроты во имя этой нарядности. Бах не порывает с традициями, но украшения становятся проанализированными, откристиализованными *орнаменами* (подробно-

¹¹ Гармонич. соедин. самостоятельных мелодий, звучащих одновременно.

¹² Архитект. стиль средневековья, характеризующийся арками, обилием башенок и стрелок, острым шпилем и богатой орнаментикой.

стр.17), они обусловлены драматургическим замыслом произведения, его внутренней поэтической программой. Бах – прежде всего поэт-драматург. Итак, перед нами музыка, основанная на единой цепи связанных между собой тем, которые разрабатываются, развиваются и исследуются всесторонне. Это сложно, но разве можно сказать, что для того, чтобы стать прекрасной, музыка должна быть простой? Мы избалованы музыкой, которую слышим большую часть времени. Это музыка, которая придаёт особое значение гармонии вместо контрапункта, в которой наверху звучит мелодия, а снизу её поддерживают аккорды - мелодия и гармония – напев и аккомпанемент. Такова наша музыка только потому, что более двухсот лет она развивалась в этом направлении. Эти знания, плюс способность слушать музыку одновременно в её горизонтальном и вертикальном звучании, даёт готовность к восприятию произведений И.С. Баха. Вот так постепенно начинает складываться представление о творчестве Баха.

Ещё в первом классе, четвёртой четверти есть тема «Что такое музыкальная речь». В программу музыкального материала включены отрывки таких произведений, как симфоническая сказка С. Прокофьева «Петя и волк», сюита «Карнавал животных» К. Сен-Санса. А ещё раньше, в этом же классе, им задают вопрос: «*Может ли музыка что-нибудь изображать?*» Как правило, «изобразительные подробности» в музыке играют небольшую роль. Композитор ими уточняет свой замысел, чтобы сделать его более понятным для слушателей. Поэтому выразительность и изобразительность в музыке обычно существуют не порознь, а вместе.

Многие ребята уже свободно определяют, хотя бы в общих чертах, эмоциональный характер музыки, наличие в ней каких-либо изобразительных моментов и т. д. Так с каждым новым уроком, с каждым новым годом уроки музыки должны оставаться часами *живого искусства*, увлекающими, эмоционально волнующими, нерасторжимо связанными с жизненными впечатлениями учащихся. Оба композитора жили в недалёкое от нас время. Они экспериментируют с новыми звучаниями, пользуются новыми музыкальными соотношениями звуков, которые не были присущи старинной музыке, всячески расширяя её границы. Их искусство полное жизненных сил и свежести. И эти замечательные композиторы сочинили музыку, которую во всём мире слушают с одинаковым интересом и удовольствием и дети, и взрослые. Во втором классе, ребята слушают и узнают уже знакомые темы-образы из сказки С. Прокофьева «Петя и волк». В своих художественных обобщениях писатели широко пользуются метафорой. Все художественные метафоры порой кажутся странными, но своей неожиданностью они-то именно и оживляют восприятие. Она, метафора, почти всегда и остаётся в памяти крепче всяких других описаний.

Тема Пети – жизнерадостного мальчика, в характере бодрого марша, с *пунктирным ритмом*. Тема птички - орнаментированная «*маленькими нотами*» - *форшлагами, триолями*, выписанными нотами в стиле «*группетто*», изображающими чистые и звонкие трели птички в высоком регистре. Тема утки – закруглённая мелодия, ей довольно самой себя, и

поэтому она не стремится расти в симфоническом смысле. Но и она наполнена «*маленькими нотами*» - *короткими форшлагами*, звучащими немного неуклюже, словно утка побрякивает. Кошка – хитрая, словно хочет незаметно подкрасться к птичке, а иногда царапается. Здесь изобразительный момент достигается за счёт интонации, штрихов и особенно удачно используется *синкопа*. Тема волка – три валторны вместе её изображают так, словно лязгают волчьи зубы, довольно тяжело и зловеще, а оркестр исполняет *тремоло* в низком регистре. Композитор создал такие «*краски*», как это делают при рисовании красками в живописи.

Факт состоит в том, что аранжировка всех тем-образов в этой симфонической сказке (как, в прочем и в «Карнавале животных» Сен-Санса), становится сочинением. Уберите перечисленные выше «*маленькие ноты*»: форшлагги, трели, триоли, пунктиры, синкопы, тремоло, группетто и вы вообще можете не догадаться, что за образы перед вами. Теория это или не теория, но это не возрождение старых принципов, стилей. Это искусство, звуков и рождает жизнь новым образам. полное жизненных сил и свежести, с внушающим уважение прошлым и волнующим будущим. Те самые «*маленькие ноты*» проложили себе дорогу к новым звучаниям, новым музыкальным соотношениям звуков и рождает жизнь новым образам.

