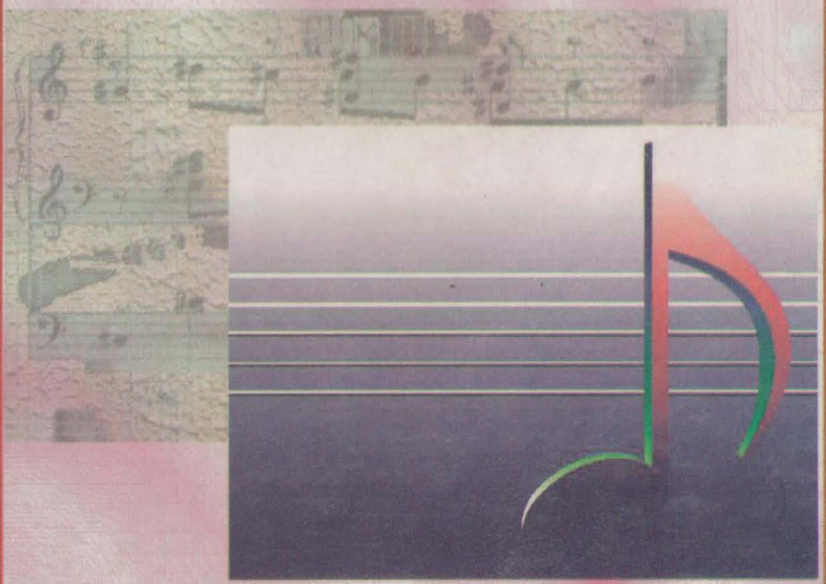
Д. ТАШБАЕВА

МЕТОДИКА ПРЕПОДОВАНИЯ МУЗЫКИ И ШКОЛЬНЫЙ РЕПЕРТУАР

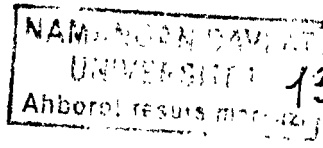


МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

Дильбар Ташбаева

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ МУЗЫКИ И ШКОЛЬНЫЙ РЕПЕРТУАР

Министерством Высшего и среднего специального образования Республики Узбекистан рекомендовано в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений



Ташкент – 2007

Дильбар Ташбаева. Методика преподавания музыки и школьный репертуар. Учебное пособие. Т., Изд-во «Fan va texnologiya», 2007, 192 стр.

Отв. редактор: д.ф.н., проф. Э.У. Умаров

Рецензенты: д.ф.н., проф. А.В. Цай;
к.ф.н., доц. С. Норкузиев;
засл. арт. РУз М. Рахмонов

ISBN 978-9943-10-042-8

© Изд-во «Fan va texnologiya», 2007.

ВВЕДЕНИЕ

Музыкальное творчество, будучи особой формой отражения действительности, на протяжении всей истории человечества расширяло духовный кругозор людей, способствовало познанию законов окружающего мира, смысла и знания самых разнообразных событий и явлений.

Сегодня, в условиях независимости, музыкальное искусство выполняет самые важные социальные функции, одна из которых воспитание нравственной духовной личности. Как говорил И. А. Каримов: «Ни одно общество не может видеть свою перспективу без развития и укрепления духовного потенциала, духовных и нравственных ценностей в сознании людей».[1]

Решение этой важной, актуальной задачи может быть осуществлено только при наличии высококвалифицированных специалистов, владеющих системой знаний, умений и навыков на уровне высоких требований современности. В независимом Узбекистане за последние годы явно прослеживаются приметы обновления в области музыкально-художественного сознания. Это концептуальность художественного замысла, создание свободных от шаблонных схем прошлого музыкально-художественных произведений, средств воплощения, усиление внимания к образовательным, профессиональным, морально-этическим проблемам.

Высокая профессиональная образованность, нравственность, музыкальная и эстетическая культура, научное мировоззрение – всё это составляет богатство личности будущего специалиста музыки, с точки зрения идеалов и целей независимости.

Подготовка будущих высококвалифицированных преподавателей музыки проводится на музыкальном факультете. Поэтому на преподавателей высших и средних учебных заведений, систему образования, возложена огромная ответственность по воспитанию духовно-богатой личности, специалистов высокого класса, без которых общество не может ни существовать, ни развиваться.

Пути совершенствования профессионально-педагогической квалификации заключаются в следующем: все знания, умения и навыки, которые необходимы будущему специалисту, он должен приобретать в комплексном обучении, которое способствует проявлению его твор-

---

[1] Каримов И. А. «Узбекистан на пороге XXI века: Угрозы безопасности, условия и гарантия прогресса. » 1997 г., стр. 145.

ческого мышления и интеллектуальной активности. В процессе педагогической практики студент музыкального факультета должен приобщаться к исследовательской работе с целью постоянного самообразования. Методика, как совокупность исполнительских приемов обучения, неотрывна от методологии как системы научно-теоретических взглядов. Вопросы методики преподавания музыкальных дисциплин следует рассматривать в тесной связи с проблемами эстетики. Воспитание на основе конкретных музыкальных произведений национальной и европейской культуры обеспечивает нужную направленность музыкального вкуса студента, закладывает основу его эстетических убеждений, придает им идейно-эстетическую направленность. Цель книги подготовить и воспитать не только профессионального музыканта и педагога, но и привить ему гражданские и нравственные качества, определяющие общественное лицо и жизненные позиции молодого специалиста, формирование будущего специалиста музыки как социального типа личности, обладающего диалектическим мировоззрением, высокой духовностью, нравственной убежденностью.

Книга служит развитию музыкально-слуховых, профессионально-исполнительских, дирижёрских навыков, прививает комплексное изучение музыкальных произведений, учит нравственно-эстетическому отношению к музыкальным ценностям.

В книгу включены эстетические интерпретации музыкальных образов произведений, поскольку в становлении будущего музыканта важны не только музыкально-технологические, профессиональные стороны творчества, но и эстетико-художественные.

Книга способствует воспитанию будущего специалиста музыки с ориентацией на идеал музыкально-эстетической культуры, учит глубже и разносторонне исследовать содержание музыкально-художественного произведения, помогает развитию концепции открытия музыкальной красоты, закономерности музыкально-эстетического восприятия, способствует комплексному воспитанию и становлению всесторонне развитой, гармонической личности.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Глава первая

Музыкально-эстетическое воспитание и современные профессиональные требования к будущему специалисту

На современном этапе независимого общества проблема становления гармонично развитой личности выступает как одна из важнейших. Результатом гармонического развития личности является её целостность. Целостность проявляется в выборе личностью главной линии своего поведения, определение своих возможностей и того рода деятельности, в котором она наиболее ярко может себя проявить. Целостная личность выражает себя в творческом отношении к профессиональным обязанностям.

Высокие достижения национальной культуры нельзя представить вне тесной связи с успехами музыкальной педагогики. Искусство обладает огромной воспитательной силой. Если искусство передаёт передовые для своего времени мысли, идеи и чувства, оно способствует продвижению подрастающего поколения по пути прогресса.

Наиболее полное раскрытие творческого потенциала возможно только у эстетически воспитанных людей. Эстетическое воспитание служит активным фактором духовного развития подрастающего поколения.

Цель эстетического воспитания – расширить познание людей о действительности, сформировать мир их чувств, развить и утвердить гуманистическое творческое отношение к жизни. Эстетическое воспитание раскрывает чувственно-образные формы восприятия человеком окружающего мира. Эстетическое воспитание воздействует, прежде всего, на эмоциональные стороны личности, формирует понятия, убеждения человека, его мировоззрение и мировосприятие. Поэтому, одной из важнейших задач эстетического воспитания помимо развития художественно-образного мышления, является формирование высокого эстетического вкуса, эстетической оценки, эстетического чувства, идеала, т.к. оценивая предмет эстетически, мы сопоставляем его с представлением о прекрасном, со своим эстетическим идеалом.

Одной из важнейших форм эстетического освоения действительности является музыкальное искусство, как выражение наиболее раз-

витого эстетического сознания, как особая форма музыкально-художественной деятельности человека и чувственно-образного познания действительности. Музыкальное искусство совершенствует и развивает чувства, влияет на духовный мир в целом. Оно углубляет, направляет и развивает наши эмоции, будит фантазию, заставляет работать мысль, формирует нравственные принципы, расширяет кругозор, укрепляет идейные позиции, рождает идеалы. Наиболее важное и глубокое восприятие прекрасного в музыкальном искусстве и окружающей действительности доступно только всесторонне и гармонически развитому человеку, имеющему развитые духовные интересы, вкусы и эстетические потребности. Через музыкально-эстетическое воспитание происходит усвоение содержания духовной жизни и эстетического идеала независимого общества.

Каждый вид искусства воздействует на определенную сторону духовного состояния человека, музыка же оказывает эмоциональное воздействие на слушателя и тем самым служит формированию нравственных, эстетических идеалов и идейных убеждений.

За годы независимости музыкальное искусство властно пронизывает всю нашу жизнь. Об активизации культурной жизни республики свидетельствуют всевозможные конкурсы, фестивали и т.д. (конкурсы «Узбекистон-Ватаним маним», молодых талантов – «Истеъдод», теле – фестивали – «Мархабо талантлар», «Шарк тароналари» и др.)

Задача государства заключается не только в обеспечении материально-технической базы художественной культуры, но и создание широких перспектив для раскрытия талантов, повышения социального статуса национального искусства и выхода его в мировое, культурное пространство.

Особой возрастающей популярностью отмечено музыкально-песенное искусство у молодёжи. Как показывают социологические исследования последних лет, музыкальное искусство все больше выдвигается на первый план в структуре художественных предпочтений подрастающего поколения. Этому способствует Национальная программа по подготовке кадров и повышению культуры в обществе, Закон «Об образовании», принятый 29 августа 1997 года, а также технические средства массовой коммуникации.

Согласно Указу Президента Республики Узбекистан от 31 декабря 1996 года «Об улучшении музыкального образования, деятельности учебных заведений культуры и искусства в республике» ежегодно выделяются музыкальные инструменты и различного рода технические оборудования.

Роль профессионального образования, музыкально-эстетического воспитания в процессе внедрения идеологии национальной независимости в сознание молодёжи – огромна.

«Воспитание – вопрос жизни или смерти, спасения или гибели, счастья или беды», – сказал Абдулла Авлони ещё в начале XX века.

Будучи проводником музыкальной культуры, будущий специалист музыки должен знать, что музыка, как и любой вид искусства, воспитывает не только художественный вкус и творческое воображение, но и любовь к жизни, чувство патриотизма, гуманизма. Аль-Фараби, А. Навои, Аристотель, Платон, считали музыку важным средством нравственного и умственного воспитания человека, благодаря музыке пробуждается не только представление о возвышенном, величественном, прекрасном в окружающем мире, но и в самом человеке.

Выпускник музыкального факультета, в дальнейшей своей педагогической деятельности, должен дать учащимся знания о характерных особенностях искусства в целом, приобщить их высокому музыкальному искусству, сформировать эстетические вкусы на лучших образцах народной, классической и зарубежной музыки, а также произведениях современных национальных и европейских композиторов.

Работа преподавателя музыки характеризуется многоплановостью деятельности: интересно и увлеченно рассказывать о музыке, её формах и жанрах, на высоком профессиональном уровне вести занятия, квалифицированно исполнять музыкальные произведения, давать теоретические знания. Музыкально-педагогическая деятельность хорового дирижера предполагает умение петь, исполнять, дирижировать, объяснять, хорошо знать национальную, европейскую культуру, традиции своего народа.

Музыка, как искусство, есть процесс интонирования. В музыке интонация выражает самое существо смыслового содержания. Интонационная природа выразительных средств музыки позволяет с особенной глубиной и тонкостью передавать мысли и душевные переживания людей и с особенной силой влиять на слушателя теми идеалами и чувствами, которые она выражает.

Музыкант должен помнить, что особенностью музыки, как вида искусства, является её звуковыразительная, интонационная природа, что интонация свойственна так же речи. Музыкальная интонация в то же время имеет свои отличительные особенности. К специфическим особенностям музыкальной интонации следует, прежде всего, отнести точную высоту музыкальных звуков, что позволяет запомнить и повторить голосом мелодию, отдельные интонации и фразу. Музыкальная интонация опирается на чёткую организованность музыкальных

звуков, в их высотных и временных отношениях, на систему звуковых отношений. Эта организованность музыкальных звуков вырабатывалась постепенно, в процессе исторического развития музыкального искусства.

Поразительное воздействие музыки на чувства и думы слушателя можно объяснить тем, что музыка, благодаря своей звуковысотной, интонационной природе способна передавать тончайшие ньюансы человеческих переживаний, смену настроений, чувств.

Следует подчеркнуть, что музыка представляет собой не пустую игру в звуковом сочетании, что в ней всегда выражается жизненное содержание.

Вокальная музыка, то есть музыка, исполняемая человеческим голосом, представляет собой синтез музыкально-поэтического искусства, следовательно, ближе всего к интонациям человеческой речи. Вокальная музыка – основа музыки вообще. Узбекские песни отличаются особой напевностью, мелодичностью, многожанровостью. На архитектонику узбекской песни оказывает большое влияние особенности поэтического текста. Расчленение этого текста на фразы и слова в значительной мере определяет структуру мелодии. Интонационно - ритмический рисунок песни опирается на естественную словесную декламацию с ее высотными, ритмическими и динамическими особенностями. Богатые возможности музыкального ритма позволяют композитору по-разному трактовать ритм стиха, а иногда и почти полностью растворить стихотворный ритм в музыкальном. Вокальное произведение может быть одноголосным, многоголосным и без сопровождения (a capella). Однако чаще всего мы встречаем вокальную музыку со словами, исполняемую с аккомпанементом фортепиано, оркестра, ансамбля.

В работе над музыкальным произведением важно помнить, что музыка связана с общественными формами её проявления – творчеством композитора, исполнительства, восприятия. Композитор в своем творчестве воспроизводит действительность в музыкально-художественных образах. В произведениях выражается отношение автора к отражаемым событиям, мировоззрение и эмоциональный строй самого композитора. Идейно-эстетический смысл музыкально-художественного образа выражается выразительными средствами (мелодия, ритм, гармония, полифония, певческий голос, инструментальные тембры, динамические оттенки, и др.) и воплощается в содержании и форме. Музыкальное произведение, как и любое художественное произведение, представляет собой единство содержания и формы.

Музыкальное искусство невозможно без исполнительства. Глубина и тонкость музыкального восприятия зависит от слушательской установки, художественного опыта, восприятия, эстетической культуры личности.

В процессе музыкального восприятия у слушателя вырабатываются оценочные критерии. Музыкальное восприятие связано со сложным процессом мышления, в результате которого в сознании рождается и постепенно выкристаллизовывается музыкально-художественный образ. Он формируется на основе представлений, ритмической структуры, динамического развития, тембровой характеристики и др.

Для восприятия музыкального произведения важно понимание композиционного построения. Композиция является одним из важнейших средств выражения содержания и его упорядоченности, а так же средством организации формы.

Слушательская установка связана с имеющимся опытом и помогает узнавать использованные в произведении средства музыкальной выразительности (сопоставление произведения с аналогичным ему стилем, формой, содержанием.)

Музыкальное восприятие, выступает как одна из форм творческой деятельности, в том числе и музыкально-педагогической, представляет собой сложный процесс. Оно включает познание, оценку, воссоздание и делится на несколько этапов. К первому этапу относится возникновение интереса к произведению и установки на его восприятие, ко второму этапу относится слушание, понимание и переживание музыки, её интерпретация и оценка. Образ, возникающий у слушателя, имеет в своей основе авторский опыт, но при этом содержит в себе взгляды, представления, эмоции, жизненный и музыкальный опыт слушателя.

Творческая деятельность студента на музыкальном факультете особенно ярко проявляется в исполнительстве. Проведение урока музыки нельзя представить без широкого использования различных форм исполнительства: пения, дирижирования, исполнения на музыкальном инструменте, аккомпанирования, бесед и т.п.

Исполнитель в поисках средств музыкальной выразительности, правильного решения художественной задачи, выступает как бы соавтором композитора. Работа исполнителя складывается из художественного восприятия, потребности творить, возникновения замысла, его обдумывания, реализации, сопоставления результатов творчества с художественной задачей, внесения корректив и дополнений, оценки достигнутого.

Главной целью исполнительской деятельности студента является глубокое проникновение в содержание произведения, постижение и

передача того внутреннего мира, что составляет духовность композитора, его понимание действительности. Раскрытие идейно-эстетического содержания произведения связано с музыкально-слуховыми представлениями со всей системой исполнительских знаний, умений, навыков, с поиском нужного звучания. Требования единства красоты и правды с полным основанием применимы к музыкально-исполнительскому искусству.

Творческий подход к исполнительскому искусству, тесно связанный с глубоким проникновением в художественное содержание произведения, характерен для лучших представителей узбекской исполнительской школы. Например, Тамара-Ханум, Халима Насырова, Коммуна Исмаилова, Шерали Джураев, Уринбой Нуралиев, Карим Закиров, Батыр Закиров, Фаррух Закиров, Юлдуз Усманова, Кумуш Раззакова и др.

Таким образом, в основе музыкального исполнительства должна лежать поисковая творческая деятельность.

Исполнение музыкального произведения – процесс сложный и противоречивый. В нём сознательное и интуитивное, оригинальное и заимствованное, воображение и мышление, эмоциональная увлеченность и кропотливый труд, находятся в диалектическом единстве. Исполнительская концепция нуждается в постоянном обновлении и развитии, иначе утрачивается эмоциональная свежесть и яркость исполнения. В связи с этим, преподавателю музыкального факультета самому необходимо избегать штампов исполнения и учить этому своих студентов, уметь находить такие выразительные детали, которые будут способствовать новой трактовке произведения.

Наивысшую степень творчества студента представляет самостоятельная исследовательская деятельность, без чего немыслимо его совершенствование и самообразование. Оно проявляется в способности увидеть проблему, сформулировать гипотезу, сделать собственные выводы и обобщение. К исследовательской деятельности могут относиться творческие работы: (специальная методика, музыкально-эстетическая интерпретация произведения, рецензии, книги, статьи, концерты, выполнение научно-методических рефератов, докладов, нахождение новых совершенных методов проведения урока). Исследовательская работа повышает качество знаний, помогает их систематизировать и применять в своей исполнительской практике.

Выше уже отмечалось, что огромная ответственность возложена на преподавателей музыкальных факультетов в деле музыкально-эстетического воспитания будущих специалистов. Позиция музыканта во многом должна определяться пониманием того, что музыкальное

искусство не является замкнутой художественной сферой, оно представляет собой социальную, следовательно, историческую, культурную реальность. Во всех жанрах музыкального искусства присутствует мировоззренческая позиция художника, которая оказывает огромное воздействие на исполнителей и слушателей. Вот почему музыка должна быть носителем общественных, гуманистических ценностей, языком общения между людьми разных стран.

Сегодня педагогическая общественность республики проводит широкое обсуждение проблемы музыкального воспитания молодёжи.

Преподаватель музыкального факультета обязан последовательно воспитывать и совершенствовать духовный мир будущего специалиста, шаг за шагом возводить прекрасное здание его музыкальной, художественной, эстетической культуры. Поэтому, усилия преподавателя музыкального факультета должны быть направлены на формирование будущего специалиста музыки, как субъекта высокой музыкально-эстетической культуры. Мы должны воспитывать способности, желания, умения, навыки, убеждения, моральные и волевые качества будущих специалистов. Будущий специалист должен обладать наиболее высокими качествами, в которых наряду с исполнительскими, волевыми качествами, особое место отведено эстетической культуре, которая помогает не только формировать идеалы, интересы, но и способность сочетать специальные музыкальные знания с эстетическими знаниями.

Поэтому, при разработке концепции профессиональной подготовки и деятельности будущего специалиста музыки, в общей структуре его квалифицированных характеристик, мы отмечаем значительную роль в этом процессе эстетической, эмоциональной, общей культуры. Это означает, что будущий специалист должен быть способным воспринимать и творить мир музыки не только по технологическим законам музыкального искусства, но и в соответствии с нормами эстетического отношения, соприкасающимися с красотой, совершенством, гармонией.

Что образует музыкально-эстетическую культуру студента, в чём заключается её система? На наш взгляд, музыкально-эстетическая культура студента не зависит от суммы приобретенной им музыкальной информации. Наряду с музыкальным восприятием, музыкальным сознанием, центральное место в приумножении музыкальной культуры студента, занимает музыкально-эстетический идеал.

Уровень музыкальной культуры студента проявляется в способностях, знаниях, умениях, навыках, оценке. Все эти формы музыкаль-

но-эстетической культуры студента возникают в синтезе музыкально - исполнительской деятельности и развитого музыкального сознания.

Современная система музыкально-эстетической культуры будущего специалиста должна включать её ценностно-аксиологические и творческие ориентации.

Мы должны прививать студенту музыкально-эстетические знания, навыки, способности, нормы поведения, эстетические чувства, оценки, убеждения - без которых немыслима музыкально-эстетическая культура личности. Музыкально-эстетическая культура студента проявляется в содержании эстетических позиций, инициативы, установок на музыкально-педагогическую деятельность – в глубине музыкальных знаний, в музыкально-эстетической активности, проявляющиеся в умениях и навыках, как необходимые элементы музыкально-педагогического творчества, в развитии чувственного отношения и образного мышления.

Задача преподавателя музыкального факультета – формировать у будущих специалистов ценностные ориентации восприятия, переживание, оценки вкуса, идеалы, взгляды.

Музыкально-эстетическая культура студента включает 5 сфер: музыкальность, мотивационность, информационность, операционность, оценки.

В музыкальности нами выделены специальные (слуховые способности и метроритмическое чувство) и музыкально-эстетические (соотношение личностного отношения к жизненным явлениям с музыкальной образностью). Преподаватель должен воспитать студента таким образом, чтобы он эффективно выполнял свои профессиональные обязанности, т.е. имел склонность к профессии, потребность в музыкально-эстетической деятельности, желание совершенствовать свою профессиональную подготовку, был готов к работе в средних специальных учебных заведениях, общеобразовательных школах.

Мотивационная подсистема музыкально-эстетической культуры студента должна включать интересы, убеждения, цели, планы, программы, и т.д.

Информационная подсистема музыкально-эстетической культуры студента представляет собой систему всех видов и форм знаний о музыке. К ним относятся: музыкальные чувства, суждения, гипотезы, понятия, учения, взгляды, концепции, теории. Процесс формирования системы музыкальных знаний мы называем процессом музыкального образования. Он имеет нравственную, эстетическую, педагогическую направленность.

Операционная подсистема музыкально-эстетической культуры студента – это совокупность всех видов и форм его музыкальной дея-

тельности и тех элементов, на основе которых она складывается: умений, навыков, привычек, способов, приёмов и методов.

Музыкальные навыки, музыкальность, мотивационность, память, определены педагогическим содержанием будущей музыкальной деятельности студента.

Операционная подсистема музыкально-эстетической культуры студента формируется в процессе музыкального обучения. Музыкально обученный человек – это личность, умеющая действовать в музыкальной среде на уровне преподавателя, слушателя, исполнителя, либо композитора.

Оценочная подсистема музыкально-эстетической культуры студента включает в себя глубоко личностный элемент ценностных представлений, формирующийся на основе опыта музыкального восприятия и музыкально-художественного творчества. Она связана с формированием музыкально-эстетических оценок, взглядов, убеждений будущих специалистов музыки.

Включение в данную методику курса статей по эстетике с учётом профиля музыкального факультета выполняет три единые функции в формировании будущего специалиста музыки.

Воспитательная функция курса эстетики состоит в том, что она способствуют повышению его общекультурного уровня и ориентации на определённые эстетические ценности в будущей воспитательной работе. Обращение к вопросам теории и практики эстетической культуры независимого общества, современной музыкально-художественной жизни, материалам истории национального искусства, оказывает конкретно-чувственное, эмоциональное и гуманистическое воздействие.

Реализация воспитательной функции курса эстетики связана с обогащением мира духовной культуры личности студента, с формированием его эстетического сознания и деятельности с приобщением его к высшим духовным ценностям национального и мирового искусства.

Образовательная функция курса эстетики предполагает решение эстетического образования будущих специалистов. Теоретическое освоение таких понятий и категорий как «эстетическая деятельность и эстетическое сознание», «основные эстетические категории», «эстетическое воспитание», и др. образует комплекс педагогических знаний, способных обеспечить достижение закономерностей воспитательной деятельности будущего специалиста музыки.

Профессиональная функция курса эстетики на наш взгляд, состоит в его воздействии на специальную профессионально-предметную подготовку будущего специалиста музыки. Учёт профиля музы-

кального факультета позволяет углубить профессиональную культуру студента, активизировать познавательный интерес к предмету, вести эффективную научно-исследовательскую работу по эстетическим вопросам специальности.

Включение эстетической науки в музыкальное обучение, (эстетический анализ музыкальных произведений) способствует выработке такого способа общения с учебным материалом, который бы стимулировал их дальнейшие размышления над музыкально-художественными проблемами, формировал бы познания, в которых есть место радости, удовольствию и наслаждению от возникновения личностного, художественного образа. Восприятие – чувства – оценка – творческая деятельность – ключевые способности эстетического сознания и деятельности, которые способствуют формированию активного целеустремлённого отношения студента к занятиям.

Изучение категорий эстетики предполагает рассмотрение вопросов о сущности прекрасного, возвышенного, трагического, комического на конкретных музыкальных материалах данного учебника. В процессе изучения музыкальных произведений на практике возрастает художественная эрудиция студента. Но сколь бы обширной она не была, этого не достаточно, чтобы быть высокоразвитой в эстетическом отношении личностью. Ещё Гераклит утверждал, что «многознание не научает быть мудрым». Для характеристики уровня эстетической культуры будущего специалиста музыки, важно, что он в действительности и в искусстве оценивает как прекрасное или безобразное, над чем смеется, от чего приходит в восхищение? Поэтому важный элемент уровня музыкально-эстетической культуры будущего специалиста музыки будет уровень его эстетических и художественных оценочных представлений.

К уровню эстетических оценочных представлений относятся:

- развитость способности эстетического и художественного восприятия;

- развитость эстетического и художественного вкуса;

- характер эстетических идеалов студента.

Все эти элементы эстетических идеалов студента диалектически взаимосвязаны. Развитость способности студента к художественному восприятию, т.е. восприятию музыкального произведения – результат индивидуального развития. Ведь важно научится понимать, эстетически оценивать и эмоционально переживать музыкальное произведение.

Важно для будущего специалиста развить эстетический и художественный вкус. Специалист с развитым эстетическим вкусом оценивает в человеке как черты прекрасного идеала – доброту и мужествен-

ность внутреннюю одухотворенность, целеустремленность, бескорыстие и способность к самопожертвованию.

Развитость музыкально-художественного вкуса студента музыкального факультета выражается не только в глубокой и правильной оценке отдельных музыкальных произведений, но и в предпочтении и способности к восприятию определённых жанров музыкального искусства.

Чем больше накапливается эстетических и художественных восприятий у студента, тем развитее и совершеннее его музыкально-эстетический вкус. Высокий музыкально-эстетический вкус воспитывается на высоких образцах профессионального национального и европейского музыкального искусства, культуры, классического, художественного наследия, на лучших традициях народного творчества, на прочных нравственных устоях. Таким образом, музыкально-художественный вкус связан с эстетическим вкусом, но у каждого из них свои специфические особенности.

На преподавателя музыкального факультета возложена важная функция по воспитанию эстетических вкусов будущего специалиста музыки. Систематическое посещение выставок, музеев, концертов, спектаклей, слушание и исполнение музыки, участие в музыкальных конкурсах и фестивалях способствует формированию высоких эстетических вкусов.

Эстетический вкус неразрывно связан с эстетическим идеалом. Эстетический идеал сложный сплав эмоционального и рационального (idea- с греч. – образец, норма) – представление о совершенном, должном красивом. Музыкально-художественный образ есть воплощение эстетического идеала, в нем раскрывается богатейший мир человеческих чувств и переживаний. Студент должен уметь на музыкальных примерах показать все многообразие эмоционального мира человека и уметь дать эстетическую оценку различным чувствам – от возвышенной любви до героического подвига. Музыка – открытая дверь в мир человеческих чувств, возможность их непосредственной передачи. Эстетическое наслаждение, приносимое музыкой, также очистительно влияет на душу человека. Даруя радость, красота музыки вызывает у нас подъем духа, восхищение и гордость за человека, любовь и волю к жизни, удовлетворяет наши эстетические потребности. И она же будит в нас философские размышления: достойны ли мы этой красоты, достаточно ли мы совершенны перед её миром, нет ли у нас ещё сил, чтобы стать ещё лучше, совершеннее, подняться в духовном отношении выше? Красота напоминает нам об идеале человеческого совершенства и воспитывает стремление к нему. Отсюда становится ясным, какое

большое значение в образовании имеет эстетическое воспитание, помогающее тоньше воспринимать и глубоко переживать красоту в жизни и искусстве!

§1. Музыкально-художественный образ, как средство воспитания духовной личности

Музыкально-художественное развитие неразрывно связано с социальным, их взаимосвязь, прежде всего, проявляется в духовном развитии человека. От духовного богатства человека, его творческих способностей зависит уровень социально-эстетического развития общества. Целостный человек во всех его отношениях к действительности наиболее полно раскрывается в искусстве. Музыкальное искусство - есть художественное отражение объективной действительности, через музыкально-художественный образ.

«Сознание человека не только отражает действительный мир, но и творит его» – говорил Гегель. Это положение относится и к музыкально-художественному образу, к самой природе музыкального искусства.

Музыкальное искусство, как бы останавливая течение времени, в музыкально-художественном образе способно показать величие исторических периодов конкретной эпохи. Примером может являться гимн Узбекистана Мутала Бурханова на стихи А. Орипова.

Музыкально-художественный образ может подвести слушателя к восприятию самых передовых эстетических идеалов современности. Музыкально-художественные образы, в которых преломляется определенный эстетический идеал, остаются средством открытия и передачи определённого философского мировоззрения.

Музыкальное искусство эпохи независимости, как составная часть духовной культуры, выполняет общественные функции – это создание и распространение духовных ценностей, на которых воспитывается подрастающее поколение. Поэтому от того, какие эстетические и духовные ценности заложены в музыкально-художественном образе – зависит духовно-нравственное воспитание личности, общества.

После провозглашения независимости мы стали часто употреблять такие понятия, как духовное богатство, национальные духовные ценности, духовное возрождение, духовное очищение, гармонически развитая личность и т.д. Это объясняется тем, что духовность входит в нашу культуру, сознание, мышление, мировоззрение, мораль, а также в систему нравственных и художественных ценностей наряду с обычаями и традициями.

Духовно развитый гражданин Узбекистана должен любить родную землю, родную природу, народ, проживающий на этой земле, свою историю, культуру, гордиться достижениями республики и почитать государственные символы: флаг, гимн, герб, язык.

Задача музыкального искусства формировать духовность общества, подрастающего поколения, совершенствовать его внутренний мир, высокие нравственные и эстетические идеалы. Поэтому музыкальные произведения в своих художественных образах, как и другие виды искусств, должны «отражать яркие страницы нашей сложной и славной истории, современной жизни, опыта независимого развития»[2].

Народность в музыкальном искусстве представляет систему художественных образов, в которых выражается патриотизм, представления народа о справедливости, доброте, мире, красоте. Народность в культуре отвергает всё то, что противоречит национальной психологии и интересам. К важнейшим принципам патриотизма относятся гордость за свой народ, бережное хранение и обогащение семейных традиций, уважение людей честно и добросовестно работающих во имя процветания своей республики.

Студент должен уметь дать определение понятию «духовность», знать историю его происхождения.

Термин «духовность» («маънавият») наши великие предки употребляли не одну историческую эпоху. А. Навои в понятие «рухоният» («духовность») вкладывал в аллегорической форме основы суфийской философии: проявление гуманистических человеческих свойств, стыдливость, скромность, уважение к старшим и т.д.

Термин «духовность» стал популярен благодаря Джалалиддину Руми, его классическому произведению «Маснавий маънавий», которого хорошо знали на Ближнем Востоке Ираке, северной Индии, Средней Азии.

У Руми «маънавият» также выражал суфийское учение: синтез в личностном сознании, чувствах человека шариата (кодекс исламского права и морали), тариката (суфийского пути, отказ от земных наслаждений), маърифата (религиозного просвещения), хакиката (истины).

Шариат, тарикат, маърифат и хакикат – философия тасаввуф, (4 этапа духовного совершенства), которая веками призывала народы Средней Азии к любви, доброте, миру, культуре, духовности, совершенствованию добрых человеческих качеств, указывала человеку правильный путь в семье и обществе.

---

[2] И. А. Каримов. «Идея национальной независимости: Основные понятия и принципы». Т. «Узбекистан» 2000 г.

13915

На территории Средней Азии философия тасаввуф имела несколько течений: это яссавия, сухравардия (XII век, в Туркистане), накшбандия (XIV век, в Бухаре), кубравия (XII век, в Хорезме) и др. Это была религиозная философия наших великих предков, при оценке которой основным критерием должно стать то, на сколько она может способствовать укреплению духовных основ независимости. Поэтому культурное наследие требует к себе критического отношения с позиции гуманизма, народности и патриотизма.

Современное же понятие «маънавият» («духовность») обозначает отношение человека к миру, его творческие способности, научные, философские, нравственные, художественные, религиозные взгляды, интеллектуальный и эмоциональный мир и волю человека.

В «Узбек тилининг изохли лугати» (Толковом словаре узбекского языка), вторым значением «маънавият» является «нравственное». Духовность присуща только человеку и связана с его деятельностью. Человек отличается от животного мира своей духовностью. Прекрасным человеком мы называем человека, который прекрасен не внешностью, а духовными качествами. Общественная проблематика прекрасного весьма широка. В независимом обществе прекрасное проявляется по законам красоты в творческой деятельности, самореализации человека и связано с развитием его личности, с общественными идеалами и надеждами.

Президент И. А. Каримов в книге «Узбекистан – свой путь становления и прогресса» определил 4 принципа духовного и морального развития независимого Узбекистана:

- приверженность общечеловеческим ценностям;
- укрепление и развитие духовного наследия нашего народа;
- свободная самореализация человека своего потенциала;
- патриотизм.

Приверженность общечеловеческим ценностям как и справедливость, равенство, добрососедство, гостеприимство, гуманизм, помощь человеку в тяжёлые дни его жизни – это духовные ценности нашего народа веками воспеваемые в песенном творчестве.

Наши величайшие учёные-мыслители как Беруни, Аль-Хорезми, Ибн Сино, Ахмад Яссави, Улугбек, А. Навои, Ат-Термези, Аль-Фараби, Джами, Увайсий, Дильшод, Анбар-Атын и др. известны всему миру как люди высокой духовности, которые хорошо знали и любили музыкальное искусство, писали музыкальные трактаты. Многие из них были замечательными исполнителями.

Независимость дала толчок новому культурному прогрессу, который можно называть духовным ренессансом. Поэтому музыкально-художественный образ не должен быть бездуховной, нетворческой имитацией событий в жизни общества, народа. Обобщение и индивидуализация находятся в художественных образах в диалектическом единстве. Только такой музыкально-художественный образ становится действительно художественным, когда общие чувства и переживания народа найдут преломление в индивидуальном, когда индивидуальное явится средством выражения общего. Воспринимая идейно-эстетическое содержание музыкально-художественного образа, мы переживаем, оцениваем, размышляем, т.е. эмоциональное и рациональное – помогает нам правильно оценить нашу жизнь.

Музыкально-художественный образ, выражая прогрессивный эстетический идеал нашего времени, воспитывает в подрастающем поколении главные ценностные ориентации, на которые нужно ориентироваться в своем жизненном пути.

Воспевание духовно-нравственного идеала выразительными средствами музыкального искусства, согласно основным приоритетам концепции независимости, характеризует творчество талантливых, современных узбекских композиторов, таких как Аваз Мансуров, Дилором Омонуллаева, Рустам Абдуллаев, Надым Норхужаев, Мустафо Бафоев, Ф. Янов-Яновский и др.

В музыкально-художественном образе должно сочетаться национальное с прогрессивным, общечеловеческим. Если в науке ученые, изучая сходные явления, могут прийти, независимо друг от друга, к одним и тем же формулам, то музыкальное искусство не терпит безликости. Музыкально-художественный образ превращается в натуралистическую копию, если типическое даётся вне индивидуального. В музыкально-художественном образе воплощаются не только отобранные композитором жизненные впечатления, но и их оценка. Важно учитывать, что способность студента музыкального факультета к эстетическому переживанию, его музыкально-художественный вкус готовит и формирует вся жизнь, а не только музыкальные произведения, музыкально-художественное творчество. Поэтому музыкальное искусство не может быть оторвано от прогрессивной национальной идеологии. Философия, мораль, нравственные и политические идеи, выраженные в музыкально- художественном образе приобретают эстетическое значение, т.к. проходят через осмысление эстетическим сознанием и связаны с эмоциональностью человека.

Таким образом, в связи с обретением независимости в музыкальном искусстве открылась огромная возможность отображать музыкальными средствами выразительности все стороны национальной жизни и обогащать музыкально-эстетический арсенал художественного творчества.

Глава вторая

Краткие музыкально – эстетические аннотации к произведениям

§ 1. Музыкально – эстетическое содержание Государственного гимна Узбекистана, песни о флаге Узбекистана.

Музыка Мутал Бурханова,
Слова Абдуллы Орипова.

1 августа 1991 г. Узбекистан обрёл независимость и государственность. Были утверждены государственные символы: герб, флаг, гимн.

Исторический поворот в жизни нашего государства – приобретение независимости Узбекистана, повлиял на эстетическую, художественную культуру узбекского народа и отразился во всех видах искусства. Гимн Узбекистана – это отражение исторических событий в музыкальном искусстве.

Президент Республики Ислам Абдуганиевич Каримов пишет: «Символ нашего государства – флаг, герб, гимн вбирает в себя честь, гордость, историческую память и устремление народов Узбекистана. Почитать эти символы – значить укреплять своё личное достоинство, уверенность в своей стране, в самом себе. Человек, гордый своей страной, может сделать многое, что прославит и семью и его Родину.». (Каримов И.А. «Узбекистан – свой путь обновления и прогресса» стр. 69-70. Ташкент. «Узбекистон» 1992 г.).

Государственный гимн нашей республики имеет не только общественно-политическое, но и духовно-эстетическое содержание. Гимн обладает огромным воздействием на сознание и практическую деятельность масс. В первую очередь, воспитывает высокую духовность, нравственную чистоту, формирует эстетические вкусы и идеалы подрастающего поколения. Музыка гимна объединяет миллионы людей – более 130 разных национальностей, проживающих на нашей гостеприимной узбекской земле, сплачивает их. Это достигается огромным

воздействием поэтического текста и музыки гимна, его идейно-эстетическим содержанием. Мелодия гимна не только выразительна, торжественна, красива, но и легко запоминается. Эстетические богатства гимна, формируют идейные убеждения, чувство любви к родине, патриотизм. Идея патриотизма, выраженная в музыке гимна – одна из основ морального и духовного развития каждого гражданина Узбекистана. Государственный гимн Узбекистана выражает сокровенные народные устремления, духовный мир узбекского народа, его величие духа в избранном им пути, стремление к свободе, счастью. Гимн утверждает красивое, прекрасное, возвышенное, воспевает величественное, героическое, высокие нравственные идеалы, способствуя тем самым духовному обогащению и очищению, развитию гармонично-развитой личности. Вместе с тем в гимне воплощены философские идеи эпохи гуманизма, любви к жизни, человеколюбия, общечеловеческие ценности. Гимн является неотъемлемой частью нашей жизни, придаёт всем событиям торжественность, особую значимость. Его высшее назначение и почетная миссия – служить миллионам людей и участвовать в воспитании подрастающего поколения.

Песня «Узбекистон байроги» воспевает государственный флаг Узбекистана, который является символом древней культуры узбекского народа. Голубой цвет флага – символ нашего синего неба, чистой воды и обозначает чистоту помыслов узбекского народа, его миролюбивый характер. Голубой цвет был цветом знамени Амира Тимура.

Белый цвет – символ мира и связан с древними традициями наших предков – жить в мире и дружбе с представителями разных национальностей и вероисповеданий.

Зелёный цвет – символ нашей природы, обновления жизни, юности. Молодой месяц на флаге – символ нашего независимого Узбекистана, 12 звёзд – символы научной мысли, исторических традиций узбекского народа.

§ 2. Мутал Бурханов

Мутал Музаинович Бурханов – талантливый узбекский композитор. В каждом его сочинении, в каждой нотной строчке, кажется, присутствует сам композитор, энергичный, импульсивный, остро реагирующий на каждое жизненное явление, горячо любящий свою родину, чье творчество завоевало любовь у своего народа. Музыка М. Бурханова, рожденная на народных темах, отражает величие и благородство свободного человека, красоту природы, будит в сознании

людей мысли о прекрасном, стремление к высоким идеалам человечества, поэтому его искусство глубоко национально и прогрессивно.

М. Бурханов родился 5 мая 1916 года в г. Бухаре в интеллигентной семье преподавателя математики, мать Шопошо также была образованной женщиной.

Бухара, где родился и вырос М. Бурханов, являлась центром мировой цивилизации, сокровищницей уникального зодчества, богатых национальных музыкальных традиций. Бухара всегда была колыбелью замечательных людей эпохи и дала миру великих ученых- мыслителей, таких как Имам Аль-Бухари, Рудаки, Ибн Сино, Накшбанди, Ахмада Дониша и др., среди которых достойное место занимает и имя М. Бурханова. На Востоке Бухару называли «славная обитель», «благородная», «прекрасная», т.к. она покоряла не только своей красотой, но и тем, что здесь веками вырабатывались традиции этикета, эстетического восприятия личности, высокого музыкального исполнительского искусства, венцом которого является «Шашмаком».

М. Бурханов был ярким носителем традиций узбекской культуры. В его произведениях органично сочеталось национальное, высокохудожественное с западными традициями, что поразительно очаровывало слушателей всех национальностей, проживающих на территории Узбекистана и далеко за ее пределами.

М. Бурханов читал на фарси, узбекском, с восьми лет музицировал на танбуре.

В 1928 г. М. Бурханов становится студентом Самаркандского научно-исследовательского института музыки и хореографии. Здесь его учителями были светила национального музыкального искусства – Ата Джалил-Эддин Назаров, Домулло Халим Ибадов, Н. Н Миронов, Ахмаджон Умурзаков, Матюсуф Харратов и др. В 1932 г. М Бурханов работает музыкантом в Ташкентском драматическом театре им. Хамзы. В 1933 г. – его приглашают зав. музыкальной частью в Душанбинский театр им. Лахути. В 1934 г. поступает в Московскую консерваторию им. П.И. Чайковского, которую заканчивает в 1939 г. по композиции и дирижированию у профессора с. Н. Василенко и Г.А. Столярова. Дипломной работой явилась кантата «Цветущий Узбекистан» на поэтические тексты узбекских поэтов.

На протяжении всей творческой деятельности М. Бурханов принимал активное участие в музыкально-общественной жизни республики. С именем М. Бурханова связано начало нового, неизмеримо более высокого использования узбекской народной песни, а также других

народов Средней Азии и Казахстана в хоровом искусстве. Ярким примером могут служить его патриотические и лирико-патриотические песни о своей родине, такие как «Гузал Фергана» («Прекрасная Фергана»), на сл. Р. Бабаджана, «Ватан кушиги» («Песня Родины») на сл. Г. Гуляма и д.р. Значительное место в творчестве М. Бурханова занимает музыка к кинофильмам.

Им написана музыка к следующим кинофильмам: «Бай и батрак» (1953 г.) реж. Л. Файзиев; «Авиценна» (1957 г.), реж. К. Ярматов; «Отвергнутая невеста» (1962 г.), реж. Ю. Агзамов; «Самолеты не приземлились» (1963 г.), реж. У. Назаров; к документально-художественному фильму «Дома и в дороге» (1969 г.), реж. М. Каюмов. В соавторстве с И. Акбаровым и М. Левиевым им написана музыка к кинофильму «Очарован тобой» (1958 г.), реж. Ю. Агзамов; «Рыбаки Арала», реж. Ю. Агзамов. Совместно с И. Акбаровым написал музыку к кинофильму «Поэма двух сердец», реж. К. Ярматов.

Музыка к спектаклям: «Алишер Навои» (И. Султан, Уйгун, 1943 г.), «Хикмат» (Ш. Туйгун, 1950 г.), «Ойгуль и Бахтиер» (Х. Алимджан, 1978 г.)

Театрально-сценические произведения: опера «Алишер Навои» (либретто Уйгуна, М. Бурханова, 1986 г.)

Хоры: Государственный гимн Узбекистана на стихи Т. Фаттаха (1946 г.), 2-я редакция на стихи Т. Фаттаха и Т. Тулы (1977 г.), 3-я редакция на стихи А. Орипова (1992 г.).

Хоры без сопровождения: Обработка 6 народных песен (1952 г.), обработка для хора a capella каракалпакской песни «Разлука» (1950 г.), обработки иранских песен «Гуле Гандум» и «Дамкул-Дамкул» (1973 г.)

Романсы: «Эй, булбул» на стихи А.Лахути (1935 г.), «Ишкида» на стихи Уйгуна (1943 г.), «Дилбари мо» на стихи А. Лахути (1943 г.), «Табассум килмадинг» на стихи А. Навои (1946 г.), «Сени согиндим» на стихи Уйгуна (1955 г.), «Келса ногох» на стихи Н. Камилова (1957 г.), «Унутмас менинг богим» на стихи У. Насырова (1967 г.), «Юрак садоси» на стихи Т. Тулы (1970 г.), «Нега тарк этдинг мени» на стихи Чулпана (1991 г.), «Хоб дедам» на рубаи Лахути (1994 г.)

Камерно-инструментальные произведения: фортепианное трио (1939 г.), «Элегия», «Весенний танец» (Пьесы узбекских композиторов для виолончели и ф-но. Т., 1983 г.); Вальс для ансамбля скрипачей и виолончелистов.

Симфонические и вокально-симфонические произведения: Сюита «Дочь Узбекистана» (1934 г.), кантата «Цветущий край» на стихи разных поэтов для солиста, хора и оркестра (1949 г.), вокальная поэма «Бахор кушлари» («Птицы весны») на стихи Умари, для солиста и оркестра (1957 г.), Партитура, (Т., 1954 г.), «Авиценна» (1957 г.), «Ода» на стихи Г. Гуляма и Я.Пеккера для хора и симфонического оркестра (1968 г.), Клавир, (Т., 1972г.);

вокально-хореографичкская поэма – вальс «Белое золото» на стихи И. Юсупова (1972 г.), «Эпитафия Неизвестному солдату» для чтеца, хора и оркестра (1975 г.), романс «Бути нозонинам» на стихи А. Лахути (обработка для голоса с оркестром. 1939 г.), романс-поэма «Намедонам, чи ном дорад» для голоса с оркестром на стихи Хафиза (1979 г.), клавир, (Т., 1982 г.), баллада «Шоир орзуси» для голоса с оркестром на стихи Машраба (1976 г.), клавир (Т., 1990 г.), «Предсмертные минуты Гульбахор» для голоса с оркестром, реквием «Абадий хотира» на стихи Фитрата, У. Насырова, А. Чулпона, М. Бурханова (1996 г.), «Песня без слов» для оркестра узбекских народных инструментов (1963 г.), книга «Кунгил хазиниси» («Бурхоннома») (1998 г.) и др.

Произведения М. Бурханова характерны своей эстетичностью и отточенностью форм, опорой на мелодико-структурную основу жанра традиционной узбекской ашулы. В каких бы жанрах М. Бурханов не писал – все они отличаются высокими художественными достоинствами, национальной самобытностью, высокой духовностью и эстетическими ценностями.

Творчество выдающегося узбекского композитора М. Бурханова вошло в сокровищницу золотого фонда не только национального, но и таджикского, каракалпакского и всего центральноазиатского музыкального искусства. М. Бурханову принадлежит заслуга в создании речитатива, соответствующего особенностям узбекского языка.

М. Бурханов с 1951 г. – член Правления союза композиторов Узбекистана, с 1955-1960 г.г. возглавлял Союз композиторов Узбекистана, Лауреат Государственной премии Каракалпакистана им. Бердаха (1964 г.), Заслуженный деятель искусств Узбекистана (1964 г.), Лауреат Государственной премии Узбекистана им Хамзы (1976г.), Народный артист Узбекистана (1976 г.), награжден орденом «Буюк хизматлари учун» (1998 г.), «Эл – юрт хурмати» (2001 г.). М. Бурханов – автор Государственного гимна (1946 г. на стихи Фаттаха, 2-я

редакция – на стихи Фаттаха и Т. Тулы (1977 г.), 3-я редакция – на стихи А. Орипова (1992 г.).

§ 3. Музыкально-эстетические ценности патриотических песен об Узбекистане

Песенное творчество узбекского народа издревле воспевало этические и эстетические ценности и служило выражением прекрасных явлений окружающей действительности. О Родине, свободолюбивом независимом духе узбекского народа, патриотизме писали наши великие предки А. Навои, Машраб, О.Хайям, Бабур, Увайсий, Дильшод и другие классики Востока. На их стихи народ слагал народные песни, дастаны, макомы.

История узбекского народа изобилует освободительными войнами, борьбой за независимость, свободу. Освободительные войны против Дария I, Кира, А.Македонского, монгольского нашествия, арабских захватчиков и др. выдвинули плеяду национальных героев, которых народ воспевал в песенном творчестве («Томарис», "Ширак», «Рустам», «Сиявуш», «Спитамен», «Зарина», "Кирк-киз", "Спаретра", "Алпамыш" и др.) В них народ воспевал высокие моральные, нравственные качества народных героев своей священной земли.

О Родине пели песни наши легендарные и современные народные певцы: Гияс Абдугани, Ата Джамал Насыров, Халим Ибадов, Мулла Туйчи Ташмухаммедов, Шорахим Шоумаров, а также Шерали Джураев, Нурулло Умаралиев, Олмахон Хаитова и др. Песни об Узбекистане имеют эстетические, этические ценности, воспитывают высокие нравственные, моральные качества, любовь к Родине, узбекскому народу, священной нашей земле, тем самым способствуют развитию гармонично развитой личности.

И.А.Каримов писал: «Родина для человека священна. Здесь он познает смысл жизни, здесь формируется его мироощущение, миропонимание и мировоззрение. Это самая дорогая память, великое наследие прошлого. Здесь покоится прах наших предков. Человек, преданный родине, имеет твердую опору в жизни и готов к любым испытаниям («Идея национальной независимости: общие понятия и принципы». Узбекистан стр. 50-51. Ташкент. 2001 год).

Узбекистан

Стихи Дильбар Ташбаевой

Трудолюбивый мой народ – в твоих сердцах,
Для дружбы, мира – нет преграды!
Гостеприимству, твоим песням – нет конца!
И жить в таком краю – судьбы награда!

Люблю тебя, люблю тебя, Узбекистан!
Ты – жизнь моя, судьба моя, Узбекистан!
Есть много стран, но ты один, Узбекистан!
Ты дружбе верен и един, Узбекистан!

Весь шар земной ты можешь обойти!
Твоих красавиц лучше в мире не найти.
Твои поэты посвящают им дастан!
Твоих сердец прекрасней нет, Узбекистан!

Твои прекрасные сады, твои поля,
Цветут под небом голубым, Узбекистан!
Трудолюбивый мой народ, моя земля,
Всё это ты, любовь моя, Узбекистан!

Сияй в веках, любимый мой, Узбекистан!
Цвети в веках, любимый мой Узбекистан!
В твоём краю душа поёт, Узбекистан!
Пусть будет счастлив твой народ, Узбекистан!

§ 4. Музыкально-эстетические ценности песни «Углон хотираси»

У каждого человека должны быть священные понятия, такие как родина, мать, хлеб, родная земля. Говоря о родине, обычно используют разные эпитеты: родина – мать, любимый край, родимая страна, матушка-земля, Отчизна – мать. Музыкальное искусство всегда воспевало эти дорогие сердцу понятия. О родине пели наши великие предки, ей посвящали литературные и поэтические произведения великие уз-

бекские классики, о ней слагались и слагаются народные песни, дастаны, ей посвящаются музыкальные произведения.

Многие великие учёные мыслители Востока, поэты, музыканты, певцы тяжело переживали разлуку с родиной. В своих песнях узбекский народ называл родину – драгоценностью души, жемчужиной сердца, священным храмом, земным раем.

С обретением независимости, эти священные понятия обрели особую значимость и ценность. «Любовь к Узбекистану, к его земле, природе, населяющим его людям, стремление глубже познать историю, культуру, традиции края, гордость за мощь и достижения республики, боль и сопереживание в испытаниях, выпавших на долю нашего народа, является важнейшей консолидирующей основой узбекского многонационального общества», – писал президент И. А. Каримов.

Восточные мудрецы считали, что есть такое преступление, которое нельзя оправдать, простить – это измена родине. Наши деды и прадеды горячё любили свою родину и ни на один день не прекращали борьбу во имя свободы и независимости любимой родины.

Песня «Углон хотираси» посвящена славным сыновьям узбекской земли, защищавших ценою своих жизней завоевания независимости, любимый Узбекистан, где каждый человек, независимо от национальной принадлежности, проживающий на её гостеприимной, священной земле, считает её своей Родиной. Среди достойных защитников отечества – капитан Ташбаев Марат Хаджиевич, награждённый указом президента орденом «Жасорат» (посмертно , 1997 г.)

Песня воспитывает чувство патриотизма и преданности идеалам независимости, воспевает народных героев, которыми была всегда богата узбекская земля.

Патриотизм (patris – отчество) – нравственный политический принцип, содержанием которого является любовь к отечеству.

Мы верим, что наша родина, прекрасный Узбекистан займёт достойное место в ряду развитых стран мира. Мы должны воспитать в подрастающем поколении любовь и уважение к древней трёхтысячелетней истории национальной государственности, являющимся примером для всего мира. Узбекский народ внес огромный вклад в мировую цивилизацию, чья созидательная деятельность неразрывно связана с гуманистическими ценностями.

О Родине писали стихи великие узбекские классики Востока – А. Навои, Машраб, Омар Хайям, Бабур, Увайсий, Дильшод Анбар Атын, Фуркат, Завки, Гафур Гулям, Зульфия, Абдулла Орипов и др.

На музыкальное искусство сегодня возложена почётная миссия по воспитанию гармонически развитой личности, возвышенных чувств любви к Родине, воспитанию чувств национальной гордости, национального достоинства средствами музыки.

Возрождение духовности и нравственности, бережное отношение к культурному наследию, способствуют укреплению и развитию национального самосознания, национальной гордости и обогащению национального общечеловеческими ценностями. Родина – понятие священное, где бы ни вырос человек, он любит ту землю, на которой родился. С обретением Независимости понятие Родины приобрело особое значение, включающее понятия: идеи, идеалы, взгляды народа, патриотизм, умение ставить интересы независимости выше личных интересов.

Патриотизм, несомненно, связан с готовностью самопожертвования в интересах родины, достаточной воли для отстаивания её свободы и достижения. Только те, кто не любит свою родину, свой народ, президента, могли совершить варварские террористические акты, как, например, в 1997 г. в Намангане, 1999 г. 16 февраля, 2004 г. – в г. Ташкенте.

Подрастающее поколение бережно должно хранить свободу и независимость своей родины. Каждый человек должен ощущать себя гражданином своей страны, думать о благополучии своей родины. Человек должен уметь при необходимости преодолевать трудности, страдания и при этом оставаться преданным высоким идеалам.

§ 5. Музыкально-эстетические ценности песен о матери

Родина, мать – издревле являлись святыми символами узбекского народа и веками воспевались в песенном творчестве народов Средней Азии. Человек должен быть верен этим понятиям с детства. Говоря о родине, используют эпитет – мать. Бережное отношение и почитание матери, женщины – древнейшая традиция узбекского народа, о чем написано было ещё в книге – «Авеста».

Мы должны хранить и развивать эти национальные традиции. Любовь к родине, народу, своей земле впитывается с молоком матери. На женщину в нашем государстве возложена почетная миссия по воспитанию детей. Государство взяло на себя заботу о положении женщины в обществе. Многие узбекские композиторы посвящали свои произведения матери.