ОРНАМЕНТИКА И КОМПЬЮТЕР

(смотреть приложение в программе Finale)

Ниже приводится несколько музыкальных фрагментов, созданных в программе FINALE (by Coda Music Technology), с целью демонстрации (прослушивания за компьютером) примеров музыкальной орнаментики.

Для прослушивания музыкальных фрагментов необходимо в редакторе FINALE открыть файл «Миди. MUS».

Напоминаем, что введённый нотный текст воспроизводится через специальное окно Playback Controls (выбирается из меню Window), в котором имеются кнопки: проигрывания, остановки, перемотки, быстрой перемотки и даже записи.

Для быстрого доступа к режиму прослушивания нажмите пробел и, удерживая его, щёлкните мышью на том такте, с которого хотите начать прослушивание. В этом случае для остановки воспроизведения просто щёлкните мышью в любом месте экрана.

Нотные примеры удобнее прослушивать в страничном режиме, выбрав пункт Page View из меню View.

Форшлаг короткий

нотация у Баха: 

исполнение:



Бах. Французская сюита № 3. Менуэт
Allegrissimo



Моцарт. Концерт для ф-п Es-dur
Allegro



Бетховен. Andante. Op. 26



Форшлаг сустражированный

Исполнение за счёт основного звука

Бах. Французская сюита № 1. Менуэт № 1

Исполнение

Нотация:
(2-такт)

Бах. ХТК -2. Прелюдия № 7

Моцарт. Рондо для ф-п. D-dur (по полному собранию нотация = исполнению)

Allegro

Принцип антиципации

Исполнение украшения за счёт предшествующей ноты

Allegro

Бетховен. Соната. Соч. 2, № 1

con espressione

sf

sf

ff

p

Allegro

Моцарт. Соната F-dur. 1 часть

p

(Двойной форшлаг)

Мордент (♯)**Группетто (∞)**

Allegro moderato

И. Гайдн. Соната.

Musical score for the first example, featuring a mordent and a groupetto. The score is in G major, 3/4 time, and is marked Allegro moderato. The first staff (treble clef) contains a mordent over a quarter note G4, followed by a groupetto of eighth notes. The second staff (bass clef) contains a simple accompaniment. Dynamics include *mf* and *p*. A triplet of eighth notes is marked with a '3'.

Шнеллер (∞)

Andantino

Б. Серрано. Соната.

Musical score for the second example, featuring a Scheller. The score is in B-flat major, 3/4 time, and is marked Andantino. The first staff (treble clef) contains a Scheller of eighth notes. The second staff (bass clef) contains a simple accompaniment. Dynamics include *p*. Triplet markings with '3' are present over the Scheller.

Musical score for the third example, featuring a Scheller. The score is in B-flat major, 3/4 time, and is marked *cresc.*. The first staff (treble clef) contains a Scheller of eighth notes. The second staff (bass clef) contains a simple accompaniment. Triplet markings with '3' are present over the Scheller.

(∞) исполняется **Пральтриллером** - (там же) в пассажеобразном движении.

Musical score for the fourth example, featuring a Scheller. The score is in B-flat major, 3/4 time, and is marked *f*. The first staff (treble clef) contains a Scheller of eighth notes. The second staff (bass clef) contains a simple accompaniment. Dynamics include *f*. A *rit.* marking is present. Triplet markings with '3' are present over the Scheller.

Сложный ритм

Moderato **Триоли** С. Рахманинов. Прелюдия Op. 32, № 5

dolce

Квинтоли

Пунктирный ритм

Allegretto С. Рахманинов. Прелюдия Op. 32, № 2

Синкопированный ритм

Allegro feroce Кабалевский. Прелюдия Op. 38, № 24

Тремоло

Бетховен. Багатель Ор. № 33

Трель*Prestissimo possibile*

Д. Кабалевский. Прелюдия № 14

p ma marcato

8va

Трель с нахизлагом (с окончанием)*Lento*

Дж. Фильд. Ноктюрн

ЛИТЕРАТУРА

1. А. Бейшлаг. «Орнаментика в музыке». – М.: Изд. 1908 г.
2. Л. Бернстайн. «Музыка всем». – М.: Изд. 1078 г.
3. Э. Даннрейтер. «Музыкальная орнаментика». – Брл.: Изд. 1893 г.
ч. 1 – «От Дируты до И.С. Баха», ч. 2 – «От К.Ф.Э. Баха до настоящего времени».
4. А. Кройц. «Орнаментика в клавирных произведениях И.С. Баха».
5. Г. Кулик. «Компьютер и музыкальное образование». – Хаб-к,
Изд. 2001 г. – «Мир Детства» № 4.
6. Музыка (1 – 8 кл.) под рук. Д.Б. Кабалевского. – М., 2005 г.
7. А. Юровский. «Французская музыкальная орнаментика». – М.:
Изд. 1945 г.