«Еще одним мощным источником духовных ценностей является традиционная этика семьи и родственных отношений, основными

принципами которой всегда было почитание старших, взаимовыручка, забота о детях. Отношение к женщине должно служить мерилом духовности, нравственной зрелости нашего общества («Узбекистан по пути углубления экономических реформ». И. А. Каримов. Т., 1999 г. «Узбекистан»).

§ 6. Музыкально-эстетические ценности песни «Узбек кизлари»

Вопрос о роли музыкального искусства в нравственном воспитании личности ставили ещё Аристотель, Аль-Фараби, А. Навои, Платон, Джами, Конфуций, Сенека и др. Но и в наше время эта проблема не стало менее острой и актуальной.

Ценность – это не природное, а социальное свойство предмета, явления, поступка, события или характера. Нравственные ценности, как и другие формы общественного сознания, входят в духовные основы независимости. Что же входит в нравственные основы? Прежде всего, такие понятия и нормы – как добро, гуманизм, патриотизм, справедливость, совесть, долг, честность, доброжелательность и отзывчивость, стыдливость, желание прийти на помощь слабому, уважение старших.

Музыкальные произведения, воспевая эстетические идеалы, всегда затрагивают и нравственный аспект. Нравственные идеалы не являются прямым предметом отражения в искусстве. Лишь преломленные в эстетические ценности, лишь как составная часть прекрасного или безобразного, трагического или комического в самой жизни, они могут стать объектом отражения в музыкально-художественном образе.

В песне «Узбек кизлари» воспеваются нравственные идеалы, которые неотделимы от этических и эстетических. Песня воспитывает не абстрактным перечислением моральных и нравственных норм и принципов, а через чувственное воплощение живых женских характеров во всей их целостности. В песне не даётся «чисто» нравственная оценка поступков и характера узбекских девушек. Она интегрируется с эстетической: доброе раскрывается как прекрасное, изящное. Изящное, лирическое в музыкальном образе ассоциируется с утончённым, прекрасным обликом девушек. В истории эстетики, музыки, изящное всегда понималось как свойство женского очарования с ним оно и сравнивалось.

Воспитательное воздействие песни на эстетическое сознание студента сочетается с эмоциональным и рациональным. Песня заставляет

задуматься, более критически относиться к себе и окружающим, т.к. в реальной жизни духовная нищета и ограниченность может сочетаться с внешней красивостью, манер, слов. Поэтому искусство учит отличать подлинную красоту от красоты мнимой с позиции добра, внутреннего человеческого содержания.

Скромность, доброта, стыдливость – украшение узбекских девушек, которые не придают особого значения своим положительным качествам и считают их совершенно обязательными. Узбекские девушки, воспитываются в уважительном отношении к старшим членам семьи, они терпеливы и милосердны к окружающим, скромны, стыдливы.

Песня воспитывает стремление к совершенству, учит острее воспринимать прекрасное. В песне воспеваются прекрасные образы узбекских девушек: красота, богатый внутренний духовный мир, высокие нравственные качества, гармония внутренней и внешней красоты. Песня воспевает высокие этические идеалы – трудолюбие, терпеливость, скромность, нравственную чистоту, целомудренность, верность узбекских девушек. Эти прекрасные человеческие качества относятся к эстетическим идеалам нашего общества и являются традиционными чертами национального характера наших матерей и сестер.

Песня способствует формированию высоких этических и нравственных качеств гармонично развитой личности. Высокая нравственная и эстетическая ценность их мыслей и чувств, поведение и норма жизни в обращении с окружающими органично раскрывается путем показа "типических" черт характера узбекских девушек.

«Идея воспитания гармонично, всесторонне развитой личности отражает постоянное стремление человека к овладению достижениями, как национального так и общечеловеческого, мировой культуры, к духовно-нравственному и физическому совершенству» («Идея национальной независимости: общие понятия и принципы». Ташкент, «Узбекистан». 2001 г., стр. 54-55).

§ 7. Музыкально-эстетические ценности лапара «Келинлар»

Комическое, во всем его многообразии, всегда находило свое выражение в самых различных видах искусства, в том числе и музыкальном. Комическое в лапаре – это несоответствие положительному идеалу.

В песне критикуется, гиперболизируется отрицательное поведение нерадивой невестки, её лень, неуважение к старикам, её несозна-

тельность и неумение. Отрицательный характер сопоставляется по принципу контраста с положительным, прекрасным образом.

Песня воспитывает в подрастающем поколении культуру поведения в быту, семейных отношениях через эстетический идеал.

Комический музыкально-художественный образ – это эстетическая форма критики. При музыкально-эстетическом восприятии происходит эмоционально-критическая оценка человеческих недостатков. В лапаре комизм достигается внутренней пустотой и внешней значимостью отрицательного образа невестки.

Аристотель отмечал, что комизм результат противостояния: безобразного – прекрасному, ничтожного – возвышенному (так считал философ Э. Кант) немного рассудительному (как считал немецкий философ А. Шопенгауэр и французский философ Жан Поль). Каждое их этих определений выделяет определённый тип комедийного противоречия.

В результате музыкально-эстетического восприятия происходит самостоятельная эмоционально-критическая оценка поведения героев лапара. Именно поэтому возникает эстетическое удовольствие от комического. Лапар, высмеивая человеческие пороки, способствует утверждению прогрессивного в развитии общества. Песня способствует созданию оптимистического, весёлого настроения, располагает к жизнерадостности.

Лапары уходят своими корнями к народным театрально-музыкальным зрелищам. Богатые интонации кизикчей – сокровищница для композитора в создании музыкальных характеристик комических и сатирических образов.

В исполнительской манере, характерной для некоторых народно-песенных жанров, большую роль в раскрытии музыкально-художественного образа играют сценическое воплощение: мимика, жесты, движение передача музыкального характера героев.

Лапары обычно исполняются в виде диалога – и являются любимым жанром народа. Прекрасной исполнительницей лапаров была выдающаяся узбекская певица – Тамара Ханум.

Лапары широко применяются в театре кукол (кучирма уюн) и во время представления канатоходцев (дарвозчи). Эти представления, как и выступления комиков-острословов (кизикчи), всегда сопровождались шуточно-сатирическими лапарами, в которых высмеивались злободневные явления современности. Главное в лапарах – обнажить те явления жизни, или безобразные пороки человеческих характеров, которые мешают в обществе.

Комедийный конфликт или ситуация – основа лапаров, в которых используются преувеличения, нарушение внешнего правдоподобия. Главное назначение лапаров не в прямом назидательном характере или исправлении нравов, а в умении подмечать в жизни смешное, развить у слушателей чувство юмора.

Смех – оружие не только театрального искусства, но и музыкального. Смех осуждает, преображает и обновляет мир и подвергает осуждению то, что несовместимо с эстетическим идеалом, противоречит ему. Смех всегда связан с общественными идеалами, оружие борьбы против человеческих недостатков характера как невоспитанность, грубость, лень, хвастовство, неумение и т.д.

В независимом обществе критика и самокритика участвуют в борьбе с недостатками, а музыкальное искусство своими выразительными средствами высмеивает всё то, что мешает нашему обществу, в стремлении к прогрессу, противоречит его духу.

§ 8. Музыкально-эстетические ценности лирических песен

Сфера лирического в узбекском песенном творчестве эпохи независимости, отличается, прежде всего, широтой охвата жизненных явлений – от фиксации тончайших и сокровенных душевных движений до лирически окрашенного повествования или созерцания, от выражения утончённых эмоций отдельной личности до воплощения массовых коллективных чувств. Самые лучшие образцы узбекских лирических песен связаны с гениальным запечатлением необъятной гаммы эмоционально-психологических состояний человека (М. Ашрафи, И. Акбаров, М. Бурханов, С. Бабаев, И.Акбаров, С. Юдаков, Аваз Мансуров, Нодим Норхужаев, Дилором Омоннулаева и др.)

Для творчества композиторов Узбекистана последних лет существенным фактором явилось постижение нового – это рождение синтетических жанров как результат слияния разных стилей, форм, концепций, расширения специфически условных границ академического и традиционного мышления, что повлекло за собой и новизну образной трактовки. Новое в музыкальном искусстве – это теле-опера, опера-оратория, опера в стиле поп-музыки, кантата-оратория, маком-симфония, маком-концерт, медитативный жанр и т.д. Внимание композиторов привлекают не использованные ранее техника композиции, европейская и мировая школа, авангард, национальное музыкальное наследие, поп-музыка, джаз и др. В песнях преобладает лирическая и лирико-патриотическая тема. Для лирических песен сегодня характерным

является звучание современных ритмов-интонаций, европейской и стилизованно восточной модели.

Тема любви звучит вечно в песенном творчестве на протяжении всей истории человеческой культуры, вызывая эмоциональное переживание, захватывающее всю глубину нашей индивидуальности до самых потаенных её уголков. Сколько существует человек, столько существует и любовная тайна – загадка души.

Любовь принадлежит к особым ценностям человеческой души, в ней проявляется вся целостность человеческой природы и вся её противоречивость. В любви выражается телесное и психическое, духовное начало человека. Во имя возвышенных человеческих чувств национальные народные герои, такие как Фархад, Алпамыш, Меджнун, Рустам и др. совершают прекрасные подвиги, её воспевают в песнях, от неё страдают, но она вечна. Любовь соединяет в себе все добрые качества человека, она немыслима без духовного начала. Лишь духовная любовь поднимается к высотам идеального, ведёт человека вверх, осуществляет восхождение к истинно прекрасному.

Каждая историческая эпоха наполняет понятия любви своим особым содержанием. Если для средневековья характерно обожествление любовного чувства, то в эпоху Восточного Ренессанса лирическое, любовное чувство наполнено жаждой познания, героическим энтузиазмом, Для лирики этого периода характерна страсть любви, презирающая страх и страдания и даже саму смерть, делающего человека непобедимым. Вспомним, медресе Биби-Ханум – песня любви, выраженная в камне или дастаны «Тахир и Зухра», «Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун» и др., или газели А. Навои, Бабура, О. Хайяма, и др., на чьи стихи народ слагал народные песни и макомы.

«Как обратиться мне к другой любви?
И кто она, о боже, назови?
Как прежнюю любовь забыть смогу
Когда глаза в слёзах, душа в крови».

О. Хайям.

Гегель пишет в XIX в. о нравственно наполненной любви как о высшем сознании единства человеческого существа с миром и с другим человеческим существом.

Умеем ли мы любить? Это зависит как от окружающих нас условий, так и от богатства нашего внутреннего мира. Бесспорно, музыкальное искусство представляет собой важную часть человеческого отношения к миру. И сегодня волшебное воздействие национального

музыкального искусства заключается в том, чтобы вызвать максимальной глубины сопереживания, заставить прочувствовать идейно-эстетический смысл произведения, воздействовать на душу человека, заставить страдать или радоваться, сделать душу человека чище и благороднее.

Для чего служит музыкальное искусство? Для чего музыкально-художественный образ? На этот вопрос нельзя ответить однозначно. Потому, что музыкальное искусство и отдых, и развлечение, и наслаждение, но и познание, сопереживание, духовная работа и воспитание наших чувств, культура эмоций, наших поступков.

Любовь связана с нравственными переживаниями и является формой преданности. Любовь способствует проявлению интеллектуальных способностей, творческой потенции человека. А. Навои в произведении "Возлюбленный сердец» говорит о трёх видах любви, с которыми связывает различные значения этого понятия. Любовь и идеал – это сложившиеся представления о возможном совершенстве содержания и формы человеческой личности. Преданность, любовь и идеал составляют основы духовности.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Глава первая

Методика преподавания дирижирования. Работа над музыкальным произведением. Мелодия

Мелодия (от греч. melodia – пение, песнь) – логическое последование музыкальных интонаций (напев), образующее целостное образное единство. Именно в мелодии наиболее ярко проявляется существо музыки как искусства, ее интонационная природа.

Мелодические интонации органически сочетают в себе высотные и временные отношения музыкальных звуков, динамические, тембровые оттенки и другие элементы музыкальной выразительности. Как художественное целое, мелодия сплавляет все эти элементы в единый музыкальный образ. Поэтому никакое другое выразительное средство музыки не может идти в сравнение с выразительной и впечатляющей силой мелодии.

Характеризуя значение мелодии, педагог должен сообщить студентам, что мелодия в большей мере, чем другие элементы и средства музыкальной выразительности, способна глубоко и многосторонне передать мысли и чувства человека и сильнее воздействует на слушателя. Вполне понятно, что именно мелодия музыкального произведения запоминается, прежде всего.

Нельзя считать единственной целью только обучение читки нот с листа и чистому интонированию. Определять, таким образом, задачи обучения было бы так же неправильно, как если бы мы, определяя задачу обучения игре на фортепиано, 0 ограничили ее только умением чётко и в нужном темпе передать на клавиатуре обозначенные ноты. Умение читать ноты и чисто интонировать является лишь необходимой базой для обучения, непременным условием для достижения более глубоких задач.

В итоге студент должен уметь:

1. Чисто, выразительно, ритмично интонировать мелодику классической и современной музыки в разных складах (гомофоническом, песенно-подголосочном, имитационно-полифоническом) и различной сложности (одноголосной, двухголосной и т.д.).

2. Записать нотами мелодию, завершенный фрагмент музыкального произведения или целиком небольшое произведение вокальной и инструментальной музыки.

3. Определять на слух элементы музыки как изолированно, так и в их взаимодействии с живой фактурой музыкального произведения, ориентироваться в смысловой расчлененности музыкальной формы.

4. Различать и выявлять в исполнении ладовые и ритмические особенности, характерные для музыки данного стиля (музыка венских классиков, музыка старых полифонистов, современная музыка и узбекская музыка).

Развитие навыков точного интонирования произведения

Вне точности интонации, вне чистоты строя все остальные вопросы слухового воспитания теряют смысл. Чистота строя в музыке – начало и основа осмысленного интонирования. Великий Глинка требовал: «Обращать больше внимания на верность, а потом на непринуждённость голоса».

Детонирование и дистанирование, то есть фальшивая интонация в музыке, – это в то же время и фальшь содержания чувства... «В музыке быть в тоне, то есть верно интонировать, – закон интонации как высказывания мысли чувства» (Астафьев). Верность интонации – это активное проявление точности восприятия. С другой стороны, обучение в условиях чистого интонирования (хорошо настроенный рояль, чистое пение и игра товарищей и т.п.) создаёт благоприятные условия для воспитания верности восприятия. Следовательно, чистота интонирования есть не только результат воспитания, к которому надо стремиться, но также и одно из условий успешного слухового воспитания вообще.

Н.Римский-Корсаков писал, что в основе музыкального слуха лежит: а) слух гармонический и б) слух ритмический, или ритмическое слово («Муз. статьи и заметки», стр. 50). Гармонический слух Римский-Корсаков разделял «на слух строя и слух лада». Слух строя, слух стройности, то есть чувствительность к чистоте строя, к настройке, воспитывается, по его мнению, игрой на точно настроенном фортепиано, на скрипке или виолончели, пением под аккомпанемент фортепиано. Особенно ценным признаёт Римский-Корсаков пение в хоре. Слух ладовый, т.е. есть способность различать интервалы, различать мажор и минор и т.д. – воспитывается игрой и пением вообще и развивается преимущественно от упражнений в сольфеджио.

Следует подчеркнуть исключительную ценность указания великого композитора на важность пения в хоре.

Даже на фортепиано, в зависимости от мелодического контекста или гармонического сопровождения, одна и та же клавиша, получая различное ладотональное освещение, вполне явственно слышится поразному. Что же сказать о скрипке, о голосе и других не темперированных инструментах? Под энгармонизмом, следовательно, надо понимать то, что одна и та же ступень 12-ступенного звукоряда нашего темперированного строя потенциально совмещает в себе звуки различной направленности. Связанность темперированных инструментов была бы чревата огромным сужением выразительных возможностей живого интонирования, если бы не зонная природа слуха, который способен сочетать тот и другой строй, сглаживания и объединяя их в нашем, исторически развившемся слуховом сознании.

Развитие навыков интонирования протяжного звука

Заслуживает внимания вопрос о протяжности выпеваемого звука. Звуку, его длительности и протяженности необходимо уделять должное внимание. Сознательно должна корректироваться высота не только начального момента звука. Очень частой ошибкой является короткий, «щипковый» звук интонирования; мелодическая линия выводится при этом как бы пунктиром. Если это допустимо при интонировании коротких длительностей в подвижном темпе, то в распевном движении эта манера приводит к искажению интонации.

Не корректируя точности звука на всем его протяжении, студент незаметно может сползти со строя, что часто и происходит. Иллюстрацией к сказанному могут служить случаи частого нарушения строя певцами во время растянутого звука так называемой «коронной» ноты, растягивание которой не требуется смыслом, но должно, по мнению исполнителя, «выгодно» показывать голос. Певец может чисто «взять ноту», однако за то время, пока звук тянется, он «сползает с тона» в другую тональность, так как не умеет удержать звук на одной высоте.

Если на протяженность звука и его интонационную чистоту обращается много внимания у вокалистов, дирижеров-хоровиков, то в классах других специальностей дело обстоит менее благополучно. Здесь нередко сталкиваешься с пренебрежительным отношением к пению вообще. Музыковеды или композиторы говорят в таких случаях, что у них «теоретический» или «композиторский» голос и петь им противопоказано. Это неправильно. Вовсе не требуется, чтобы у дирижера-хоровика был красивый голос; любым голосом можно петь

чисто, музыкально, выразительно. Не может петь только студент с нарушенными функциями голосовых связок, но такие случаи не часты.

Мы являемся свидетелями исключительно возросшего уровня музыкальной требовательности современного слушателя, который все меньше соблазняется внешними эффектами и требует не только хорошего качества «вокала», но и высокого уровня музыкальной культуры.

Внимание к звуку, его «материальности», протяженности, ровности интонирования долгого звука и вместе с тем чуткость к артикуляционным нюансам могут оказать большую помощь студенту в приобретении им навыков чистого интонирования в обучении хоровому дирижированию.

Развитие навыков слухового интонирования

Одна из причин нарушения строя (детонирования) заключается в том, что при пении по нотам нередко имеет в поле слухового сознания только два соседних звука, образующих данный интервал. Интонирование в таких случаях представляет собой цепь восхождений и опусканий по высоте, лишенную объединяющей, осмысливающей интонационной связи. Мелодия рассматривается как последовательность длительностей или как последовательность интервалов.

В напеве следует научить студента определять интонационные связи не только между соседними звуками, но и те, наиболее важные для осознания смысла в музыке, более сложные и далекие интонационные связи, которые устанавливаются между звуками мелодии на расстоянии. Именно эти связи соединяют интервалы в осмысленные фразы, а последние – в цельный напев, форму.

Начинать при этом следует с воспитания навыка по сохранению в памяти тонического звука. Если дать верную установку студенту по сознанию им своей способности к внутренним представлениям и предложить в любом месте песни замолчать, внутренне сосредоточиться и услышать про себя тонику, то, даже в том случае, когда он был сбит с верной интонации, вспомнит, восстановит в сознании тонику и споет ее совершенно точно так, как он ее слышал и зафиксировал при слуховой настройке. Почти неизменное успешное действие памяти в подобных случаях убедит педагога в возможности развить у студента эту способность сохранять «слуховой горизонт» все более сознательно, активно и устойчиво, обращаясь к тонике или другому сквозному опорному тону для сверки по мере надобности чистоты строя.

Помимо тоники, общую ладо-ритмическую перспективу мелодии образуют нередко и другие опорные тоны, которые, так же как тоника, могут служить сквозным тоном, слуховым горизонтом мелодии.

Развитие навыков хорового, ансамблевого пения

Большую пользу в выработке устойчивой интонации, как уже говорилось, приносит пение в хоре и вообще – в ансамбле. Хоровое пение является средством для выработки чувства ансамбля, развития способности слышать партнёра. В тоже время в ансамбле взаимно выравнивается интонация. Вслушиваясь в голос товарища, сверяя с ним собственное пение, студент проверяет интонацию и улучшает её.

Установление взаимодействия партнёров в процессе хорового и ансамблевого пения, воспитание твёрдых навыков в совместном интонировании нелегко: слишком часто встречается ещё формальное отношение к двухголосию (или трёхголосию), когда каждый поющий не только не видит важного условия ансамбля во взаимном прислушивании друг у другу, во взаимном выравнивании интонации, но и наоборот, – в пении партнёра видит помеху и старается не слушать его, изолироваться от него и петь свою партию как самостоятельную. Нет ничего вреднее (как в музыкальном, так и в воспитательном отношении) такого фальшивого ансамбля – фальшивого внутренне, этически и по музыкальным результатам. Если удаётся избежать этой неувязки, наладить искреннее отношение к хоровому пению, ансамблю и добиться его большей или меньшей слаженности, то результаты сказываются прежде всего на чистоте, верности интонирования.

Развитие навыков осмысленного произнесения слова для чистоты интонации

Имея в виду особое значение вокальной музыки для воспитания слуха не только вокалиста или дирижера хора, но и музыканта вообще, следует считать своевременной постановку вопроса о значении слова для воспитания слуха. В этой связи необходимо отметить огромную роль осмысленного, выразительного выпевания слова также и для приобретения и развития чистой интонации в хоре.

А.Варламов в своей «Школе», имея в виду обучение певца, уделяет большое внимание произношению словесного текста. «Надобно, – указывает Варламов, – совершенно понимать слова и посредством каждой ноты отличать усвоенный ей слог. Независимо от сольфеджио и вокализаций, через употребление которых образуется произношение, учащийся должен заниматься чтением вслух громко и не спеша, стараясь явственно выговаривать слова, отдельно взятые» в другом месте Варламов, подчёркивая важность правильной декламации при пении,

отмечает: «Нужно ударение ораторское (т.е. словесное) соединять в точности с ударением музыкальным».

Положительное значение слова в процессе интонирования проявляется только в случае органического единства мелодии и текста. При отсутствии такого единства, при несоответствии слов музыке, не позволяющем им слиться в цельный художественный образ, слово становится фальшивым по смыслу и только мешает отысканию верной интонации.

Развитие музыкальной памяти

Под музыкальной памятью следует понимать способность длительно сохранять в сознании полученные извне музыкальные восприятия. Музыкальная память служит источником для воспроизведения музыкальных представлений, являющихся обобщениями ранее полученных восприятий, а также для узнавания того, что мы раньше воспринимали при повторном восприятии.

В процессе формирования и развития музыкальной памяти происходит сложное взаимодействие разных компонентов. Ведущее значение при этом, как показывает опыт, имеют не только слуховая, но также логическая и эмоциональная память. Однако следует признать естественным, что двигательные моменты проявляются под направляющим воздействием ведущих компонентов музыкальной памяти, о которых говорилось выше. Поэтому в современной педагогике не рекомендуется механическое зазубривание музыкального материала, оттесняющего на задний план творческую мысль, перспективное предслышание музыкального образа в его становлении и развитии в музыкальной форме. Чем больше интереса было проявлено к тому, что следует запомнить, тем вернее и устойчивее оно запомнится. Но этого мало. Важно, чтобы при слушании произведения оно было воспринято не как поток звучания, а как осмысленное художественное целое. Все понять – значит хорошо запомнить. Поэтому логический компонент – осмысливание слушаемого, играет в процессе развития музыкальной памяти, как впрочем, памяти вообще, исключительно важную роль.

Музыкальная память неотрывна от деятельности внутреннего музыкального слуха. Внутренний слух, естественно, опирается на ранее воспринятые слуховые впечатления и зависит от степени чёткости, устойчивости их фиксации. Вместе с тем музыкальная память функционирует в зависимости от степени произвольности и чёткости работы внутреннего слуха. Большое значение в занятиях имеют задания на припоминание усвоенного музыкального материала.

Вот некоторые возможные формы заданий:

1. Исполняется перед студентом небольшой музыкальный фрагмент, даётся задание выполнить анализ его мелодической, гармонической структуры, описать фактурные особенности и как завершение – повторить его на память. На разных уровнях развития это может быть задание по повторению мелодии после устного анализа гармонии или письменный анализ гармонии, но также и исполнение на фортепиано музыкального примера целиком.

2. Студенту в первый момент может показаться, что в памяти после разных и сложных форм занятий ничего уже не осталось. Однако стоит припомнить начальный мотив, тональность, размер, и аппарат памяти начинает оперативно функционировать и музыкальный пример встаёт в сознании во всей полноте и чёткости. Такое припоминание необходимо практиковать по возможности систематически.

3. Также полезно активное, волевое запоминание музыкального произведения. Очень хорошо, если между студентом и педагогом существует договорённость: как только музыкальное произведение уже прояснилось, студент показывает педагогу свою готовность подойти к фортепиано и на «немой клавиатуре» беззвучно наиграть музыкальный фрагмент по голосам, проверить себя. Педагог здесь получает возможность «зримо» наблюдать за функцией внутреннего слуха, проявляющегося через музыкальную память. Это оказывает плодотворное воздействие на стимулирование самостоятельности студента и вместе с тем доверчивого отношения к педагогу. Вспомним совет Гофмана: «Необходимо, чтобы в уме сложилась совершенно ясная картина, прежде чем начнётся «техническая работа» по её воплощению; сначала «звуковая картина» – вот что важно». Таким образом, весь процесс работы над памятью должен следовать по принципу: внимательное вслушивание в произведение по голосам, осмысление услышанного по голосам, активное, волевое запоминание, практика активного припоминания.

4. Конечно, полезно задавать студенту «выучить наизусть» произведение по голосам. Но осмыслить несколько голосов сразу почти невозможно, поэтому необходимо, чтобы студент над всеми голосами сумел поработать отдельно так, как указано выше. Развить и укрепить память таким способом – путь наименее рациональный. Некоторые общие советы, которые были даны выше, помогут педагогу изобретательно и творчески работать над развитием музыкальной памяти студента.

Развитие пения по нотам, читка нот с листа

Пение по нотам занимает центральное место в практических занятиях по дирижированию. Имея непосредственной целью научить чистому интонированию по нотам, это занятие обязательно требует участия внутреннего слуха и основано на развитии чувства ритма и лада. В том смысле пение по нотам является комплексным навыком.

Обычно этот навык принято называть чтением с листа или пением с листа. Если под этим термином понимать беглое сольфеджирование нотного текста, как последовательности нот, но без мысленного охвата ладо-ритмической перспективы и структуры произведения в целом, то такая практика интонирования требует ряда оговорок. Во всяком случае, такое чтение нот не может стать ведущим.

Не следует смешивать практику интонирования, быстрого исполнения заданных ступеней лада, секвенций и др. интонируемых упражнений с пением по нотам музыкального произведения, в котором требуется выявить его художественный смысл и музыкальную форму в целом, с подчеркнуто выраженными в интонации музыкальной фразы, артикуляционных штрихов, динамики и других элементов фактуры.

Навык беглого чтения нот, безусловно, необходим. Однако непременным условием такого чтения должна явиться его осмысленность, для чего необходимо умение быстро схватывать, одновременно с чтением, основные черты мелодического движения музыкального произведения.

Подобного рода чтение доступно уже зрелому музыканту – профессионалу. Нашей же задачей является воспитание такого умения. Предлагать интонировать с листа студенту, ещё не умеющему быстро улавливать существо исполняемого произведения в целом – это значило бы приучать к бесперспективному и бессодержательному нанизыванию звуков интервал за интервалом. В результате подобных упражнений студент практически нужного навыка получить не может. Такой навык требует другого пути воспитания.

Перечислим формы занятий по интонированию.

К ним относятся: а) дирижирование бессловесного одноголосия, но с предварительной подготовкой; б) пение вокального произведения с предварительной подготовкой (анализ, вокализация); в) пение вокального произведения со словами под аккомпанемент фортепиано; г) пение по нотам без подготовки (с листа); д) пение хоровой партии в сопровождении других голосов.

Развитие предварительных слуховых представлений

Прежде чем студент начнёт петь вслух звуки мелодии произведения, он должен их мысленно услышать. То, что хорошо внутренне прослушано, будет чисто и выразительно звучать в интонировании.

На всех этапах обучения, в том числе и на самом начальном, необходимо обеспечить такой процесс интонирования, при котором пению обязательно должны предшествовать ясные, чёткие слуховые представления. Педагог не должен торопиться с усложнением материала, а главной своей заботой сделать воспитание верного, внутренне согласованного с представлениями, сознательного процесса интонирования. Когда такой процесс будет налажен, дальнейшее правильное техническое усвоение усложняющегося материала не заставит себя ждать.

Студенты часто допускают много ошибок в ладовом и ритмическом отношении только потому, что материал для них труден, недоступен уровню их слухового развития. Преждевременное, форсированное натаскивание на сложном музыкальном произведении неизбежно внедряет навыки фальшивого, невыразительного и механического интонирования. Следовательно, репертуар должен подбираться с учётом развития слуха вообще и внутреннего слуха в особенности. Как уже неоднократно указывалось, произведение должно быть доступно, но вместе с тем содержать элементы «сопротивления», требующие усилий для его преодоления. Умение оценить предстоящие трудности и готовность к их преодолению – качества, свидетельствующие об уровне самостоятельности студента и его способности предварительно, до начала интонирования, мобилизовать свои знания и навыки для предстоящего комплексного задания – пения по нотам. После такой внутренней настройки студента переходит к слуховой настройке в тональности.

Развитие навыковов слуховой настройки перед исполнением музыкального произведения

Обычно принято настройку слуха в тональности производить так: студенту предлагают спеть звуки тонического трезвучия, а потом – неустойчивые; или педагог исполняет на фортепиано гармонический каданс (чаще аутентический) в данной тональности. В обоих случаях студент после настройки отыскивает начальный звук мелодии (т.е. какую-то ступень гаммы).

Для интонирования мелодики и многоголосия гомофонно-гармонического склада эти пути настройки вполне подходят. Следует только предостеречь против «вдалбливания» в слуховое сознание студента сложных и однотипных кадансов, мешающих активности слуха.

На первых порах слуховая настройка выполняется с помощью педагога. По мере овладения интервалами, навыками импровизации небольших музыкальных произведений в разных тональностях, студент должен приучаться выполнять настройку все более самостоятельно, оперативно, варьируя способы мелодического включения слуха в ладо-тональность.

Студент, после ряда примерных заданий, предложенных педагогом, самостоятельно составляет мелодические мотивы, отталкиваясь, от одного и того же тона (например, от камертона ля). В дальнейших упражнениях новый придуманный студентами мотив должен перестраивать слух на новую тональность: здесь-то и скажется ценность навыка в построении интервалов, способных вывести слух за пределы инерции данной, уже привычной тональности, и переключить его в иную ладотональную сферу.

Умение мелодически включаться в ладо-тональность и умение избегать стандартных, раз навсегда выученных приемов настройки особенно пригодится при подготовке слуха к интонированию народной песни. Дело в том, что здесь, как указывалось при рассмотрении мелодики народных песен, лад проявляется чрезвычайной разнообразно в каждом конкретном случае. Для верной настройки слуха перед интонированием данной песни требуется предварительный устный или мысленный разбор музыкального и поэтического текста в их взаимодействии.

Между чтением поэтического текста и соединением его с мелодией можно предложить студентам напеть мелодию на гласную «а» (вокализировать); это иной раз помогает отключению от слоговых названий перед пением с текстом.

На первых порах разбор песни перед интонированием должен производиться под руководством педагога; в дальнейшем разбор мелодии, предшествующей пению, студент должен выполнять все более самостоятельно.

На каждом занятии и по каждому исполняемому произведению педагог должен стремиться к осмыслению студентами поэтического образа, лежащего в основе песни. Слова песни не должны представляться только фонетической «канвой», на которую наслаивается мелодия. Педагог должен быть уверен в том, что, чем глубже будет раскрыт

и осмыслен поэтический текст, тем легче, точнее и выразительнее будет исполнение песни.

Сознательным раскрытием поэтического текста значительно облегчается охват всей песни, как музыкального целого. Это можно проверить на фразировке, выборе момента дыхания, выделении мелодической кульминации.

Можно предложить студентам выполнить настройку по заданному начальному звуку мелодии или по тоническому звуку того или иного голоса. Перед исполнением партии в ансамбле или в хоре следует настроить по заданным тонам, или по созвучию всех других голосов, на фоне которых студент должен отыскать слухом свой звук для вступления. После того, как в результате настройки и внутренней подготовки интонирование приобрело уверенность и перспективу, надо вызвать у студента стремление к цельному охвату все более широких интонационных связей, все более осмысленному исполнению музыкальных фраз и связыванию этих фраз в цельную форму песни.

Развитие навыков выработки правильного дыхания

Необходимо упражнять студента в приспособлении дыхания к смыслу и фразировке мелодии, в свою очередь, неотрывной от фразировки текста. Надо помнить, что дыхание поющего при исполнении народной песни, как вообще в вокальной, хоровой музыке не может быть случайным.

От студента необходимо требовать, чтобы он, готовясь петь музыкальное произведение, предусмотрел регулирование дыхания и наметил пункты перевода дыхания, сообразуясь со смыслом. Неумелое дыхание, нарушает стройность и красоту исполнения произведения, нередко искажая произнесение слова, фразы, разбивая логичность и цельность исполнения.

Вкратце эти советы можно изложить так:

а) дыхание следует сменить полностью после окончания фразы, после каденции, во время паузы и перед долгими, выдержанными звуками или перед продолжительными пассажами;

б) короткий вдох допускается: перед синкопами и после отрывистых звуков, после продолжительной ноты, в местах цезуры в середины фразы;

в) смены дыхания следует избегать в середине фразы при отсутствии ее смыслового членения, на середине слова, между диссонансом и его разрешением.

Советы эти всесторонне охватывают наиболее частые случаи, требующие внимательного отношения к дыханию.

Развитие навыков вокального исполнения

Для песенной мелодии совсем не безразлично, в каком регистре исполнена нота и каким ходом она взята, – на кварту вверх или на квинту вниз. Подобное обращение интервалов искажает не только мелодический рисунок, но и характер взаимодействия интервалов и музыкальный образ в целом. Поэтому при дирижировании хорового материала удобство исполнения, связанное с тем, чтобы звуки мелодии были в основном «без всякого усилия берущиеся» (Глинка), потребует транспонирования всего примера, всей мелодии в целом в удобную тональность.

Что касается порядка усвоения тональностей студентом, то следует вновь подчеркнуть, что квинтовый круг, логика которого имеет значение для теоретического усвоения системы увеличения или уменьшения тональных звуков альтерации, при слуховом и интонационном усвоении тональностей связывает педагога. Тональность должна восприниматься студентами как ладовая организация с конкретным звуковым составом. Следует предпочесть такой порядок усвоения тональностей, который учитывает тесситурные удобства вокального исполнения.

В зависимости от положения тоники в звукоряде наиболее удобными тональностями оказываются те, в которых тоника расположена между ре и ля. До-мажорная тональность своей простотой (клавишной) неизбежна в качестве исходной при изучении нотной грамоты и поэтому не может быть обойдена. Однако вокальное неудобство домажорной тональности хорошо известно. Поэтому вслед за тональностью до – мажор полезно осваивать мажорные тональности фа, ре, соль, ми и вслед за тональностью ля-минор – минорные тональности ре, ми фа, одновременно. У студентов надо воспитывать верное представление о ключевых знаках альтерации, значение которых заключается в указании выбора ступеней лада от данной тоники и не совпадает по смыслу со значением хроматических знаков альтерации в тексте.

На начальных этапах обучения студентов полезно усваивать тональности, выставляя знаки не при ключе, а возле самих нот: это нагляднее. В целом, конкретное представление о тональности должно охватывать в единстве: звуковой состав, нотографический образ, клавишные ассоциации и тесситурные условия.

Несколько слов о степени громкости. Здесь педагогу следует бороться с форсированием звука, с криком, в процессе обучения вырабатывать у студентов нетерпимость к крикливому пению. Но не следует также глушить звук, требовать напевания шепотом или обязательно вполголоса. Надо «петь не громко и не тихо, но вольно» (Глинка).

Развитие навыков транспонирования

Овладению навыком транспонирования следует уделить больше внимания.

Транспонирование может быть ключевым, интервальным и тональным. Ключевое транспонирование состоит в том, что ноты остаются теми же, но мысленно приставляется другой ключ и те знаки при нем, которые обеспечивают требуемое повышение или понижение. Интервальное транспонирование состоит в том, что каждый звук переносится на нужный интервал вверх или вниз. Тональное транспонирование заключается в переносе, «переселении» мелодии как цельной структуры в новую тональную сферу. Естественно, что именно тональному транспонированию должно быть отдано предпочтение.

Правильное выполнение тонального транспонирования требует осознания индивидуального характера данной мелодии. Мелодия в целом должна предварительно разбираться с точки зрения основных моментов движения. Опорных тонов, наиболее трудных в ладо-ритмическом отношении моментов и т.д.

Преимущества тонального транспонирования с собой наглядностью выступают при транспонировании народной песни. Предварительное ознакомление с конструктивными основными особенностями каждой песни – совершенно необходимое условие выразительности интонирования. Только тональное транспонирование связывается со слуховыми представлениями.

Необходимо, чтобы транспонирование в процессе обучения стало постоянным навыком (в интонировании, в игре на фортепиано); при верной установке и систематической работе техника транспонирования становится вполне доступной и служит большим подспорьем для изучения звукового состава данной тональности, для интонирования в удобной тональности и т.д.

Ценным упражнением в быстрой ориентировке в ладотональности является пение секвенций. Следовательно, интонирование секвентных звеньев способствует также и овладению навыком транспонирования данной мелодической или аккордовой структуры из одной тональности в другую.

Развитие навыков двухголосного пения по нотам

Навык пения по нотам, естественно, начинает вырабатываться на исполнении одноголосного произведения. Но, как уже указывалось, мелодический слух развивается с особой интенсивностью в ансамбле, хоре, прежде всего в двухголосии. Пение в два голоса легких песен, в которых второй голос представляет терцовую надстройку к верхнему или выдержанный тон, не представляет особой трудности и приносит большую пользу развитию музыкальности.

В период овладения начальными вокальными навыками двухголосное пение может быть признано преждевременным, но нет оснований считать этот период длительным. Надо приучать студента на простых примерах чувствовать партнера, прислушиваться к другому голосу и не путать свою партию. Слияние обоих голосов при четком выполнении каждым всех требований нотного и словесного текста – задача не простая. Двухголосное пение иной раз, по существу, представляет собой механическое складывание двух мелодических линий. Не сливающихся в одно целое, вследствие того, что исполнители каждой партии не слышат партнера и даже считают его помехой к исполнению своей партии.

Участие в хоре – вернейшее средство к овладению чувством ансамбля. Однако в хоре, при большом числе участников, руководителю не всегда удается проследить, в какой степени осознана каждым участником хора его исполнительская задача в ансамбле.

Первоначальные навыки интонирования на основе одновременного слышания партнера можно вырабатывать не только на примерах из музыкальной литературы, но и на специальных упражнениях. Однако основой работы над двухголосием должны быть, как и в других случаях, примеры из музыкальных произведений.

О фортепианной поддержке

Фортепиано следует привлекать в момент настройки в тональности, а также для корректирования пения; это корректирование надо выполнять чутко, бережно, без назойливого вмешательства, добиваясь самостоятельности и активности слуха студента, гибкого исправления допущенных им ошибок в тексте или строе.

Напоминание о тонике, своевременная поддержка гармонией трудного мелодического момента – основные задачи обращения к фортепиано во время пения; при этом обращение должно иметь характер мягкого певучего касания, недопустимо выстукивание аккомпане-

мента, вредны удары по клавишам, которые имеют целью выправить нарушение строя, а в действительности лишь нервируют студента, ничуть не помогая почувствовать и осознать допущенную ошибку и добиться внутренней верной настройки.

Одновременно надо избегать того, чтобы подыгрывание на фортепиано становилось для студента привычкой, без которой он не мог бы обойтись; такое отношение к фортепианному сопровождению лишает студента активности, самостоятельности; отсутствие аккомпанемента лишает уверенности, интонация становится неустойчивой, и чистота строя попадает в зависимость от фортепиано.

Что касается сопровождения в музыкальном произведении гомофонического склада, то здесь желательно пользоваться авторским сопровождением, если не в полном фактурном изложении, то с сохранением гармонии автора. Аккомпанемент не должен быть громким, стучащим, назойливым, мешающим слушать себя. Если педагог не владеет фортепиано в такой мере, чтобы музыкально выполнить партию сопровождения или аккордовый фон, лучше ему отказаться от сопровождения.

Полезно также подыгрывать на фортепиано гармонический басовый голос, который, однако, не должен заглушать пение, а лишь гармонически поддерживать исполняемый голос, содействуя чистоте строя и создавая известную гармоническую перспективу интонирования одного или двух голосов.

Многоголосную музыку, как правило, надо дирижировать без фортепианного сопровождения. В занятиях с подвинутыми студентами фортепиано может быть использовано при исполнении хоровой партии одним студентом: исполняя голосом порученную ему партию, он остальные партии играет на фортепиано. Этот вид занятий требует мягкого, певучего исполнения голосов на фортепиано в ровном темпе, при возможно более полном слиянии напеваемого голоса с остальными.

Музыкально-эстетический анализ произведения как целостности

В работе над музыкальным произведением понятие целостности становится одним из основополагающих. Исследование музыкального произведения со стороны его целостности позволяет преодолеть упрощённый взгляд на него, как на результат механического «вплетения» музыкального содержания в форму.

Проблема целостности восходит к классической проблеме – часть и целое, исследуемой еще в античной философско-эстетической мыс-

ли. Аристотель в «Поэтике» пишет, что целым является то, что имеет начало, середину и конец; целое есть определенная упорядоченность.

«Произведения искусства, которые отвечают принципу красоты, не должны быть ни чрезмерно малыми, ни чрезмерно большими, т.к. при обозрении подобных предметов теряется единство и целостность впечатления (оно или сливается, или, наоборот рассеивается)», – считал Аристотель. Античный мыслитель рассматривает целое и по отношению к восприятию художественного произведения и как внутреннюю закономерность его самого.

Гегель также отдает предпочтение внутреней целостности произведения, противопоставляя ее внешнему, механическому суммированию.

Целостность предполагает наличие расчленённого объекта. Таковым является музыкальное произведение – единство относительно самостоятельных частей. Целостным можно считать то музыкальное произведение в котором достигнут определенный художественный уровень, выразившийся в соотвествии содержания и формы.

Музыкальной формой называется строение музыкального произведения. Формы определяются содержанием каждого отдельного произведения и характеризуются взаимодействием всех отдельных звуковых элементов, распределенных во времени.

Форма присуща произведениям не только музыкального искусства. Произведения искусств пространственных (графика, живопись, скульптура, архитектура) воспринимаются посредством зрения, их форма воспринимается как целиком, так и в частностях. Музыка же, наоборот, подобно искусству слова (поэзия, проза) развертывается во времени и представляет собой процесс постоянной меняющейся интенсивности.

Слово и музыка

Вокальная музыка – это музыка, предназначенная для пения. Само слово «вокальная» происходит от итальянского voce – голос. Человеческий голос – самый доступный, естественный, но и самый тонкий и сложный музыкальный «инструмент».

Вокальная мелодия родилась вместе с человеческой речью, у них общий корень – интонация, как способ общения и самовыражения. В течение многих веков такие виды искусства слова, как лирика, эпос, драма существовали в неразрывном единстве с вокальной музыкой.

Происхождение некоторых жанров народной песни связано с закреплением типизированных речевых интонаций в определенных ме-

лодических формулах. Зарождение многих литературных жанров, в частности эпоса, нераздельно связано с музыкой.

В подавляющем большинстве вокальных произведений музыка объединяется со словом, а также с ритуалом (в культовой музыке, в обрядах, празднествах и пр.), со сценическим действием (в опере). Вокальную музыку можно рассматривать как синтетический вид искусства, все элементы которого образуют сложную систему, взаимодействуют, обогащая друг друга. В вокальной музыке, музыке с текстом, с особой наглядностью проявляется единство противоположностей – как в содержании, так и в форме.

Музыка не может быть безразличной, индифферентной по отношению к тексту. Сам выбор текста для композитора – один из решающих моментов творчества. Выбор текста, сюжета может быть началом реализации замысла, в то же время музыкальный замысел часто опережает выбор текста – нередко композитор ищет текст к готовой музыке. Но независимо от того, появился ли текст до или после начало работы композитора, является ли он самостоятельным художественным произведением или функционирует только вместе с музыкой, порознь текст и музыка никогда не выражают одного и того же. Музыка не дублирует, не переводит содержание текста.

Литературный текст, искусство слова в целом и музыка, искусство звуков, интонационное искусство обладают разными возможностями и средствами художественного отражения действительности. Искусство слова оперирует словами-понятиями, несущими образную и эмоциональную информацию.

В вокальном произведении для композитора нередко существенными являются отдельные, ключевые слова, заключающие в себе главную мысль. Иногда композитор отталкивается лишь от общего настроения, эмоционального характера текста. И детализация и обобщение в музыке не тождественны детализации и обобщению в словесном тексте.

Музыка, соединяясь со словом, всегда несет свое содержание. Музыка выражает не столько текст, сколько подтекст. В тексте художественном или деловом, стиховорном или прозаическом композитор – интепретатор текста, выявляет тот или иной подтекст в зависимости от своей творческой индивидуальности, психологической задачи, музыкального замысла, глубины понимания текста, от того, в какой исторический период создается музыка и т.д.

Связь «текст – подтекст – музыка» может быть очень сложной, гибкой, далеко не всегда прямолинейной, но она в художественном

произведении никогда не бывает произвольной. Именно этим и объясняется то обстоятельство, что хотя на один и тот же текст могут быть написаны разные произведения, в каждом из них мы найдем связь музыки с текстом, выраженную в той или иной форме. Смысл музыки романса, арии, хора, целой оперы без слов текста не тождествен смыслу той же музыки, звучащей вместе с текстом, и, наоборот, смысл текста без музыки, не тождествен смыслу текста вместе с музыкой. Чем выразительнее, активнее, самостоятельнее музыка, тем богаче в конечном счете художественный образ, единство и гармония целого. И, наоборот, полное подчинение тексту – иллюстративное отображение всех его деталей, пассивное следование за ритмом, синтаксисом, интонацией – ведет к нивелировке образа, к ослаблению художественного эффекта. Это относится не только к музыке, но и к тексту как таковому, ибо в этом случае музыка становится придатком слова, лишь затрудняющим его восприятие. Не менее сложным оказываются отношение слова и музыки в сфере художественной формы вокального произведения. Они обнаруживатся и на уровне отдельных звуковых элементов (ритм, мелодия, тембр), и на уровне синтаксиса, и на уровне целостной формы. Близкими оказываются также и самые общие логические закономерности, присущие любому явлению, развертывающемуся во времени. Так, в музыкальном произведении, как и в драме, романе, стихотворении, поэме или кинофильме, есть начальный, серединный и заключительный этапы развития. Воплощение в музыке речевой интонации (ее ритма, мелодики, тембра) служит обогащению музыкального ритма.

Основная задача преподавателя научить студента анализировать вокальную музыку как явление синтетического жанра, учитывая все компоненты произведения в их взаимодействии и единстве.

Недостаточная разработанность методов анализа вокальной музыки приводит во многих случаях к следующим характерным ошибкам в аналитической практике у студентов:

1. При анализе вообще игнорируется наличие текста, и произведение анализируется как инструментальное.

2. Принимаются во внимание лишь сюжет, фабула текста, но игнорируется его форма, ритм, лексика, художественная сторона.

3. Делается попытка рассматривать музыку как иллюстрацию текста, увидеть в каждом мотиве, попевке, фразе отражение буквального смысла текста.

Членораздельность формы. Цезура, ее признаки. Построение

Музыкальная форма, представляя собой нечто целое, в то же время членораздельна, то есть состоит из частей, отграниченных друг от друга по замыслу.

В этом отношении музыка подобна словесной речи. Аналогия с ней может быть продолжена: крупные части формы в какой-то мере напоминают главы литературного произведения, более мелкие – абзацы, фразы различной длины и даже слова.

Момент раздела между любыми частями формы называются цезурой.

В зависимости от резкости разграничения частей цезура может иметь разную глубину – от продолжительной паузы до еле заметного перерыва между звуками.

Сопровождение (аккомпанементная фигурация, второстепенные голоса) может не заключать в себе перерывов в момент цезуры в главном голосе.

Часть формы перед цезурой может окончиться в любом голосе только аккордовым звуком. Считать ее окончившейся на задержании, проходящем, вспомогательном звуке или предъеме – нельзя.

Часть формы, отграниченная цезурами, называется построением (независмо от продолжительности, – от части такта до сотен тактов). Начало и конец построения сплошь и рядом не совпадают с тактовой чертой. Последняя, как известно, существует только для обозначения сильной доли и не имеет обязательного значения границы между построениями.

Период

Период – наиболее характерная форма изложения темы в музыке гомофонно-гармонического склада. Составными частями периода являются предложения, отделенные друг от друга кадансами. Предложения, в свою очередь, состоят из более мелких синтаксических единиц – фраз и мотивов. Подобно тому, как единство поэтической строфы обусловлено ее смысловой цельностью (едиством мысли) и определенным способом построения (например, системой рифменных согласований), период как целое возникает при определенных условиях. Одним из условий является тематическое единство, согласно которому в периоде излагается одна тема. Другое условие – структурное единство, возникающее посредством согласования кадансов предложений; неустой-

чивому кадансу в середине периода отвечает устойчивый каданс в конце его. Контраст устойчивости создается обычно сменой гармонии: серединный каданс на доминанте согласуется с заключительным кадансом на тонике. Возможны и иные варианты смены гармонии.

Одночастная форма

Одночастной называется форма, которая не членится на явно выраженные самостоятельные законченные разделы. Она встречается в инструментальной и вокальной миниатюре, иногда является формой куплета.

Один из характерных вариантов периода в роли одночастной формы – это развернутый период повторного строения из двух предложений со значительным расширением во втором предложении и дополнением-кодой.

Простая двухчастная форма

Простой двухчастной называется форма, первая часть которой (изложение темы) представляет собой период (реже – предложение), а вторая часть (роль которой – развитие и завершение) по сложности не превышает период. Вторая часть может строиться на развитии исходного материала, а также вносить оттеняющий контраст. Обширной областью применения простой двухчастной формы являются бытовые жанры – песня, танец, с которыми и связано ее происхождение.

Простая двухчастная форма в песне обычно связана, с куплетом, состоящим из запева и припева. Ее прообразом в фольклорных жанрах – игровой, шуточной, плясовой песне – является форма «пары периодичностей, когда строфа, состоящая из запева и припева, и в тексте и в музыке строится на парных повторах фраз: aa bb.

Простая трехчастная форма

Простой трехчастной называется форма, в которой первый раздел, излагающий тему, представляет собой период (реже – предложение), середина развивает исходный материал или излагает новую тему, а третий раздел является репризой первого. В вокальной музыке простая трехчастная форма встречается преимущественно как самостоятельная форма арии, ариозо, романса, Lied и др. чаще всего она однотемна, что связано с текстом, воплощающим единый образ, настроение.

Куплетная форма

Куплетной называется такая строфическая форма, в которой одна и та же музыкальная строфа повторяется с равными строфами текста. Куплетная форма, одна из самых распространенных в вокальной музыке, тесно связана с народным искусством. Основной принцип куплетной песни – повторение одного и того же музыкального материала с разным текстом – восходит к древнейшим жанрам народной музыки.

В куплетной форме наиболее очевидно, резко выступает различие художественных возможностей и средств музыки и слова.

Сюжет, содержание, развернутое в тексте последовательно, в музыке куплета сконцентрировано, обобщено: куплет вбирает основные черты образа текста, его жанровое содержание. В тоже время музыка, напев песни, соединяясь с каждой новой строфой стиха, звучат по-новому. Это впечатление возникает благодаря тому, что слова оттеняют, высвечивают различные оттенки музыки куплета. В исполнении куплетной песни особенно велика поэтому роль творческой инициативы исполнителя, который может чисто исполнительскими средствами подчеркнуть эти различные оттенки в содержании каждого куплета.

Разновидности куплетной формы

Куплетная форма имеет две разновидности: а) куплетная форма без припева; б) куплетная форма с припевом.

Основной принцип куплетной формы без припева – повторение одинаковой музыки с разным по содержанию текстом поэтических строф. Количество повторений музыкальной строфы зависит от количества строф текста.

Соотношение текста и музыки в куплетной форме отражает следующая схема:

текст	a b c d e f
музыка	a a a a a a

Границы музыкальных строф не всегда совпадают с границами поэтических строф. Очень часто музыкальная строфа соответствует двум поэтическим (удлинение) либо полустрофе или даже строке (укорочение строфы стихотворного текста).

Куплетная форма с припевом представляет собой форму, где только одна часть (куплет) повторяет одинаковую музыку с разным текстом. В другой части – припеве, повторяются и текст и музыка. Схема куплетной песни с припевом будет следующая:

текст	a b c d e f
музыка	a a a a a

В куплетной форме с припевом не только музыка, но и повторяемая часть текста обобщенно выражают смысл всей песни. Куплетная форма с припевом встречается чаще в народной и, особенно в массовой песне, где необходимость повтора не только музыки, но и текста обусловлены социальным предназначением и способом бытовой песни.

Куплетная форма в песне

Песня – главная область применения куплетной формы. Четкая, рельефная, запоминающаяся мелодия, многократно повторенная, характерна для всех разновидностей жанра: народной, массовой, эстрадной песни. В древних жанрах фольклора можно говорить о песенной формуле – короткой попевке.

Мелодика куплетной песни опирается на сложившиеся песенные традиции, включает в себя уже известные интонации. Очень часто в основе куплетной песни лежит танцевальный или маршевый ритм. В эстрадной песне наряду с традиционным ритмом вальса или марша часто используются ритмы современных танцев. Четкие ритмические формулы позволяют легче запомнить мелодию и текст песни.

Для куплетной песни характерна сжатость, лаконичность мелодии, способной существовать и без сопровождения. Большинство массовых хоровых и эстрадных песен, написанных с сопровождением, могут быть исполнены и без сопровождения (любительское музицирование), или с другим сопровождением (различные аранжировки эстрадных песен). Мелодия куплета (как и мелодия напева) куплетной песни обычно не содержит ярких контрастов, но для нее типично соединение, синтез разнородных интонаций.

Строение куплета и припева

Строение куплета в песне зависит от жанра и характера напева. В народной обрядовой песне куплет может быть равен фразе или двум фразам. В протяжной песне куплет более развернут и состоит из нескольких фраз.

В массовой хоровой песне формой куплета чаще всего является период. Куплет лирической сольной (так же как и лирической протяжной песни) нередко состоит из ряда фраз, не образующих периода.

Жанры и формы хоровой музыки

Жанры и формы хоровой музыки получили широкое применение. Это все типы хорового ансамбля: смешанный хор, состоящий из четырех основных голосов – сопрано, альт, тенор, бас: мужской хор, делящийся на две главные партии – теноровую и басовую; женский хор, (также двухголосный), сопрано и альт; детский хор – чаще одноголосный и реже двухголосный (дискант и альт). Количество голосов в каждом виде хорового состава может увеличиваться за счет разделения основных партий (прием divisi). Однако количество реально звучащих голосов в оперном хоре в конечном счете определяется функцией хора в конкретной драматургической ситуации, характерном музыки и даже национальными музыкальными традициями. В итальянской опере, например, явное преобладание получила гомофонная трактовка хора, когда хоровые голоса объединяются в изложении главного мелодического материала. Напротив, узбекские композиторы предпочитают хоровое многоголосие, но не в хорально-гармоническом складе, а в подголосочном – с характерной для этого вида голосоведения переменностью в количестве хоровых партий (от двух до пяти и более).

Самым распространенным жанром хоровой музыки является песенный, во всех своих жанровых разновидностях: песни эпические, лирические, шуточные, гимнические, песни маршеобразного характера (военные, походные), песни хороводные, танцевальные, плясовые и т.д.

Общие композиционные закономерности вокальной музыки

Отношения между композицией текста и композицией вокального произведения сложны, как и отношение текста с вокальной мелодией и сопровождением.

Анализ взаимодействия композиции текста и музыки позволяет глубже проникнуть в сущность художественного замысла произведения, понять его содержание.

Музыкальное развитие в вокальном произведении в основном определяется не звуковой, а смысловой стороной текста, точнее, подтекстом. Именно трактовка, выявление подтекста определяют тот или иной тип развития в вокальном произведении. При этом развитие музыкального материала в той или иной степени всегда является "встречным" – активным, самостоятельным. Самостоятельность музыкальной формы относительно формы текста выявляется по-разному: один из самых

очевидных и элементарных проявлений такой активности является повторение одного и того же музыкального материала с разным текстом, что встречается как в песне, романсе, так и в опере.

Композиция стиха, его размеры, расположение разделов и их соотношение, строение строф имеет большое значение для построения музыкальной формы. Однако это не прямолинейная зависимость музыки от текста, а сложное противоречивое взаимодействие. Поэтическая строфа представляет собой, как правило, не только формальной (определенная комбинация строк-стихов), но и смысловое единство. Строфа заключает в себе законченную или относительно законченную мысль, объединена общим настроением. В вокальной музыке такая строфа представляет собой музыкально-поэтическое единство, относительно законченный раздел формы.

Для вокальной музыки очень характерно повторение одинаковых музыкальных строф с разным текстом (куплетная песня). Музыкальная строфа отражает текст обобщенно, главную роль здесь играет общее настроение, идея, бытовое предназначение песни. В то же время повторы музыкальной строфы оправданы изменчивостью текста, возникающим каждый раз новым смысловым отношением текста и музыки. В качестве общей основы текста и музыки здесь выступает форма строфы (соотношение строк, их ритм), а не ее конкретное содержание.

В камерной вокальной музыке, в романсе, а также в сольных номерах опер и произведений ораториального жанра музыкальная строфа часто не совпадает со стихотворной. Чаще всего это объясняется тем, что смысловое членение в тексте не совпадает с членением его на строфы. Разделы музыкальной формы соответствуют смысловому, а не формальному членению текста. Не совпадение смысловых границ и границ стихотворных строф приводит к расширению соответствующего раздела в музыкальной форме.

Разрушают строфу также всякого рода повторы слов, строк, двустиший. Обычно это происходит в кульминации или в конце произведения. Как правило, в этих случаях кульминация музыкальная совпадает с кульминацией текста и повторяемые слова оказываются очень важными по смыслу, ключевыми.

Если в куплетной песне длинный текст укладывался в короткий куплет, то в крупных хоровых формах происходит обратное: короткий тезисный отрывок текста, даже два или одно слово служат основой для монументальной композиции. Художественная целесообразность такого соотношения особенно очевидна в фуге, где основная мысль должна быть предельно четко и кратко сформулирована как в тексте, так и в музыкальной теме. Роль слова в хоровой фуге отчасти напоми-

нает роль заглавия в программной инструментальной музыке. Но в фуге текст все время окрашивается по-разному, в зависимости от развития музыки. Анализ фуги или другой развернутой хоровой формы с коротким текстом ставит специфическую задачу: проследить взаимодействие "неподвижного" текста и движущейся, развивающейся музыкальной ткани. Именно эта непрерывная изменчивость музыки оправдывает повторы текста.

Лаконичность текста в полифонической хоровой форме обусловлена еще и тем, что полимелодическая, полиритмическая фактура не дает возможности прослушать все слова длинного текста, который затерялся бы в лабиринте голосов. Длинный текст естествен в хоровой музыке с синхронным ритмом во всех голосах. Форма всякого музыкального произведения тесно связано с жанром. В случае, если в тексте есть определенная жанровая основа, возникает возможность использования традиционных, типичных для данного жанра форм в музыке.

Один и тот же текст может быть воплощен в разных формах (в зависимости от того, стремится ли композитор к созданию обобщенного или детализированного образа).

Куплетная песенная форма, в которой повторяющаяся музыкальная строфа объединяется с разными строфами текста, обладает наибольшими возможностями обобщения образа. Максимально детализированное воплощение текста возможно в сквозной форме, где нет повторений одинаковой музыки с разным текстом, музыка "идет вперед" паралельно тексту. Остальные формы (варьированная строфа, двух и трехчастная, сложная трехчастная, рондо) равно способны к обобщению и детализации.

Программа по курсам

§1. Birinchi kursning dasturi

Birinchi kursda o'qituvchi oldida xor dirijyorini shakllantirish: gavda, bosh va qo'lini to'g'ri holatda bo'lishi; dirijyorlikning asosiy ishoralarini: (aniqlilik, usullilik, tejamkorlik va hokazolarni) takomillashtirishga erishish vazifasi turadi.

Pedagog talabaning kuylashni boshlash yo'llari-diqqatni bir nuqtaga to'plash, nafas olish va kuylay boshlash; kuylashni tamomlash yo'llarini – uni tamomlashga o'tish, to'xtatishga tayyorlash va to'xtatish kabi dirijyorlik texnikasini o'zlashtirib olishiga harakat qilmog'i lozim. Birinchi kursda

talabalarning taktdagi kuchli va kuchsiz hissalarni seza olish qobiliyati o'stirib boriladi. Nuqta takt asosiy hissalarining qo'yilish chegarasi bo'lib, u 3/4,; 4/4; 2/4 kabi dirijyorlik sxemalarida o'rganiladi, uning tuzilishi aniq bo'lishiga erishmoq kerak.

Talabalar diqqatini har qanday dirijyorlik sxemasining asosi bo'lgan aniq va qat'iy «bir» tushunchasining yahshi o'zlashtirib olishga jalb qilish zarur.

Birinchi kursning birinchi semestri dasturi

1. 3/4,; 4/4; 2/4 o'lchovlarida (mo'tadil va o'rtacha tez harakatda non legato va legato xarakteridagi tovushlarning mf va f dinamik tuslarida) dirijyorlik qilish.
2. Kuylashni taktning har xil hissalaridan (takt oldidan) boshlash yo'llarini o'rganish.
3. «Uziladigan» va «uzilmaydigan» fermatoni, asar oxirida uchraydigan fermatoni, ularning ahamiyati va ijro etilish usullarini o'zlashtirish.
4. Dirijyorlik harakatlarning asosiy xususiyati va qonun–qoidalari (tejamkorlik, maqsadga muvofiqlik, aniqlik, usullik, taktda kuchli va kuchsiz damlarni his qilish, dirijyorlik sxemasi tasvirining aniqligi) ga erishish.

Birinchi kursning ikkinchi semestri dasturi

Talabaning birinchi yarim yilikda olgan bilimlarini mustahkamlash va dirijyorlik malakalarini takomillashtirish.

1. O'ng va chap qo'lning vazifa (funksiya) si. Tovushlar har xil ovozlarda cho'zib turilganda, ovozlar taktning xilma-xil hissalaridan boshlanishi ko'rsatishda chap qo'lning mustaqil rol o'ynashi.
2. Harakatning asosiy turlari – ohista, mo'tadil va tez harakat haqida tushuncha.
3. O'zgaruvchan f va p dinamikasi. Oddiy dirijyorlik sxemalari ko'lamidagi o'zgaruvchan o'lchovli asarlarni o'rganish.
4. Musiqa asari qismlarini bo'lakchalarga ajratish. Musiqa jumlalari (frazalari) orasidagi pauzalar va to'xtamlar (sezuralar). Jumlalarning to'g'ri va aniqligi.

Профессиональные требования обучения
1 курс

На первом курсе перед педагогом стоят задачи формирования дирижера-хоровика – постановка корпуса, головы, рук; выработки основных дирижёрских жестов: отчётливость, ритмичность, экономность и т.д. Педагог должен добиваться усвоения студентом элементов дирижёрской техники: приёмов вступления - внимание, дыхание, вступление; приёмов окончания – переход к окончанию, подготовка его и само окончание.

На первом курсе у студентов развивают ощущение сильной и слабой долей такта. Точки – фиксация граней основных долей такта; изучаются дирижёрские схемы на 3/4; 4/4; 2/4. При этом следует добиваться ясности рисунка дирижёрских схем.

Необходимо заострить внимание студента на выработке точного и определённого понятия «раза» как стержня всякой дирижёрской схемы.

Программа первого курса – первого семестра

1. Дирижирование в размере 3/4, 4/4, 2/4 в умеренном и умеренно- скором движении, в характере звуковедения non legato и legato при динамике mf и f.
2. Изучение приёмов вступления с разных долей такта (затакт).
3. Фермата «снимаемая» и «не снимаемая», фермата в конце произведения, её значение и приёмы исполнения.
4. Основные принципы и характер дирижёрских движений: экономность целесообразность, точность ритмичность, ощущение сильного и слабого времени в такте, ясность рисунка дирижёрских схем.

Программа первого курса – второго семестра

1. Закрепление знаний и совершенствование навыков дирижирования, приобретённых студентами в первом полугодии.
2. Функция правой и левой руки. Самостоятельная роль левой руки в показе вступлений голосов на различных долях такта, при выдержанных звуках в разных голосах,
3. Движение. Понятие об основных видах: не спеша, умеренно, скоро.
4. Переменная динамика f и p. Изучение произведений с переменным размером в пределах простых дирижёрских схем.

5. Членение музыкального произведения на части. Паузы и цезуры между фразами. Правильность и точность фразировки.

Программа 1 курса

Государственный гимн Узбекистана. Муз. М. Бурханова, сл. А. Орипова. Переложение для ф-но Д.Ташбаевой.

Узбекистон байроги. Сл. Р. Исакова.

Мустакил она юртим. Сл. Р. Исакова.

Узбекистан. Сл. Ф. Бурханова.

Эй, Ватан. Сл. М. Акмал.

Углон хотираси. Сл. Самих Рифат (Турция), пер. на узб. З. Ташхужаева.

Энг гузал дуне. Сл. Беназир.

§ 2. Ikkinchi kursning dasturi

Ushbu kursda, o'qituvchi oldida, talabalarning birinchi kursda dirijyorlikdan olgan bilim va malakalarini birmuncha yirikroq asarlar vositasida mustahkamlash va ularni chuqurlashtirish vazifasi turadi.

Dirijyorlik harakatining asosi bo'lgan aniqlilik, usullilik, qonuniylik, maqbullilik va u kabi prinsiplar mufassal ravishda o'zlashtiriladi.

Taktdagi kuchli, nisbiy kuchli va kuchsiz damlarni his qilish tuyg'ulari, non legato, legato uslubidagi tovush yuritish tushunchalari rivojlanadi; qo'l-panja bo'g'imining shartli belgisi sifatida zarur bo'ladigan dirijyorlik uslubi (stakatto) qo'shiladi.

Qo'llar vazifa (funksiya) larini chegaralash (chap qo'lda – asar dinamikalarini, turli ovozlarning boshlash damlarini, cho'ziladigan tovushlarni saqlab turi va sh.k.) ni taktdagi asosiy o'lchov hissalaridan so'ng ovozlarning boshlashini ko'rsatish ko'nikmalari mustahkamlanadi. Fermatalar, sinkopalar, akcentlar va ularni ijro etish uslublari takrorlanadi.

Sekin-sekinroq mo'tadil-mo'tadilroq, tez-tezroq sur'at (temp)lar batafsil o'rganiladi. Agogik-sur'at o'zgarishi (pin mosso, meno mosso, ritenuto, accelerando, stringendo) va h.k. dinamik o'zgarishi (crescendo, diminuendo, subito f, subito, p, pp, ff, sf) va hokazo.

Ikkinchi kursda studentni yangi 6/8 va 6/4 o'lchovli dirijyorlik shakli bilan tanishtiriladi. Ular birinchi yarim yillikda «oltiga» – sekin, mo'tadil sur'atda; ikkinchi yarim yillikda «ikkiga»- mo'tadilroq – tez, harakatchan sur'atda bo'lgan asarlar vositasida o'rganiladi.

Talabaning diqqat-e'tiborini dirijyorlikning harakat ijrolarini aniq va ravshan ko'rsata olishiga, dirijyorlik pozitsiyasining gavda, bosh va qo'l-

ning to‘g‘ri tutilishiga, shuningdek, qo‘llarning ifodali, plastik (egiluvchan) bo‘lishiga alohida jalb etmoq zarur.

Ikkinchi kursning uchinchi semestri dasturi

1. Talabalarning birinchi kursda dirijyorlik-ijrochilik sohasidagi egallagan bilim, malaka va ko‘nikmalarini mukammal chuqurlashtirish.
2. O‘ng va chap qo‘l vazifasini (funksiya) larini o‘rganish. Asarning dinamik belgilarida, turli ovozlarning boshlash damlarida, cho‘zilgan tovushlarni saqlab turish hollarida chap qo‘lning mustaqilligi. Hor to‘dalaridagi usul tasviriga muvofiq har bir qo‘lning mustaqil harakati.
3. Mo’tadil harakatda taktdagi asosiy o‘lchov-xissalaridan keyin boshlashni ko‘rsatish damlari (bo‘lingan-parchalangan hissalar)
4. 6/8 va 6/4 o‘lchovini, «olti hissali» shaklda dirijyorlik qilish.
5. Stakatto harakteridagi ovoz yuritishni o‘rganish va uning dirijyorlik uslubi.
6. Jo‘rsiz asarlar ustida ishlayotganda kamertondan mukammal foydalanish.

Ikkinchi kursning to‘rtinchi semestri dasturi

1. Talabalarning birinchi kursda egallagan, dirijyorlik-ijrochilik sohasidagi bilim, malaka va ko‘nikmalarini mukammal chuqurlashtirish.
2. Mo’tadil sur’atda, o‘rta hol tovush kuchida bog‘langan ravon dirijyorlik harakatlarini tuzish va ularni ishlab tayyorlash.
3. Sekin va ohista harakatdagi 3/4, 4/4, 2/4 o‘lchovlarda asosiy o‘lcham birliklarining bo‘linishi-parchalanishi.
4. 6/8 va 6/4 o‘lchovini «ikki» shaklda dirijyorlik qilish.
5. Sur’at o‘zgarishi: piu mosso, meno mosso tezlashtirish, sekinlashtirish, qisqartirish, kengaytirish.
6. Dinamika va crescendo, diminuendo, subito forte, subito piano, pp, ff, sf hokazo.
7. Polifoniyaning oddiy namunalari.

Профессиональные требования обучения 2 курс

На втором курсе перед педагогом стоит задача закрепления и углубления знаний дирижёрских навыков, полученных на первом курсе, на относительно крупных произведениях.

Более детально усваиваются основные принципы дирижёрских движений: точность, ритмичность, закономерность, целесообразность и т.д.

Развивается ощущение сильного, относительно сильного и слабого времени в такте, понятие о характере звуковедения non legato, legato, добавляется stakatto с условием для кистей рук – необходимый приём дирижирования.

Закрепляется навык разграничения функции рук (левой – в показе ньюансов и т.д.), показ вступлений после основной метрической доли такта. Повторяются ферматы, синкопы. Акценты и приёмы их исполнения.

Происходит подробное изучение темпов: медленно – медленных, умеренно – умеренных и скоро – быстрых. Агогика – смена темпов (pin mosso, meno mosso, ritenuto, accelerando, stringendo), смена динамики (crescendo,diminuendo, subito f, subito p, pp, ff, sf).

На втором курсе студента знакомят с новой дирижёрской схемой 6/8 и 6/4 на «шесть» - первое полугодие – в медленном, умеренно – скором, подвижном темпе.

Следует особенно обратить внимание студента на выработку точных, дирижёрских движений – жестов, на позицию дирижёра – постановку корпуса, головы, рук, на их выразительность, пластичность и т.д.

Программа второго курса – третьего семестра

1.Углубление знаний и совершенствование дирижёрско – исполнительских навыков, приобретённых студентом на первом курсе.

2. Изучение функции рук – правой и левой. Самостоятельная роль левой руки в показе ньюансов, вступлений разных голосов, выдержанных звуков и т.д. Независимое движение каждой из хоровых партий.

3. Показ вступления после основной метрической доли такта в среднем движении (дроблёное вступление).

4. Дирижирование в размере 6/8 и 6/4 по «шести – дольной схеме;

5. Изучение понятия о характере stakatto и приёмы дирижирования.

6. Закрепление синкопов, акцентов.

7. Совершенствование навыков работы под камертон, над произведением a capella.

Программа второго курса – четвёртого семестра

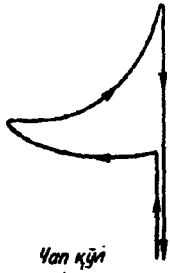
Программой для данного семестра предусматривается:

1. Углубление знаний и совершенствование навыков дирижирования, приобретённых студентом на первом курсе.
2. Выработка плавных, связанных дирижёрских движений в умеренном темпе при средней силе звучания.
3. Дробление основной метрической единицы в размерах 3\4, 4\4, по «двухдольной» схеме.
4. Дирижирование в размере 6\8 и 6\4 по «двухдольной» схеме.
5. Смена темпа: piu mosso, meno – mosso – ускорение, замедление, сжатие, расширение. Динамика: crescendo, diminuendo, subito forte, pp, ff, sf; простейшие примеры полифонии.

Программа второго курса

Ёшлигим. Сл.М. Дадабаева.
Келинлар. Сл. Беназир.
Онажоним согиндим. Сл. Г. Акбарова.
Узбек кизлари. Сл. М. Холтураева.
Согиндим. Сл. Беназир.
Олма. Сл. Р. Исакова.
Yangi yil quvonchlari. Сл. М. Дадабаева.
Salom, Navroz! Сл. М. Дадабаева.
Вокализ.

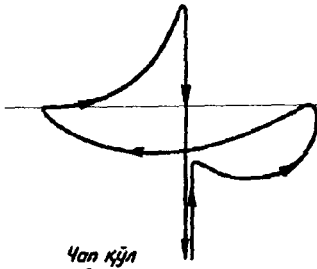
3/4 ЎЛЧОВИ РАЗМЕР 3/4



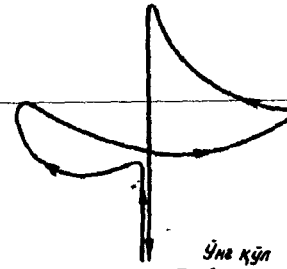
Чап қўл
Левая рука

Ўнг қўл
Правая рука

4/4 ЎЛЧОВИ РАЗМЕР 4/4



Чап қўл
Левая рука



Ўнг қўл
Правая рука

2/4 ЎЛЧОВИ РАЗМЕР 2/4

Чап қўл
Левая рука

Ўнг қўл
Правая рука

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Глава первая

FORTEPIANO UCHUN YOZILGAN MUSIQAVIY ASARLARGA QISQACHA ANNOTATSIYALAR. КРАТКИЕ АННОТАЦИИ К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ПО ФОРТЕПИАНО

«Charhpalak» etyudi. Asar do - major jonligida fortepiano uchun yozilgan bo'lib, ijrochilik mahoratining mayda va yirik qo'l harakatlarini rivojlantirish uchun mo'ljallangan. Asarni ijro qilish paytida ijro jarayonining yengilligi va erkinligiga to'sqinlik qiluvchi siqiqlik, barmoqlarning haddan ziyod yuqori ko'tarilishi va barmoqlarning klaviaturaga ortiqcha kuch bilan bosishidan saqlanish kerak. Barmoq harakatlarini tejab ishlatish ijro mahoratini yuksak sifatini belgilovchi muhim omildir. Shuni esdan chiqarmaslik kerakki, asarni tez ijro qilish paytida yo'l qo'yilgan texnik noaniqliklar va kamchiliklar asarni vazmin tezlikda ijro qilib bartaraf qilinadi.

«Чархпалак» этюд. Произведение написано для фортепиано и рассчитано для развития мелкой и крупной техники. Следует избегать зажимов, преувеличенных замахов пальцев, излишнего давления пальцев на клавиатуру, что препятствует лёгкости и свободе игрового процесса. Экономичность движения пальцев – важный факт, определяющий высокое качество пианистической техники. Следует помнить, что неточности, технические дефекты, допущенные при быстрой игре, должны быть ликвидированы в медленном темпе. Тональность до-мажор

«Askiya». Asar do - major jonligida fortepiano cholg'usi uchun yozilgan. Bu asarni ijro qilish paytida o'qituvchining vazifasi – o'quvchini uzoqni qo'zlagan holda ijro qilishga o'rgatish, ya'ni o'quvchiga asarda uchraydigan qiyinchiliklarni, tuzilmalarning o'zgarishini, barmoqlar o'rnining almashinuvini xayolan oldindan his qilishga va ularga barmoqlarni oldindan tayyorlashga o'rgatishdir. O'quvchining kasbiy-ijrochilik mahorati sifatini oshirish borasidagi mashg'ulotlarni uning nazariy bilimlari jamg'armasini to'ldirish bilan hamohang olib borish, milliy madaniyatimizdan misollar keltirish foydalidir

Аския». Произведение написано для фортепиано. Задача педагога – научить играть студента предусмотрительно, т.е. учить его предвосхищать мысленно предстоящие трудности, фактурные изменения, смену пальцевых комбинаций и заблаговременно готовить к ним руки. Полезно сочетать тренировку профессионально-игровых качеств с пополнением фонда знаний теоретического и обобщающего характера, приводить примеры из национальной культуры. Тональность до-мажор.

«Raqs». Sol-major jonligida fortepiano cholg'usi uchun yozilgan. Asar ijrosida chiroyli tovush chiqarishga erishish kerak. Shuni esdan chiqarmaslik kerakki, eng yaxshi tovush – bu asarning g'oyaviy-estetik va musiqiy mazmunini ochib beruvchi tovushdir.

«Ракс». Произведение написано для фортепиано. Следует добиться красивого звука, важно помнить, что «красота звука» – есть понятие не чувственно-статическое, а диалектическое: наилучший звук тот, который выражает наилучшим образом данное идейно-эстетическое, музыкальное содержание. Тональность соль-мажор.

«Orzu». Lya - minor jonligida fortepiano cholg'usi uchun yozilgan. Asar ijrosida tovushlar orqali musiqaning poetik mazmunini ochib berishga intilish, ohista va kuychan legato ijrosiga erishish kerak. Asarning asosiy kuyini jo'r bo'luvchi ovozlardan alohida-alohida ijro qilib o'rgatish maqsadga muvofiqdir

«Орзу». Произведение написано для фортепиано. Следует стремиться в звуках раскрыть поэтическое содержание музыки, добиться плавного, певучего legato. Целесообразно проигрывать на инструменте мелодический рисунок пьесы отдельно от партии сопровождения, максимально детализировать работу над фразировкой. Тональность ля-минор.

«Kuy». Asar fortepiano cholg'usi uchun fa - minor jonligida yozilgan. Asarni ijro qilish paytida tepki (pedal) va nimtepki (polupedal) dan foydalangan holda musiqiy siymo (obraz)ning lirik tabiatini yetkazib berishga, ijroning ta'sirchanligiga va uni asarning musiqiy siymosiga mos kelishiga erishish kerak. Buning uchun tovush sifati ustida ishlash paytida tovush kuchini o'zgartiruvchi hilma-xil ohanglardan foydalanishini o'rganish juda muhimdir.

«Мелодия». Произведение написано для фортепиано. В пьесе следует передать лирический характер музыкального образа, использовать педаль и полупедаль. Необходимо добиться выразительности исполнения и его соответствия музыкальному образу произведения, для этого важно использовать тончайшую ньюансировку и разнооб-

разные динамические оттенки в работе над звуком. Тональность фа-минор.

«Bahor valsi». Bu asar torli cholg'ular uchun lya-minor jonligida yozilgan. Asar talabaning musiqaviy xis-tuyg'ularining ta'sirchanligini rivojlantirishda yordam beruvchi keng, ohangdosh Legato uslubida ijro qilinadi. Asarning musiqiy-badiiy siymosida lirik kechinmalarning yol-qinligi yetkazib berish zarurdir. Buning uchun **P** va **F** ning turli darajalaridan, (tovush kuchini asta-sekin so'ndirish), ritenuto (ijro tezligini sekin-asta vazminlashtirish) unumli foydalanish zarur

«Бахор вальси». Произведение написано для инструментальной музыки. Исполнение требует напевного legato, полезно для развития эмоциональности, музыкальности студента. В музыкально- художественном образе необходимо передать искренность и задушевность лирического переживания, использовать различные градации **P** и **F**. Важно использовать разнообразие ритмических указаний, как diminuendo.ritenuto. Тональность ля-минор.

«Alla». Asar fortepiano cholg'usi uchun fa - major jonligida yozilgan. Asarning badiiy ko'rkamligi erishish uchun musiqiy ijroning oddiy va tabiiy bo'lishiga nozik va yumshoq tovushlardan foydalangan holda erishish zarur. Asar ijrochining tovush chiqarish ustida ishlash ko'nikmalarini, yak-kaovozlikni, ko'povozlikni eshitish qobiliyatini rivojlantiradi

«Алла». Произведение написано для фортепиано. В пьесе важно для достижения художественной красоты добиться простоты и естественности музыкального исполнения, используя нежные, мягкие нюансы. Произведение развивает навыки работы над звукоизвлечением, мелодический и гармонический слух. Тональность фа-мажор.

«Qo'shiq». Asar fortepiano cholg'usi uchun fa minor jonligida yozilgan. Asarda polifoniya shaklining (bir necha kuyni bir vaqtda, ketma-ket hamohang ijro qilish) elementlari mavjud. Asar keng, kuychan tabiatga ega bo'lib, ta'sirchan, yangroq tovush chiqarishni talab qiladi. Legato ijrosi ko'nikmalarini, tepkidan (pedal) foydalanish mahoratini, ko'povozlik va polifoniyani eshitish qobiliyatini rivojlantiradi.

«Кушик» – произведение написано для фортепиано и содержит элементы полифонии. Пьеса кантиленного характера, требует выразительного звукоизвлечения, развивает навыки legato, умение пользоваться педалью, гармонический и полифонический слух. Тональность фа-минор.

O'zbekiston Davlat Madhiyasi
Государственный гимн Узбекистана.
Муз. М.Бурханова. Стихи А. Орипова

Serquyosh, hur o'lkam, elga baxt, najot,
Sen o'zing do'stlarga yo'ldosh, mehribon!
Yashnagay to abad ilmu fan, ijod,
Shuhrating porlasin toki bor jahon!
Naqorat:
Oltin bu vodiylar – jon O'zbekiston,
Ajdodlar mardona ruhi senga yor!
Ulug' xalq qudrati jo'sh urgan zamon,
Olamni mahliyo aylagan diyor!

Bag'ri keng o'zbekning o'chmas iymoni,
Erkin, yosh avlodlar senga zo'r qanot!
Istiqlol mash'ali, tinchlik posboni,
Haqsevar, ona yurt, mangu bo'l obod!
Naqorat:
Oltin bu vodiylar – jon O'zbekiston,
Ajdodlar mardona ruhi senga yor!
Ulug' xalq qudrati jo'sh urgan zamon,
Olamni mahliyo aylagan diyor!

Oltin bu vodiylar – jon O'zbekiston,
Ajdodlar mardona ruhi senga yor!
Ulug' xalq qudrati jo'sh urgan zamon,
Olamni mahliyo aylagan diyor!

Dirijyor yuksak gimn navoni to'g'ri keladigan qo'l harakati bilan aks ettirib berish kerak. Dirijyor qo'l harakatida musiqiy sezgiga har bir iboraning tekisligiga, ijro jarayonidagi ruhiyatga erishmog'i kerak. Asarning tugallanishida sekinlanish tomon tempdagi kichik agogik o'zgarishga yo'l qo'yiladi. Diapazon: re1 – sol^2 oktavagacha, sol-major tonda.

Дирижер должен передать торжественную, возвышенную мелодию соответственным дирижеским жестом. Он должен быть "весомым", необходимо добиваться музыкальности, проникновенности, отточенности каждой фразы, эмоциональности при исполнении. Важно обратить внимание на четкость дикции, агогики. В конце произведения допускается небольшое агогическое изменение в темпе в сторону замедления. Диалазон: ре^1 – соль^2 октавы, тональность соль-мажор.

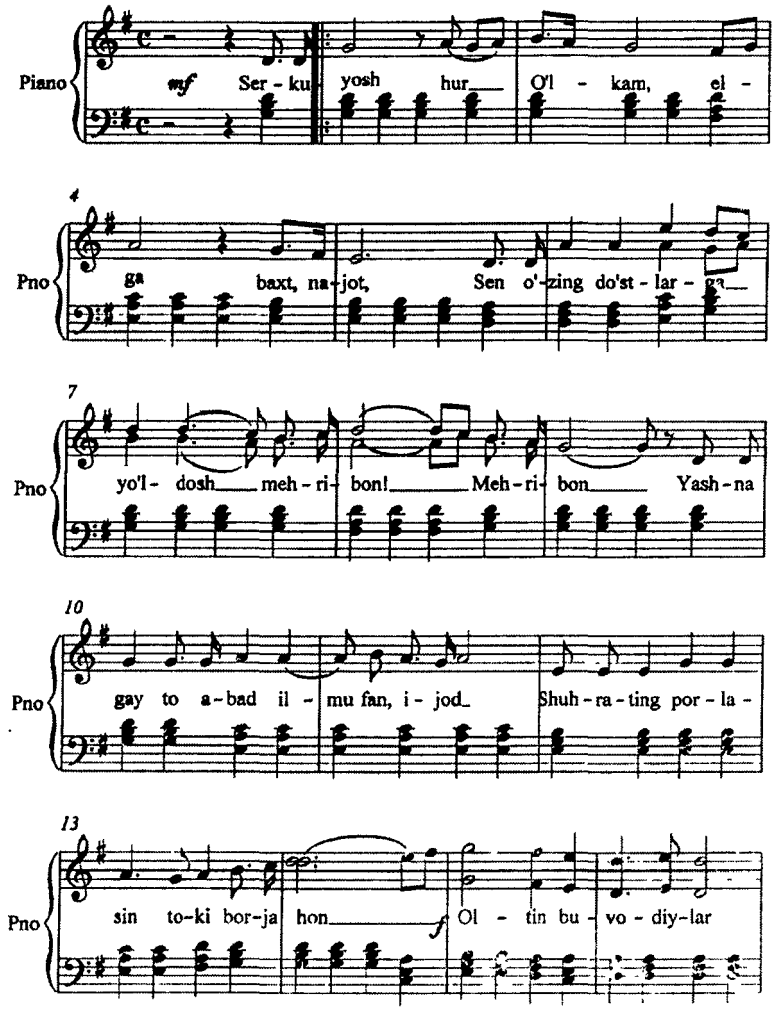
O'zbekiston Davlat Madhiyasi

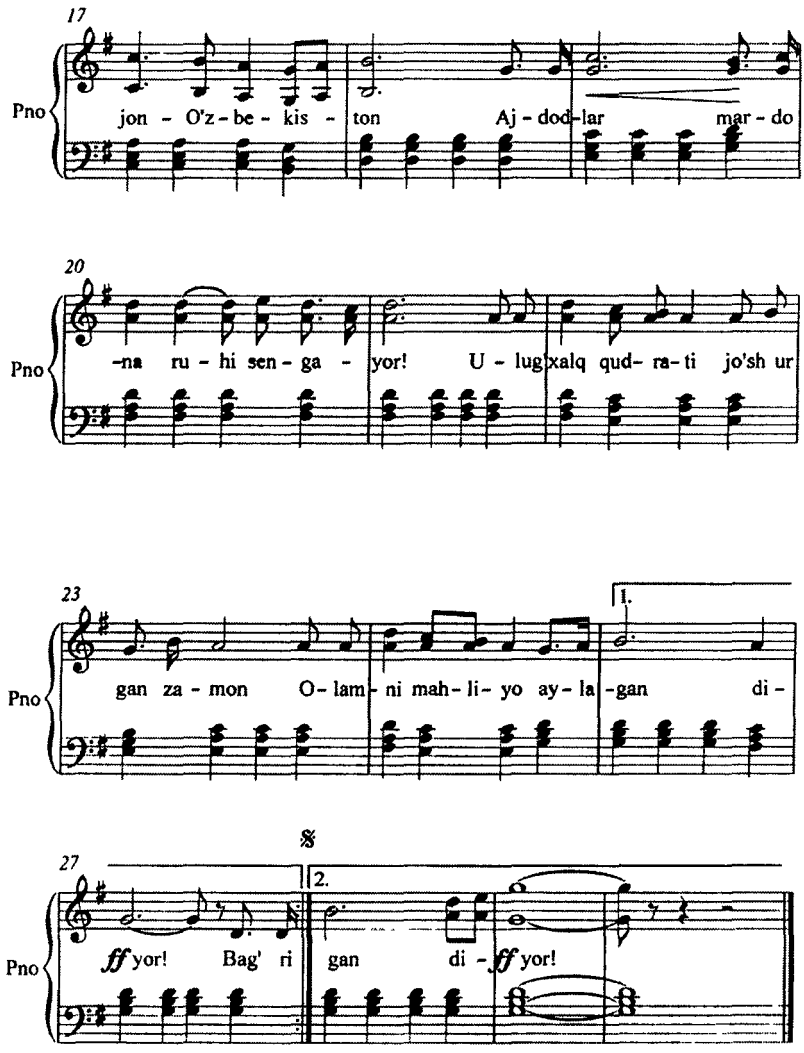
A.Oripov sh.

M.Burxonov mus.

Переложение для ф-но Ташбаевой.Д.

Maestoso




17
Pno
jon - O'z - be - kis - ton Aj - dod - lar mar - do
20
Pno
-na ru - hi sen - ga - yor! U - lug' xalq qud - ra - ti jo'sh ur
23
Pno
gan za - mon O - lam - ni mah - li - yo ay - la - gan di -
1.
27
Pno
ff yor! Bag' ri gan di - ff yor!
2.

O‘zbekiston bayrog‘i
R. Isoqov she’ri

O‘zbekiston bayrog‘i,
Dunyo uzra hilpirar,
Mangu dilim bahori,
Ko‘rsam qalbim jo‘sh urar.

Naqorat:
O‘zbekiston bayrog‘i
O‘zbekiston bayrog‘i
Mangu dilim bahori,
Ko‘rsam qalbim jo‘sh urar.

Ona yurtim bayrog‘i
Doim fahr dilimga
Shu boisdan mangu u
Hilpiraydi qo‘limda.

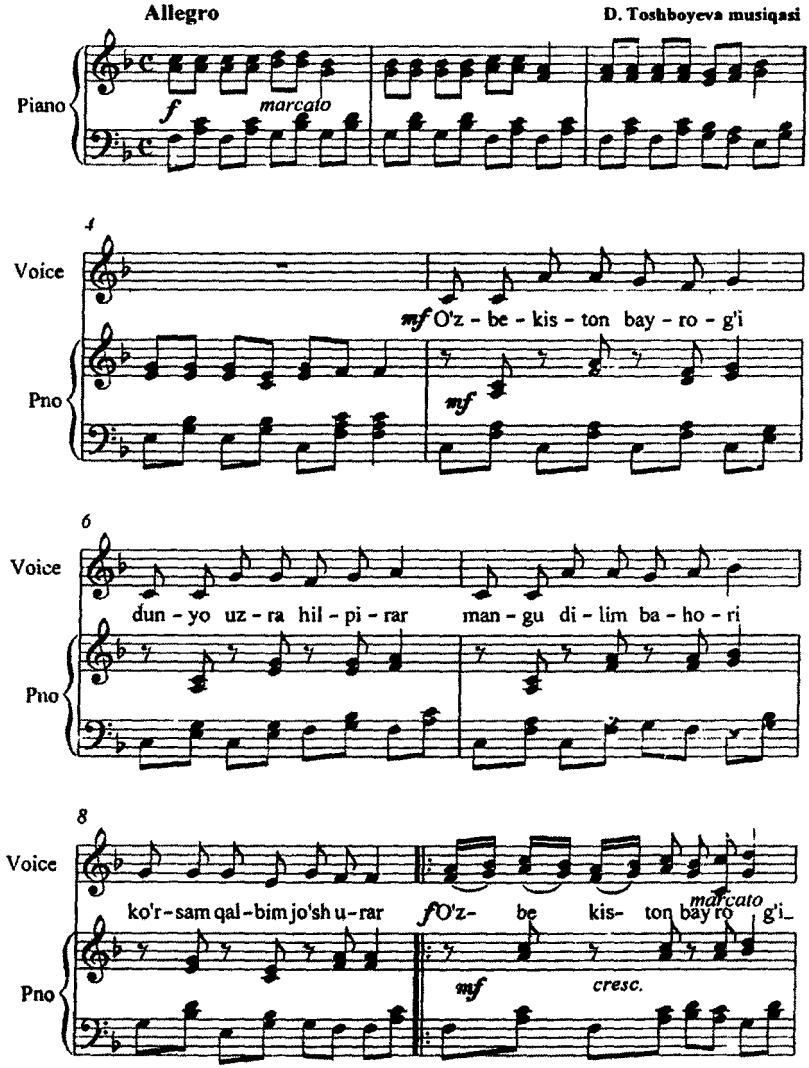
Naqorat:
O‘zbekiston bayrog‘i
O‘zbekiston bayrog‘i
Shu boisdan mangu u
Hilpiraydi qo‘limda

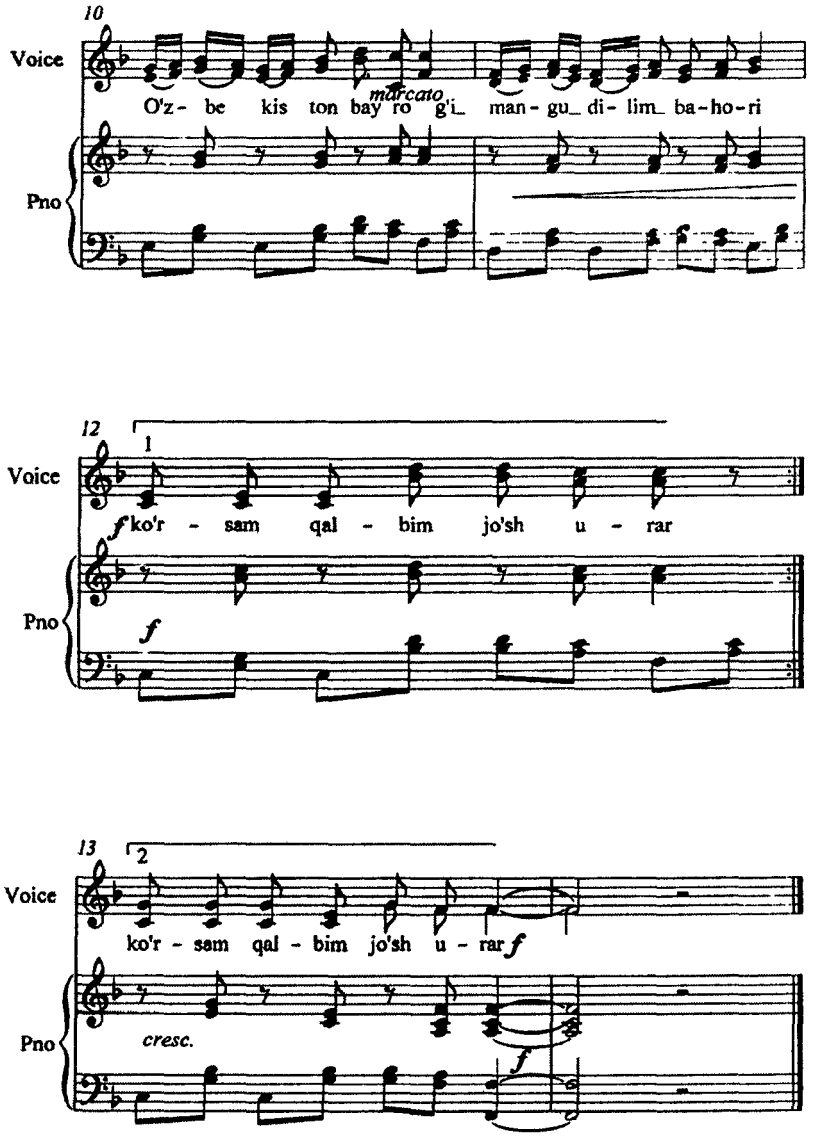
Bu qo‘shiqda ifodali, jonli va shu qatorda uning ruhiy xarakteriga mos tushadigan dirijyor harakati kerakdir. Bu qo‘shiqning ustida ishlashda dirijyor sxemasiga katta e’tibor berish lozimdir. Bu asar qisqa musiqiy iboralardagi dinamik rivojlanishning yangi ko‘rinishlarini rivojlantiradi. Diapazon: $do^1 - re^2$ oktavagacha, fa-major tonda.

В данной песне необходимо волевое, энергичное дирижерское движение, которое соответствует её эмоциональному характеру.

При работе над песней необходимо следить за правильностью дирижёрской схемы, соблюдать хороший углубленный “раз”. Произведение развивает жесты динамического развития на коротких музыкальных фразах. Диапазон: $до^1 - ре^2$ октавы, тональность фа-мажор.

O'zbekiston bayrog'i




10
Voice
Pno
marcato
O'z- be kis ton bay ro g'i_ man- gu_ di- lim_ ba-ho-ri
12
1
Voice
Pno
f ko'r - sam qal - bim jo'sh u - rar
f
13
2
Voice
Pno
ko'r - sam qal - bim jo'sh u - rar f
cresc.
f

Mustaqil ona yurtim
R.Isoqov she'ri

Osmondagi oy bo'lding,
Cho'llardagi soy bo'lding,
O'ynoq - o'ynoq toy bo'lding,
Mustaqil ona yurtim.

Naqorat:
Chaman gulday ochilding,
Iforiday sochilding,
Elni baxtiyor qilding,
Mustaqil ona yurtim.

Naqorat:
Turk elin Turoni bor,
Orzusi, armoni bor,
El aro zaboni bor,
Mustaqil ona yurtim.

Naqorat:
Chaman gulday ochilding,
Iforiday sochilding,
Elni baqtiyor qilding,
Mustaqil ona yurtim.

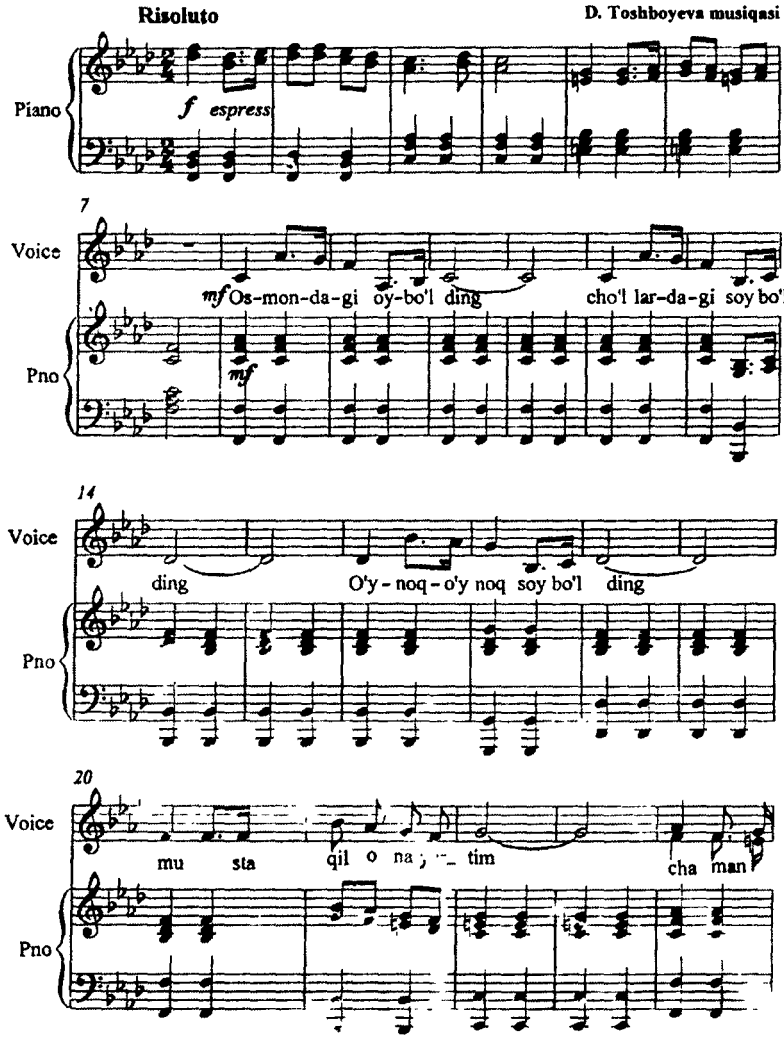
Dirijyor qo'l harakatida birinchi hissaga urg'u bergan holda aniq va toza ritmik tasvirni ifoda eta olishiga erishish lozimdir. Asarning vokal qismida an'anaviy xarakter bilan bir qatorda mart turidagi ritmni ham ifoda eta olishi lozim. Diapazon: si – kichik – fa^2 oktavagacha, fa-minor tonda.

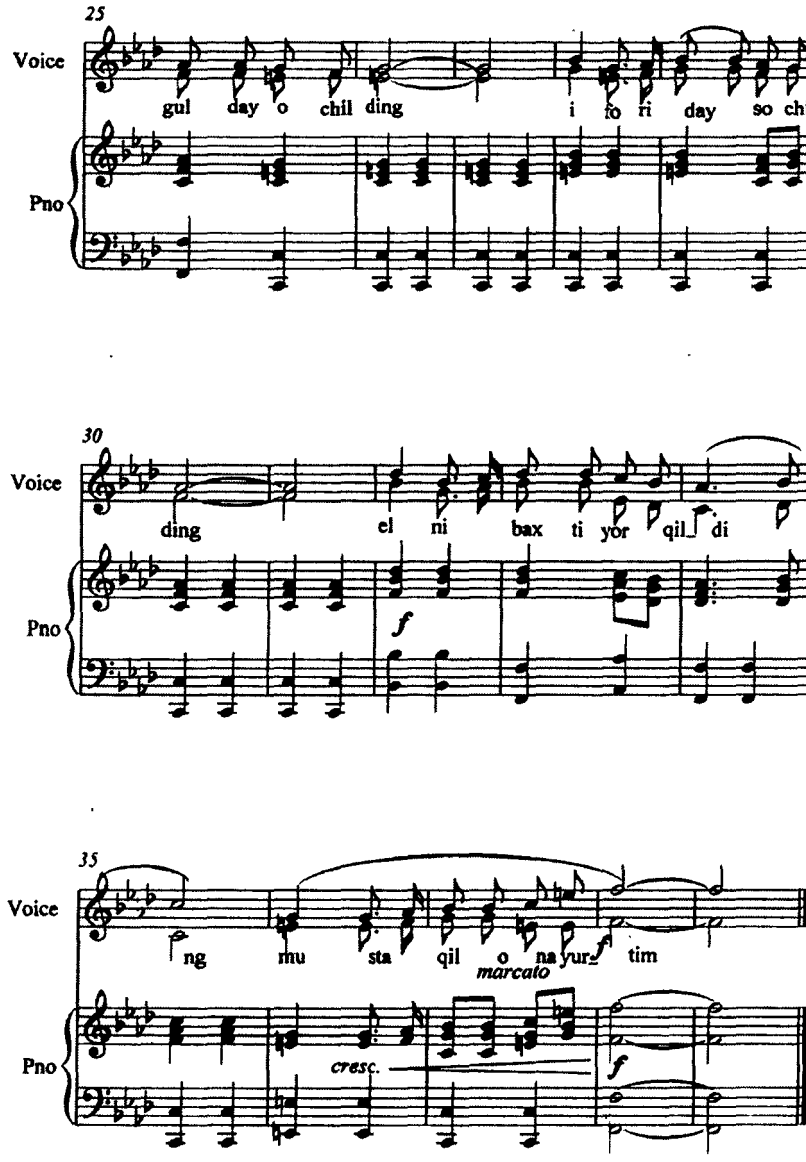
В дирижерском жесте необходимо добиться передачи ясного и четкого ритмического рисунка, делая акцент на первой доле. В вокальной партии следует передать торжественный характер, маршеобразный ритм произведения, добиться точности дикции, динамических оттенков, ровного ритма. Диапазон: си – малой – $фа^2$ октавы, тональность фа-минор.

Mustaqil ona yurtim

R.Isoqov she'ri

D. Toshboyeva musiqasi




25
Voice
gul day o chil ding
i fo ri day so chil
Pno
30
Voice
ding
el ni bax ti yor qil di
Pno
f
35
Voice
ng mu sta qil o na yur tim
marcato
Pno
cresc.
f

O‘ZBEKISTONIM
Fahriddin Burxonov so‘zi

Madhingni kuylaydi har qiz, o‘g‘loning,
Sarhading saqlovchi sodiq posboning.
Ta’rifga sig‘maydi asriy dostoning,
G‘azalu – dostonsan, O‘zbekistonim!

Ba’zida ko‘zingdan sel bo‘lsada yosh,
Sabru qanoatda berolding bardosh .
Alqissa nur sochdi istiqlol – quyosh,
Sen vazmin karvonsan, O‘zbekistonim!

Ozodlik quvonchi ko‘zlarni yoshlar,
Endi senga otilmas bo‘htonu toshlar,
Buyuk kelajakka yurtboshing boshlar
O‘zing xon, sultonsan, O‘zbekistonim!

Sen-la fahrlanib ko‘krak keramiz,
Buyuk kelajakka shaxdam boramiz.
Kerak bo‘lsa senga jonni beramiz,
Vujuddagi jonsan, O‘zbekistonim!

Mexru-saxovating ulug‘vor, bisyor,
“Sog‘lom avlod uchun” – shiorlaring bor.
Barkamol o‘g‘loning bo‘lur, Fahriyor,
Komillarga konsan, O‘zbekistonim!

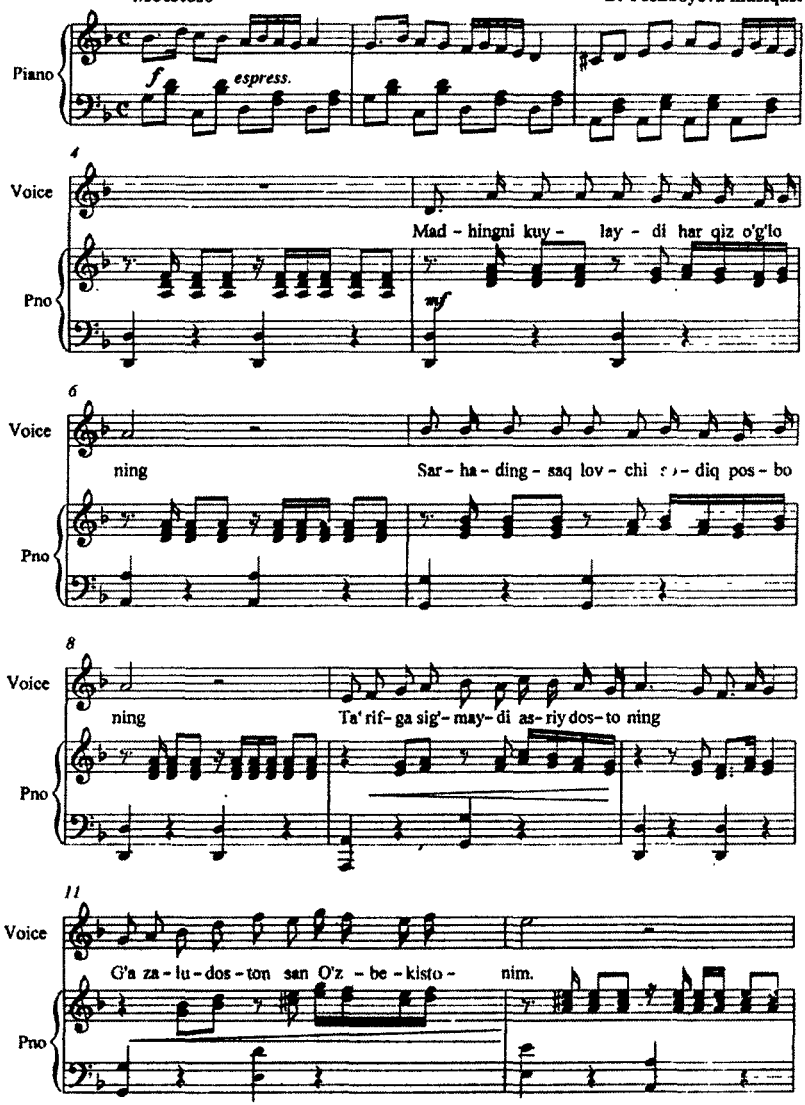
Bu asarni ifoda etishda asosiy talab dirijyorning aniq va ishonchli harakatidir. Asar xarakteri katta his-hayajonni, harakat erkinligini talab qiladi. An’anaviylik, ifodali keng hajmli harakatlar bilan ifodalanadi. Vokal qismida musiqiy iboralarni aniq ijro etilishini, kuyning ko‘taringki ruhini ifoda etishga erishish lozimdir. Diapazon: lya – kichik – re^2 oktavagacha, re-minor tonda.

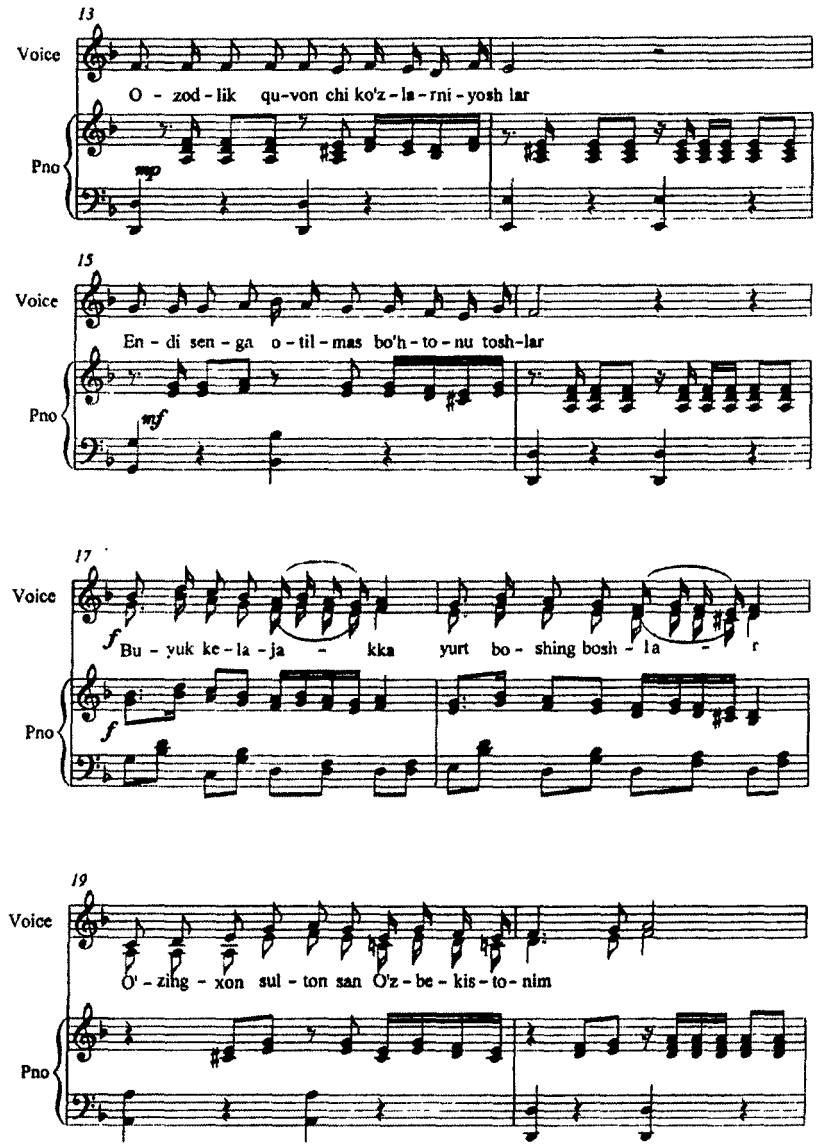
Ясное, уверенное дирижерское движение – основная задача. Характер песни требует большой одухотворенности, свободы действия. Торжественность подчеркивается волевым, очень выпуклым собранным движением. В вокальной партии следует добиться точности исполнения музыкальных фраз и передачи возвышенного характера песни. Диапазон: ля – малой – $ре^2$ октавы, тональность ре-минор.

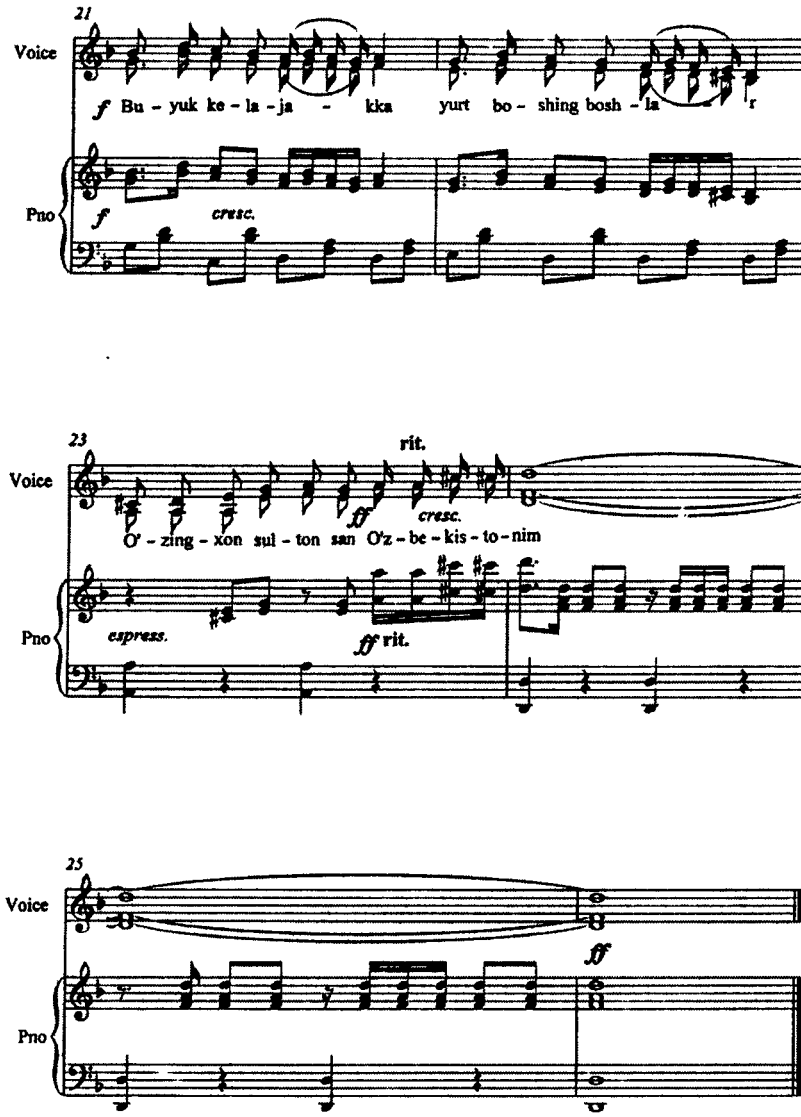
O'zbekistonim

F. Burxonov she'ri

Moestoso **D. Toshboyeva musiqasi**




13
Voice
O - zod - lik qu-von chi ko'z - la - rni - yosh lar
Pno
mp
15
Voice
En - di sen - ga o - til - mas bo'h - to - nu tosh-lar
Pno
mf
17
Voice
f
Bu - yuk ke - la - ja - kka yurt bo - shing bosh - la - r
Pno
f
19
Voice
O' - zing - xon sul - ton san O'z - be - kis - to - nim
Pno


21
Voice
f Bu - yuk ke - la - ja - kka yurt bo - shing bosh - la - r
Pno
f
cresc.
23
rit.
Voice
ff
cresc.
O' - zing - xon sul - ton san O'z - be - kis - to - nim
Pno
espress.
ff rit.
25
Voice
ff
Pno

Ey, Vatan
M. Akmal she'ri

Senga topinaman ey, Vatan,
O'zingsan jonimning panohi.
Ko'zimga tig' kabi botadi,
Xiyonat qilganning nigohi.

Naqorat:
Favorra bog'larga termulsam,
Ming karra ortadi muhabbat.
Dunyoda hech qachon bo'lmagan,
Bag'ringda yashashday saodat.

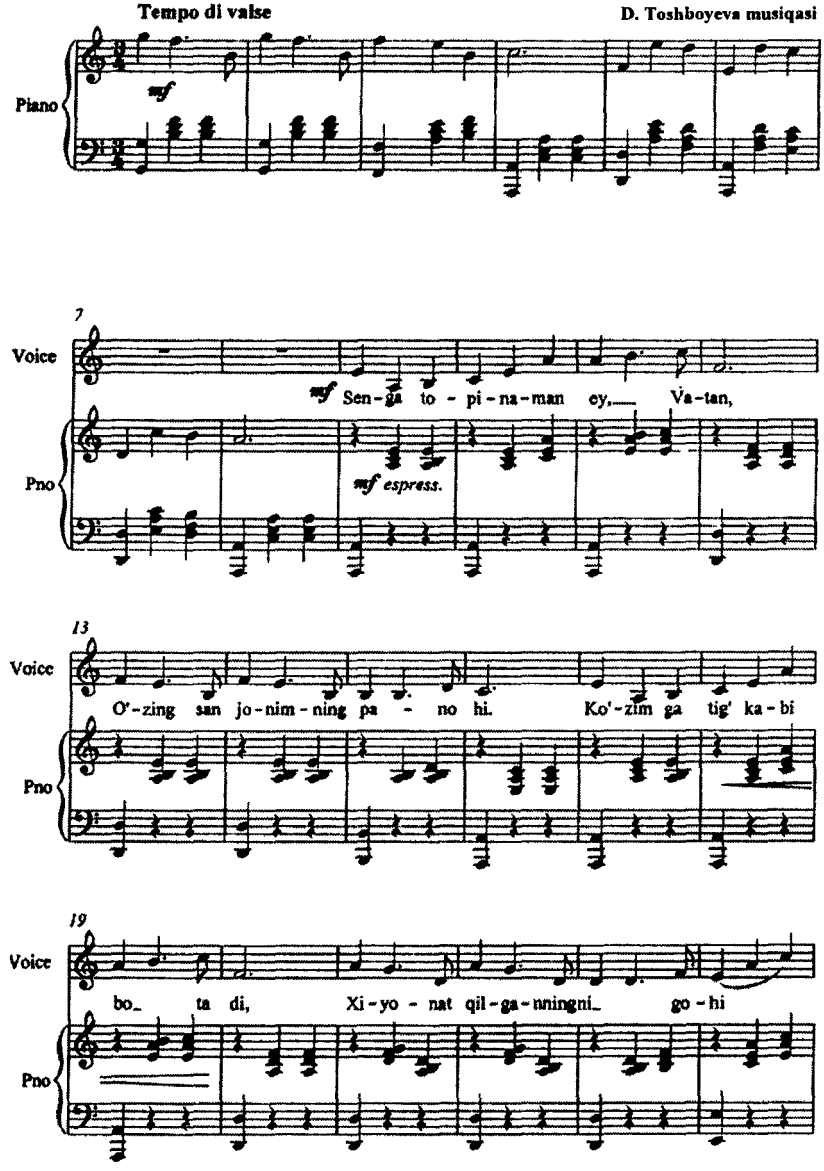
Feruza osmoning munavvar,
Unda baxt oftobi balqadi.
Istiqlol tufayli shod bo'lgan,
Bobolar bizlarni alqadi.

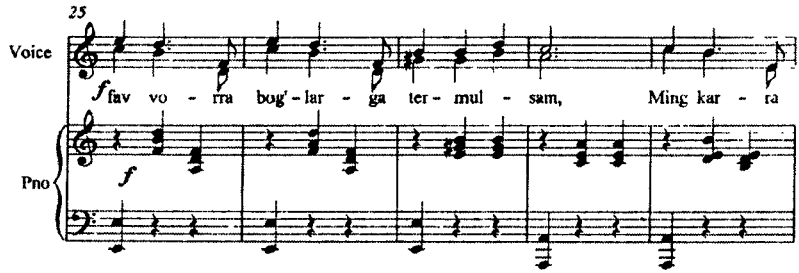
Naqorat:
Toabad toleying tog' bo'lsin,
To'rt muchang sog' bo'lsin doimo.
Izlaring yam – yashil bog' bo'lsin,
Ketmasin boshingdan hech Humo.

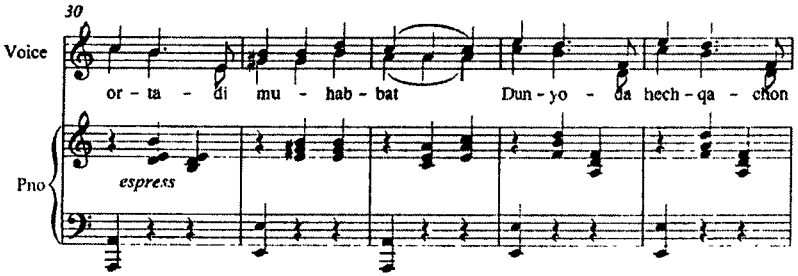
Qo'shiq yorqin xarakterga ega. Qo'l harakatlari musiqiy tekstga mos ravishda lirikali o'ynoqi xarakterni ifoda eta olishi kerak. Dirijyorning qo'l harakati yengil, aniq va shu onda muloyim harakatni talab qiladi. Diapazon: lya – kichik – mi^2 oktavagacha, lya-minor tonda.

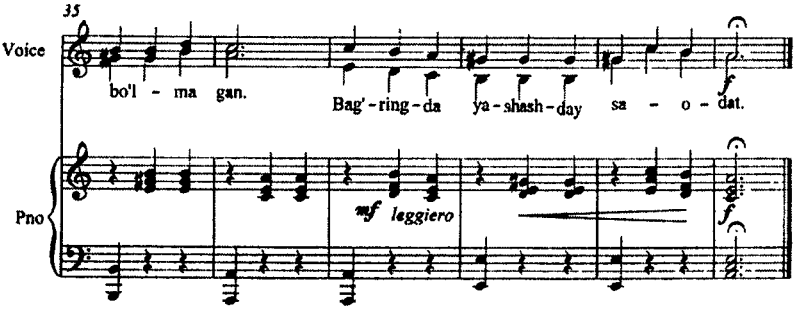
Песня носит светлый, распевный характер. Движение рук должно соответствовать музыкальному тексту, передавать лирический, танцевальный характер. Дирижерский жест требует легкого, четкого, одновременно плавного движения. Диапазон: ля – малой – ми ^{2} октавы, тональность ля-минор.

Ey, Vatan


Tempo di valse
D. Toshboyeva musiqasi
Piano
mf
7
Voice
Pno
mf Sen-ga to - pi-na-man ey,— Va-tan,
mf espress.
13
Voice
Pno
O'-zing san jo-nim-ning pa - no hi. Ko'-zim ga tig' ka-bi
19
Voice
Pno
bo- ta di, Xi-yo - nat qil-ga-nningni- go-hi


25
Voice
Pno
f
fav vo - rra bog' - lar - ga ter - mul - sam, Ming kar - ra


30
Voice
Pno
espress
or - ta - di mu - hab - bat Dun - yo - da hech - qa - chon


35
Voice
Pno
bo'l - ma gan.
Bag' - ring - da ya - shash - day sa - o - dat.
f
mf leggiero
f

O‘G‘LON XOTIRASI

Solik Rifat (Turkiya) she’ri
Zokir Toshho‘jaev tarjimasi

O‘sadi bog‘chada baland bir archa,
Ko‘rinmaydi archa tomondan quyosh.
Bir parishon ona chiqar har kecha,
Shahid o‘g‘lin eslab, to‘kar duv-duv yosh.

Bog‘chaning chetida ma’yus o‘ltirib,
Dardin shu yolg‘iz archaga so‘ylar.
Qani endi bog‘chada to‘ylar qilishib,
So‘yilsa el uchun bir necha qo‘ylar,

O‘g‘lidan esdalik yolg‘iz shu daraxt,
Og‘riqlar ichida bo‘ldi u karaxt,
Hijronzada ona kimga to‘y qilsin?!
Daraxtda ovozni yutaversin jim,

Yolg‘iz o‘g‘il yovning o‘qiga uchib,
qonlarga bo‘yaldi butun badani.
Jon bergandi Vatan tuprog‘in quchib,
Mana, ozod bo‘ldi uning Vatani.

Ashulaning turg‘unligi va mujassamligi muloyim va shu o‘rinda yengil ritmik aniq dirijyor qo‘l harakatida o‘z ifodasini topishi kerak. Bu asarda minor tonligini izohlagan holda asarning ruhiy kechinmalarini va yuksak mazmun tuzilishini ifoda eta olish zarur. Diapazon: sol – kichik – fa^2 okta-vagacha, do-minor tonda.

Сдержанный, сосредоточенный характер песни должен найти свое выражение в соответствующем дирижерском жесте, плавном и в тоже время четком и ритмически определенном. В этом произведении важно передать одухотворенный характер произведения, его возвышенный эмоциональный настрой, подчеркивая минорную тональность песни. Диапазон: соль – малой – $фа^2$, тональность до-минор.

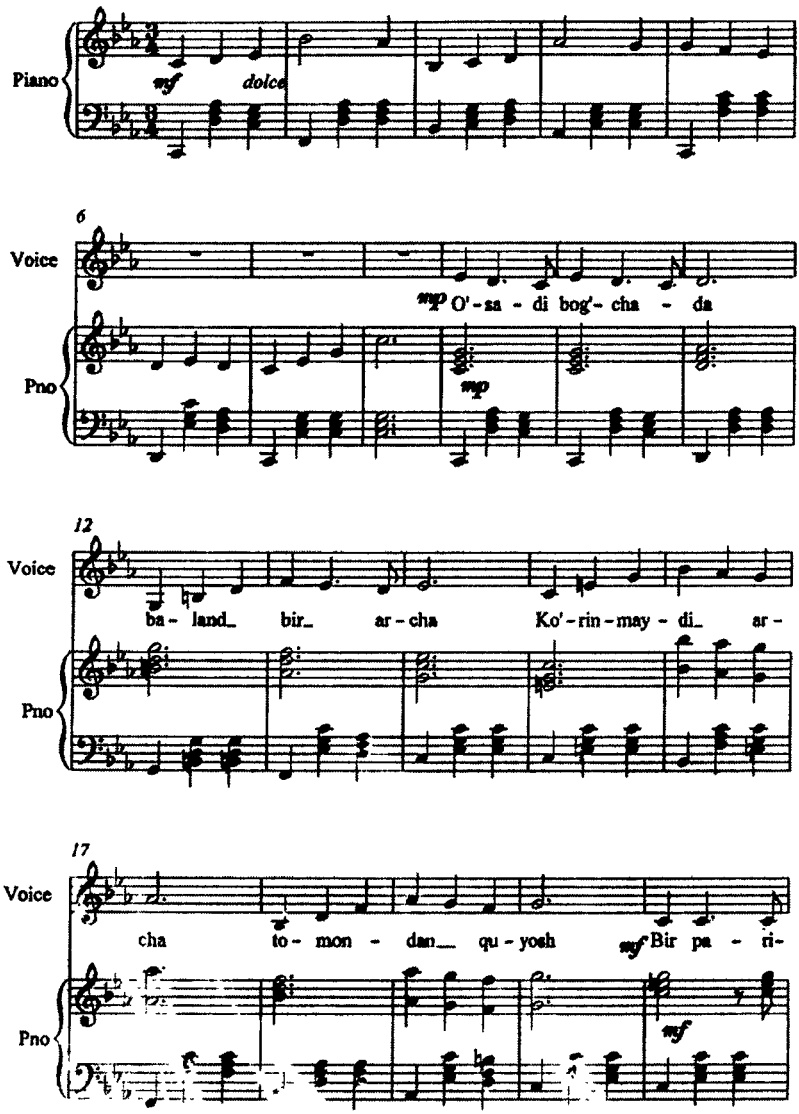
Ug'lon xotirasi

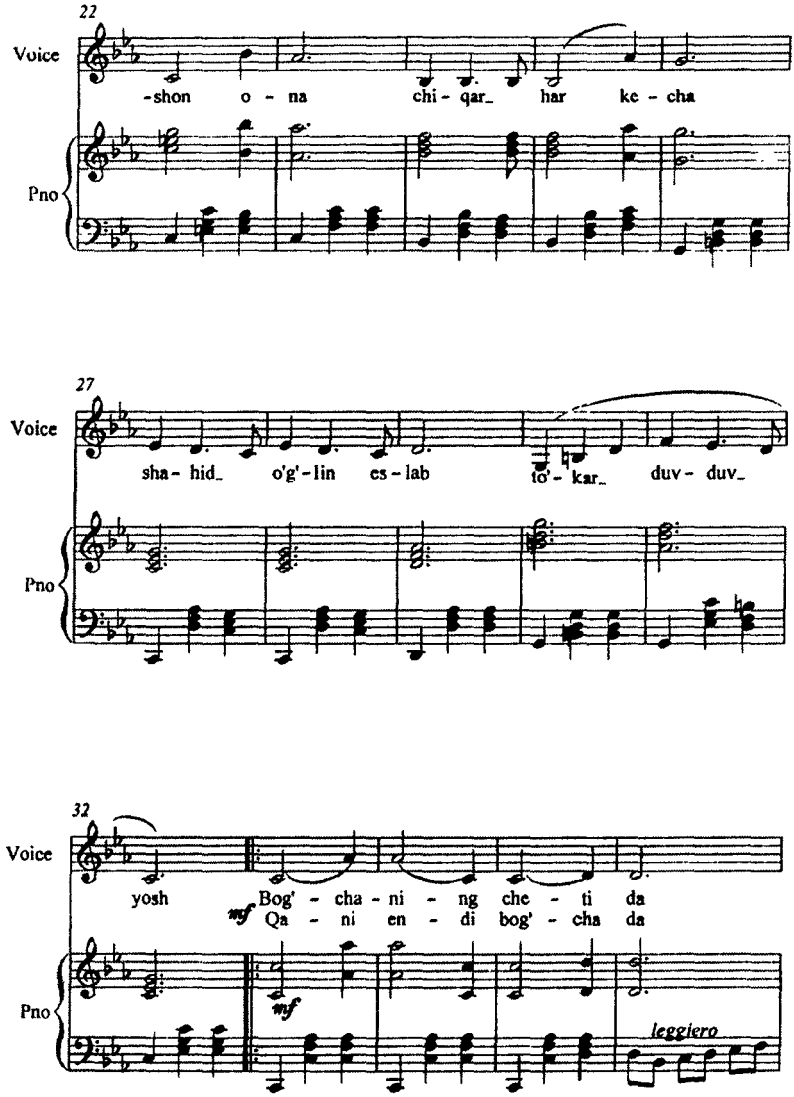
Zokir Toshxo'jaev tarjimasi

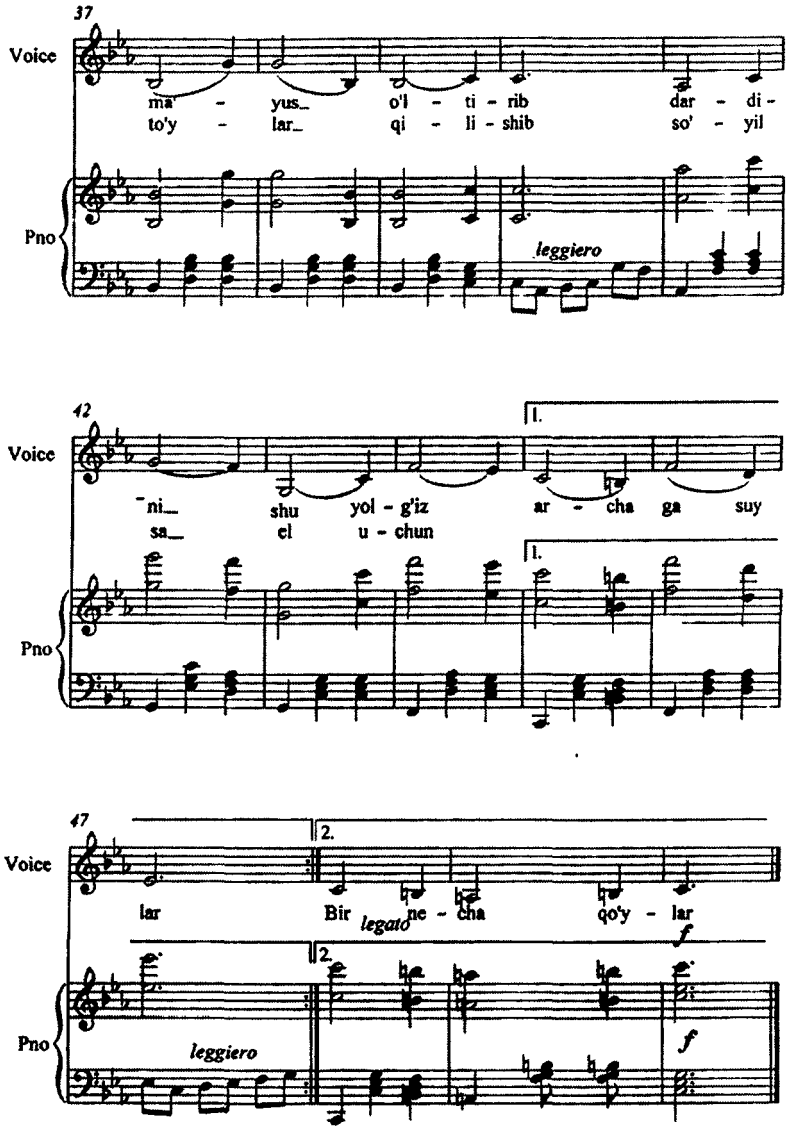
Solik Rifat (Turkiya) she'ri

Melica

D. Toshboyeva musiqasi




22
Voice
-shon o - na chi - qar_ har ke - cha
Pno
27
Voice
sha - hid_ o'g'-lin es - lab to' - kar_ duv - duv_
Pno
32
Voice
yosh Bog' - cha - ni - ng che - ti da
mf Qa - ni en - di bog' - cha da
Pno
mf
leggiero


37
Voice
Pno
ma' - yus_ o'l - ti - rib dar - di -
to'y - lar_ qi - li - shib so' - yil
leggiero
42
Voice
Pno
1.
-ni_ shu yol - g'iz ar - cha ga suy
sa_ el u - chun
47
Voice
Pno
2.
lar Bir ne - cha qo'y - lar
legato
f
leggiero

ENG GO'ZAL DUNYO

Guljamol Asqarova she'ri

O'n sakkiz yosh – eng go'zal dunyo,
Cho'milaman uning bahrida.
qo'llarida qilich, gul tutgan,
Shahzodam bor uning bag'rida.

Ishonaman, uning ishqidan,
Yuragimga bahor o'tadi.
Bir kun kelib ko'tarib meni,
Osmoniga olib ketadi.

Shundan keyin hur bo'laman men,
Gumonlaring ko'zni yoshlamay.
Murodimga yetib taxtimda,
Malikadek yashay boshlayman.

Buncha shirin ertak to'qidim,
Endi orom olaman mangu.
Tan olmayman, mangu,
Tan olmayman ikki dunyosin.
O'n sakkizda qolaman mangu.

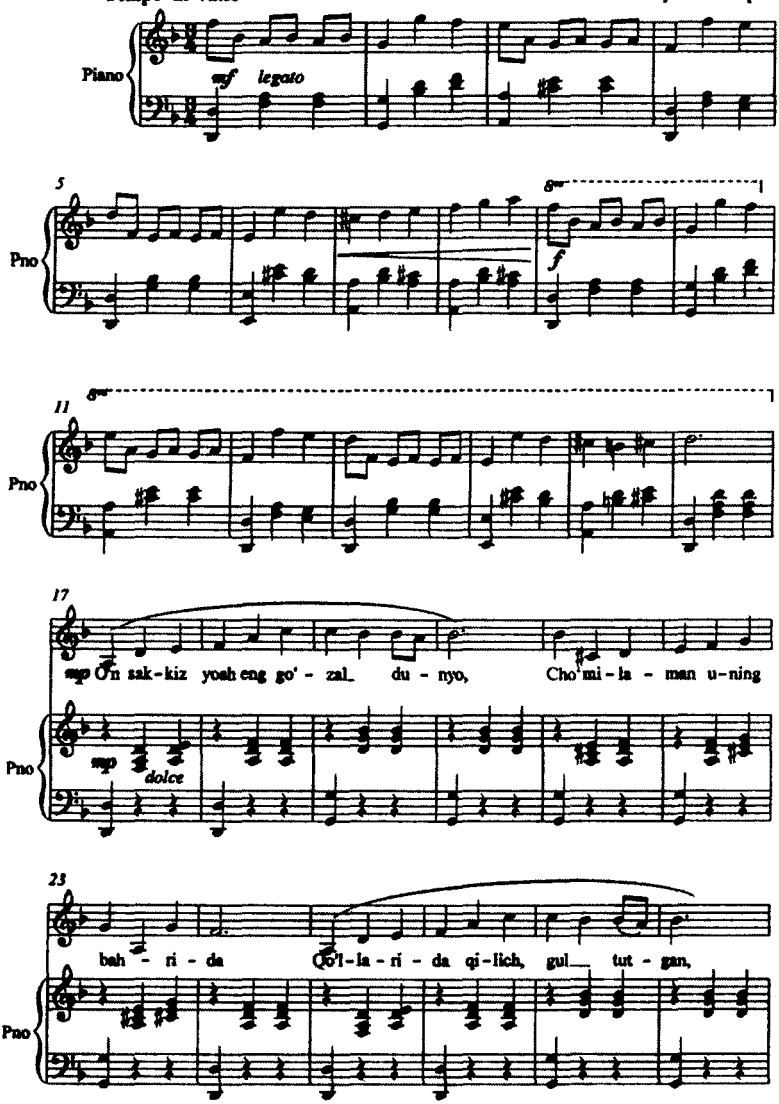
Ashulaning lirik xarakterini dirijyorning yengil legato qo'l harakati bilan ifoda etib berish kerak. Bu asarning mohiyati shundaki bu asarni ifoda etish jarayonida dirijyor apparati biron-bir qisilish va siqiq holatlardan holi bo'ladi. Valsning ritmik tasvirida uning birinchi kuchli hissasini, ya'ni o'ynoqi ritmini belgilab ko'rsatish kerak. Diapazon: lya kichik – sol^2 oktavagacha, re-minor tonda.

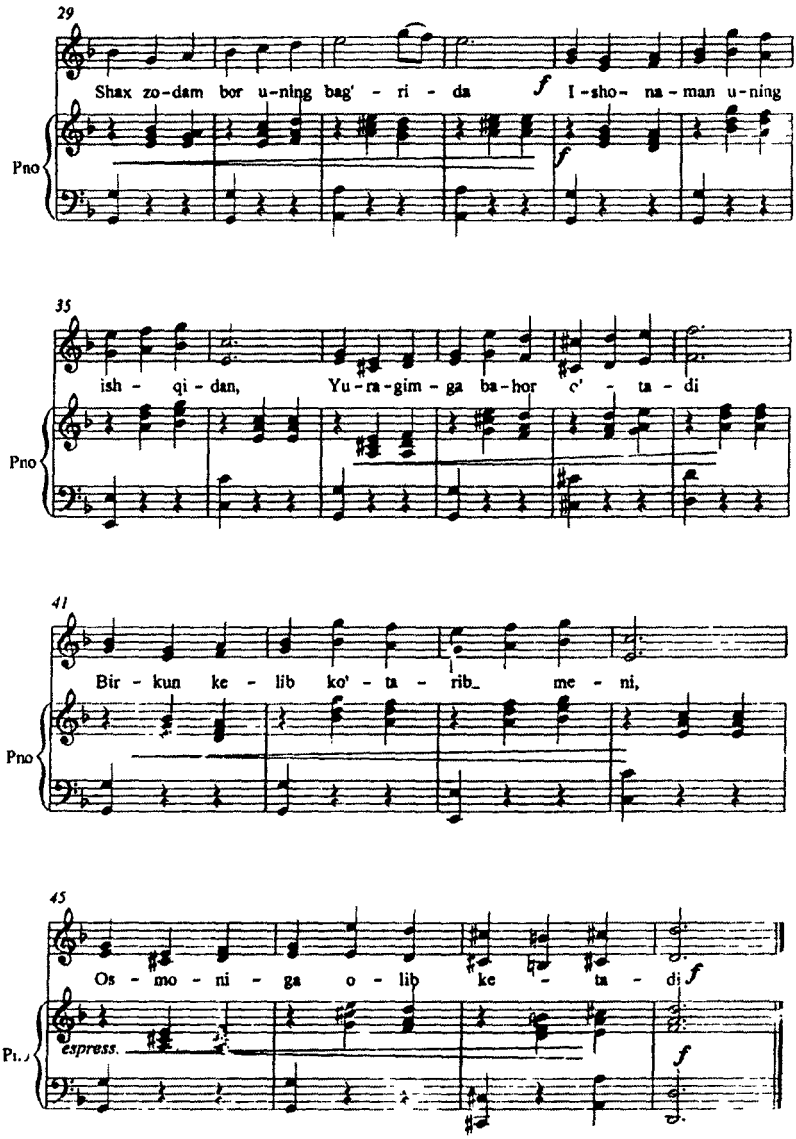
Лирический характер песни следует передать «легатным», легким дирижерским жестом. Произведение полезно для работы над освобождением дирижерского аппарата от зажатости. Следует несколько подчеркнуть первую долю в ритмическом рисунке вальса, его танцевальный ритм. Диапазон: ля малой – $соль^2$ октавы, тональность реминор.

Eng go'zal dunyo

G.Asqarova she'ri

D. Toshboyeva musiqasi




29
Shax zo-dam bor u-ning bag' - ri - da
f
I-sho- na-man u-ning
Pno
35
ish - qi-dan,
Yu-ra-gim-ga ba-hor c' - ta - di
Pno
41
Bir - kun ke - lib ko' - ta - rib_ me - ni,
Pno
45
Os - mo - ni - ga o - lib ke - ta - di
f
espress.
f

YOSHLIGIM

Dadabaev Mahmud she'ri

Oh, yoshligim, yoshligim,
Beg'ubor gul yoshligim,
Bahor kabi shoshiqib,
O'tib ketding yoshligim.

Nash'angga hech to ymadim
Aqlim o'sib, o'yladim.
Bildim: yoshlik o'tguvchi,
Tandan quvvat ketguvchi.

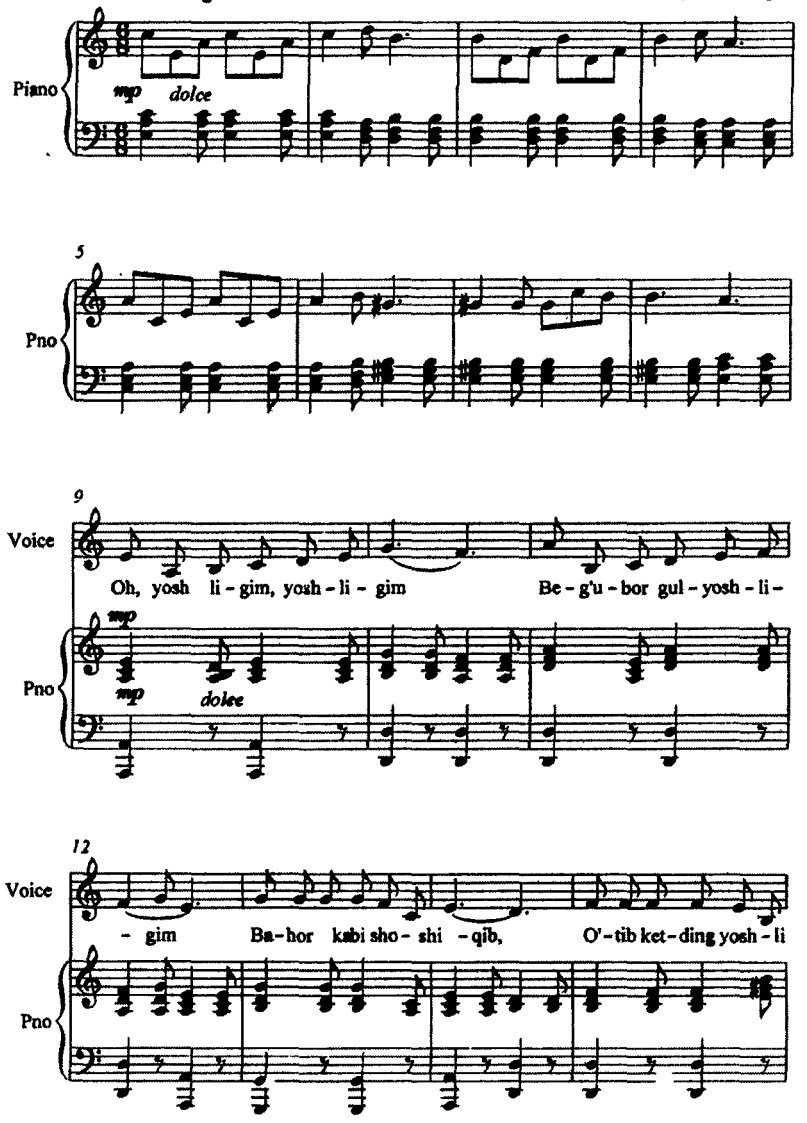
O'ksinma ko'p yuragim,
Sensan menga keragim.
Haqni o'yla har nahor,
Ko'nglinga yashanar bahor.

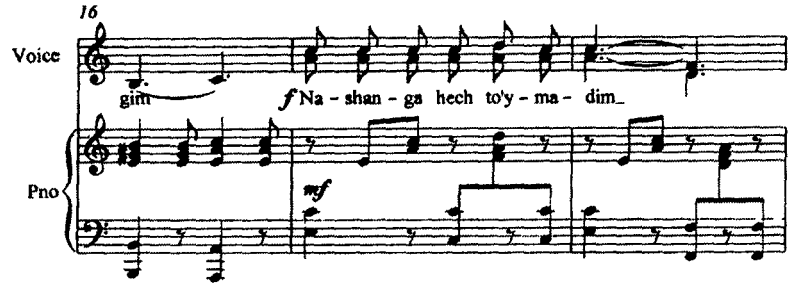
Bu qo'shiq yengil va lirik xarakterli bo'lib, dirijyorlik ikki hissali yengil qo'l harakatlari bilan olib borilishi kerak. Mungli, yengil cho'zimlar dirijyordan katta mahorat va zargarona aniqlik talab qiladi. Nozik musiqa terminlari ustida ishlash muhimdir. Diapazon: lya kichik – re^2 oktavagacha, lya-minor tonda

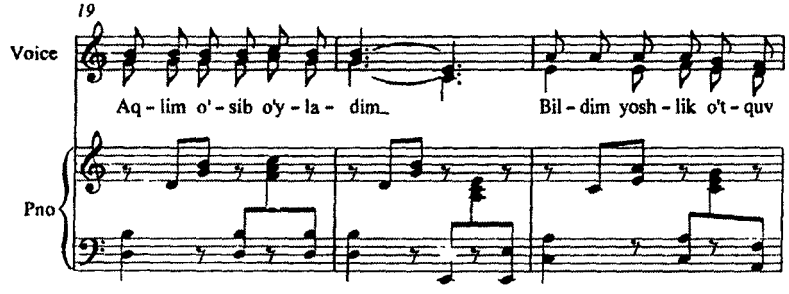
Песня мягкая, лирическая, дирижирование по "двухдольной" схеме лёгкими, певучими жестами (размер 6/8). Певучие, мелкие длительности требуют от дирижера большой музыкальности, тонкости и выразительности. Особенно важно работать над тонкой, разнообразной ньюансировкой. Диапазон: ля малой – $ре^2$ октавы, тональность ля-минор.

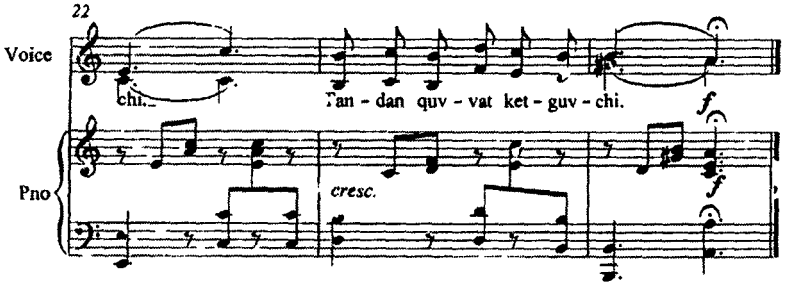
Yoshligim

Mahmudjon Dadabayev she'ri
D. Toshboyeva musiqasi




16
Voice
Pno
gim
f Na - shan - ga hech to'y - ma - dim_
mf


19
Voice
Pno
Aq - lim o' - sib o'y - la - dim_
Bil - dim yosh - lik o't - quv


22
Voice
Pno
chi.
Tan - dan quv - vat ket - guv - chi.
cresc.
f
f

KELINLAR

Benazir she'ri

Yomon kelin hurrak otib
Uxlash bilan ovora,
Joylarini supuradi
qaynonasi bechora.

Qaynota ham nochorlikdan
Tayyorlaydi nonushta.
Yalqov kelin uyg'onadi,
Kerishib, salkam tushda.

Bet yuvmasdan birinchi gal,
O'sma qo'yar qoshiga.
Satang kabi durrachani
qo'ndiradi boshiga.

Zo'rg'a qorgan xamirini
Yopolmaydi tandirda.
Er sho'rlik ham nima qilsin,
Peshonada, taqdirda.

Yaxshi kelin sahar turib,
Uyni qilar sarishta.
Nur sochadi asta yurib,
Bamisoli farishta.

Suv quyadi jonday sevgan-
qaynonasi qo'liga.
Har kun salom aytib chiqar,
qaynotaning yo'liga.

Choy uzatar odob bilan,
Boshqalarni lol qilib.
O'tin qilar qatlamaga,
Qomatini dol qilib.

Bir lahzada xotin-xalaj
To'ldiradi so'rini.
Ming o'rgilib kuzatishga
Ulguradi erini.

Shunday qizga yorlig'idan
Yigit aytar shukrona.
Mehriboni borligidan
Sevinadi qaynona.

Totuv yashar agar kimki
Chaqqon kelin tanlasa.
Lek kamina, aytib qo'yay,
Sal-palgina dangasa.

Qo'shiqning hazilomuz, satirik ma'nosini aniq va jonli qo'l harakati bilan ifoda etish lozim. Bunga asarning sodda ritmik tasviri va musiqiy xarakteri undaydi.

Dirijyorning asosiy vazifalaridan biri dirijyor harakatlarini, dinamik belgilarni rivojlantirishida uddaburona taqsimlashdan iboratdir. Diapazon: lya kichik – si[1] oktavagacha, re-major tonda.

Шутливое, сатирическое содержание песни надо передать четким "упругим" жестом, соответствующими веселыми интонациями. Этому способствует простой ритмический рисунок и музыкальный характер произведения.

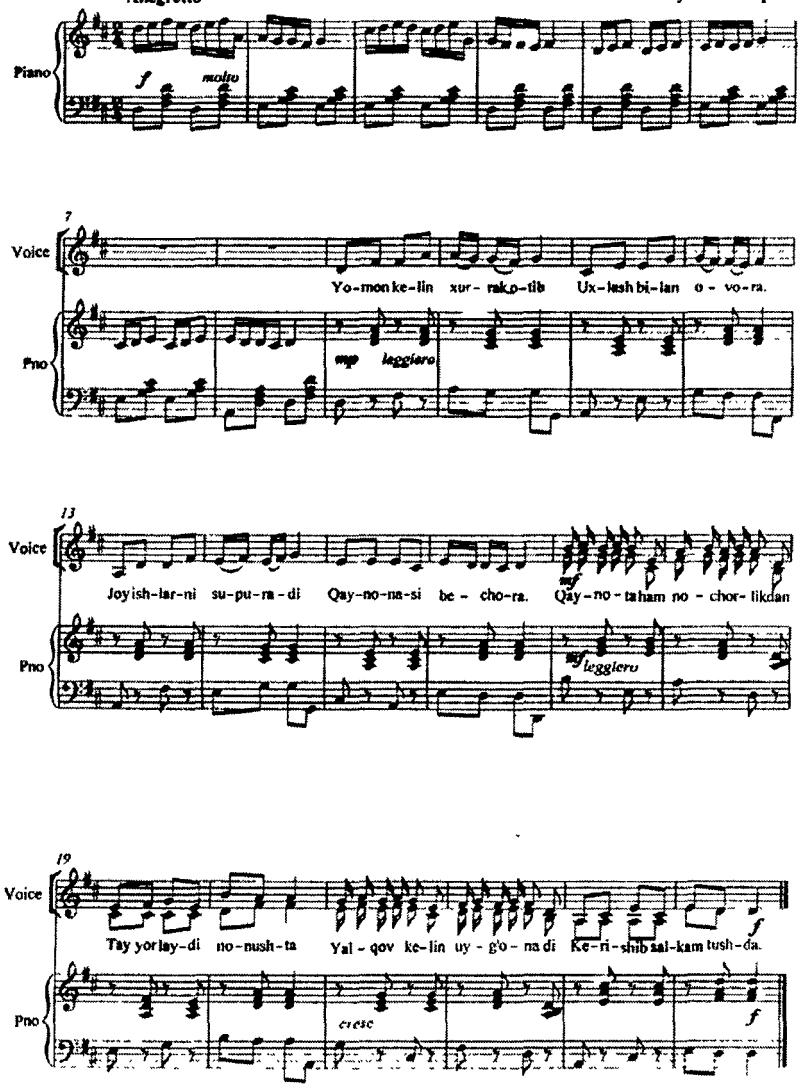
Основные задачи дирижера – умелое распределение дирижерских движений в развитии динамических оттенков. Диапазон: ля малой – си[2] октавы, тональность ре-мажор.

Kelinlar

Benazir she'ri

Allegretto

D. Toshboyeva musiqasi



ONAJONIM SOG'INDIM
G'ulomjon Akbarov she'ri

Beshiklarda allalab,
Tong saharu ertalab,
Ulg'aytirgan erkalab,
Onajonim sog'indim.

Ko'rib quvonchga to'lgan,
Dil uyi obod bo'lgan,
Meni tog'im deb yurgan,
Onajonim sog'indim.

Oilamiz quyoshi,
Ro'zg'orimizning toshi,
Sovimagan hech oshi.
Onajonim sog'indim.

Bilsam ekan g'animat
So'zi edi dur qimmat,
Qilolmadimda hizmat,
Onajonim sog'indim.

Mehri edi bir olam,
Derdi omon bo'l bolam,
Labimda qoldi nolam,
Onajonim sog'indim.

Yod etaman har kuni,
Gul eltaman har kuni,
She'r bitaman har kuni
Onajonim sog'indim.

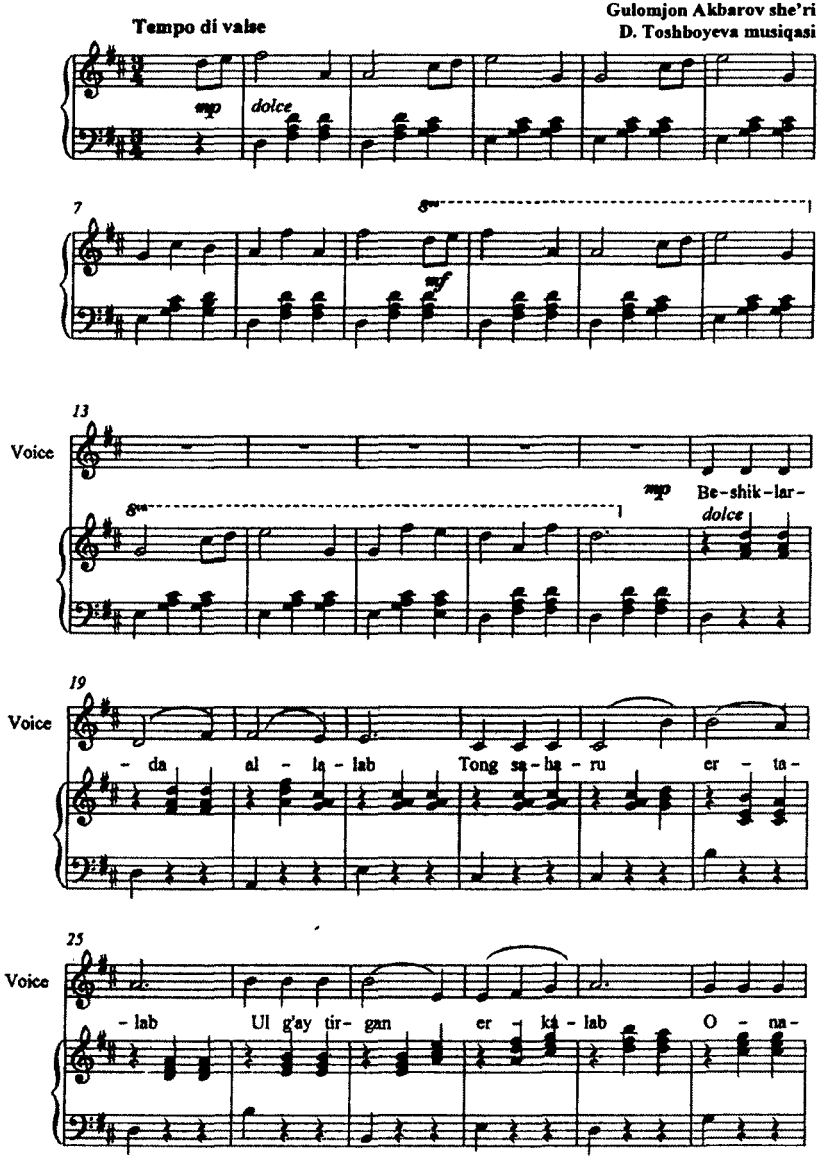
Oilamiz quyoshi,
Ro'zg'orimizning toshi,
Sovumagan hech oshi.
Onajonim sog'indim.

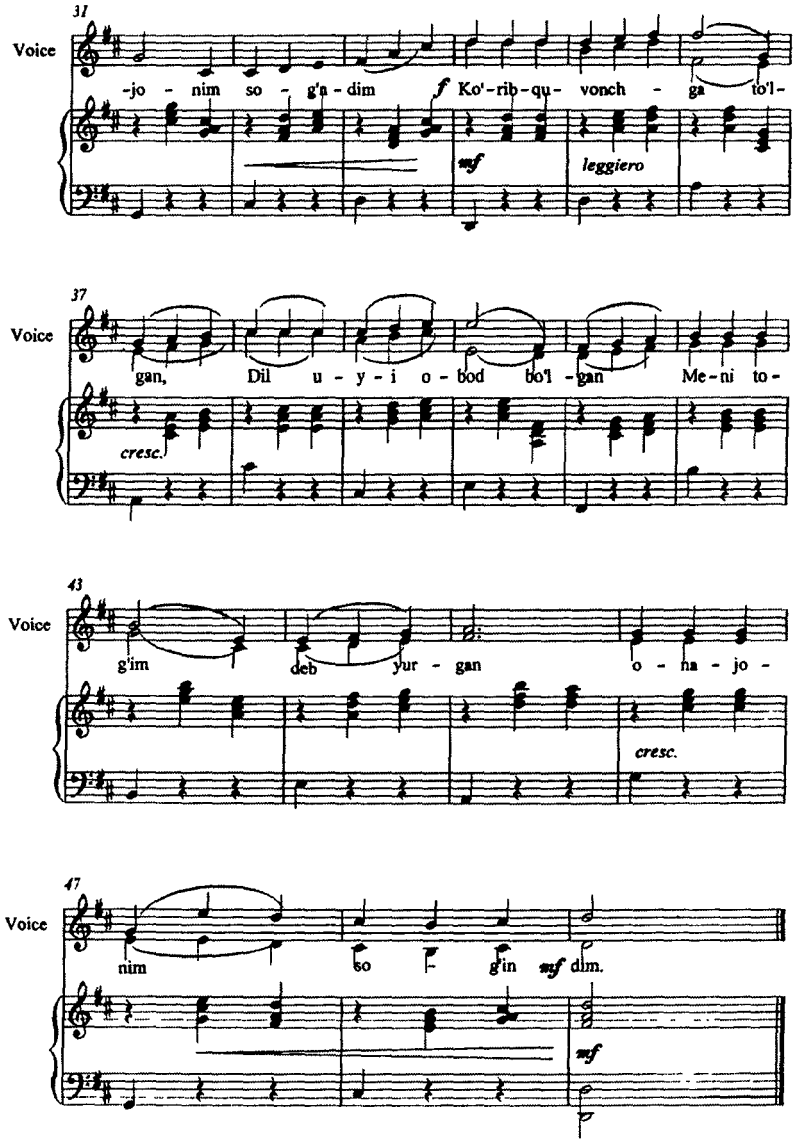
Bu lirik qo'shiq bo'lib, engil va mahoratli qo'l harakatini talab qiladi. Musiqiy iboralarning aniqligiga erishgan holda, ijrochi musiqiy xarakterda yorqin va muloyim ona timsolini dinamik belgilar bilan - pianodan tortib ifodali fortagacha ko'rsata olishi kerak. Diapazon: do^1 – fa^2 oktavagacha, re-major tonda.

Песня – лирическая, требует легкого, изящного, певучего жеста. Следует добиваться тонкости музыкальных фраз и точных снятий. Исполнитель должен передать в музыкальном характере светлый, ласковый образ матери соответствующими динамическими оттенками, ньюансами – от тихого "пиано" – до выразительного "форте". Диапазон: $до^1$ – $фа^2$, тональность ре-мажор.

Onajonim sog'indim

Gulomjon Akbarov she'ri
D. Toshboyeva musiqasi




31
Voice
-jo - nim so - g'n - dim
f
Ko'-rib-qu- vonch - ga to'l-
mf
leggiero
37
Voice
gan, Dil u - y - i o - bod bo'l - gan Me - ni to -
cresc.
43
Voice
g'im deb yur - gan o - na - jo -
cresc.
47
Voice
nim so - g'in
mf
dim.
mf

O‘ZBEK QIZLARIGA

Mahmudjon Xolturaev she’ri

Sizga yarashar iffat-latofat,
Sizga yarashar buyuk muhabbat.
Sizga yarashar sabr va toqat,
Juda ham go‘zalsiz, o‘zbek qizlari.

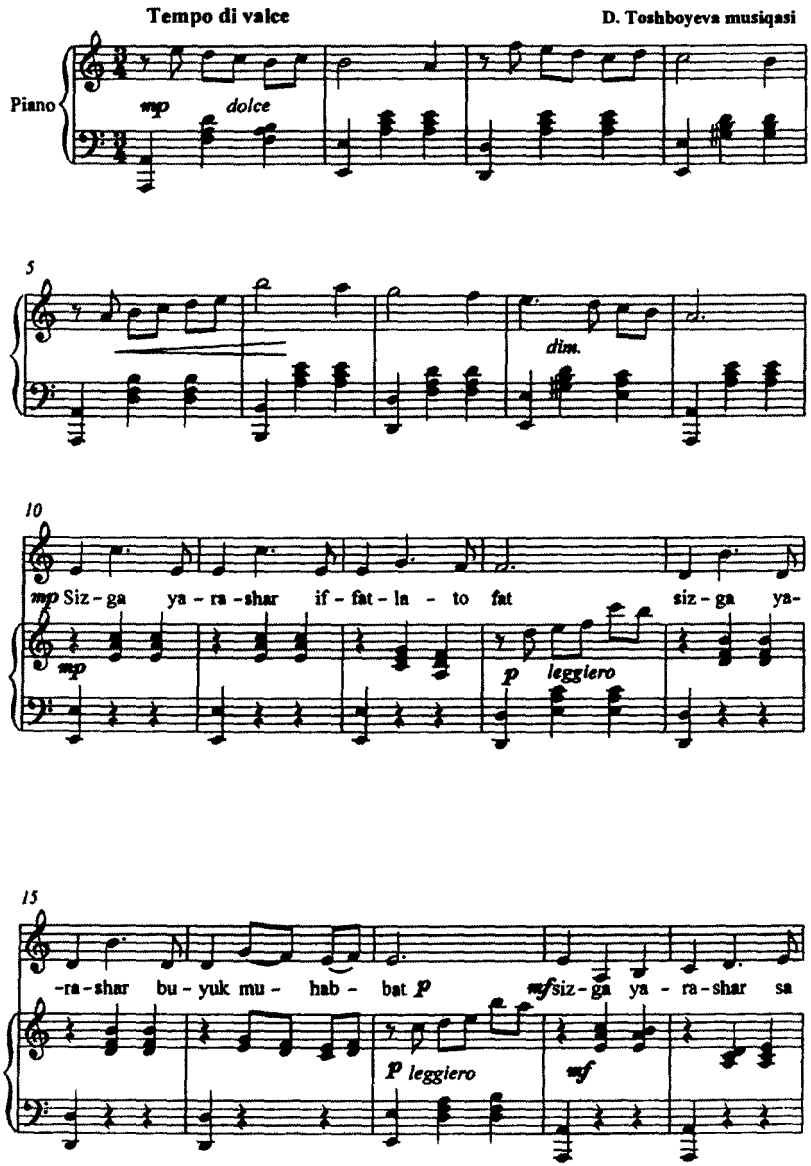
Yuraklar yonadi boqishingizdan,
Ko‘ngillar quvonar yurishingizdan.
Mehr taraladi oy yuzingizdan,
Juda ham go‘zalsiz, o‘zbek qizlari.

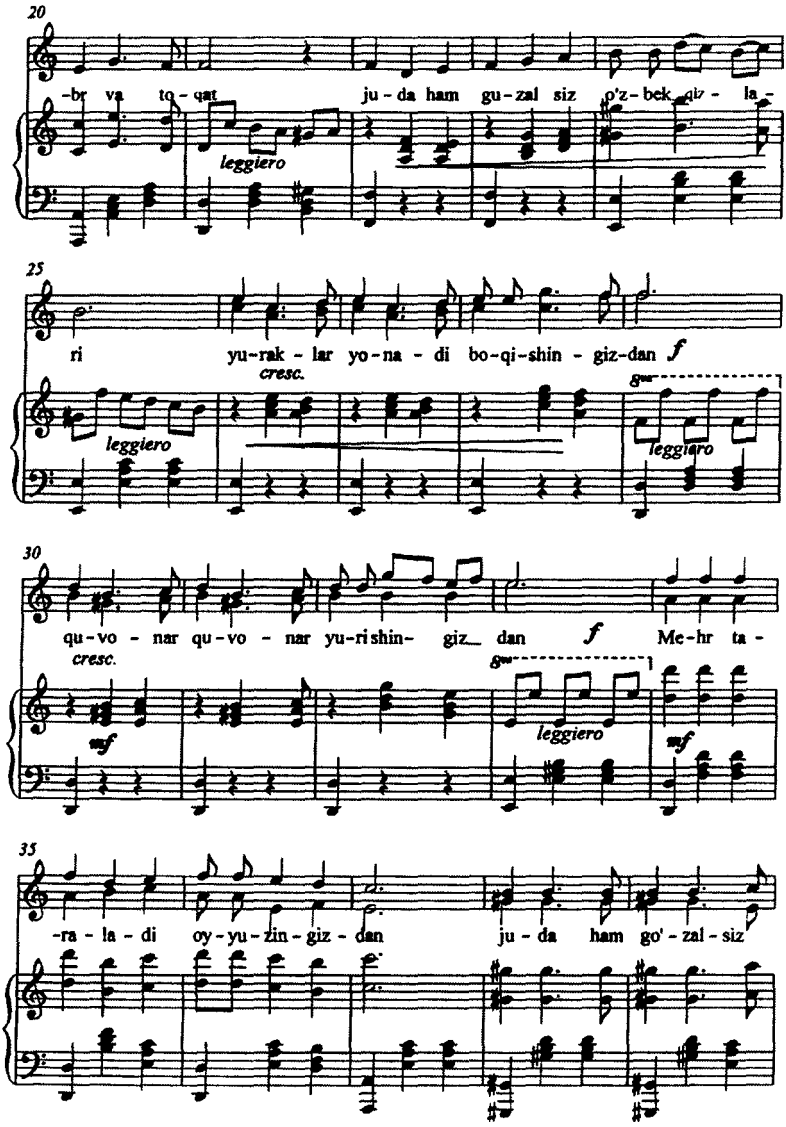
Mayli ishqingizda yonaylik bizlar,
Mayli madhingizni kuylaylik bizlar.
Hayo samosida tanhosisizlar,
Juda ham go‘zalsiz, o‘zbek qizlari.

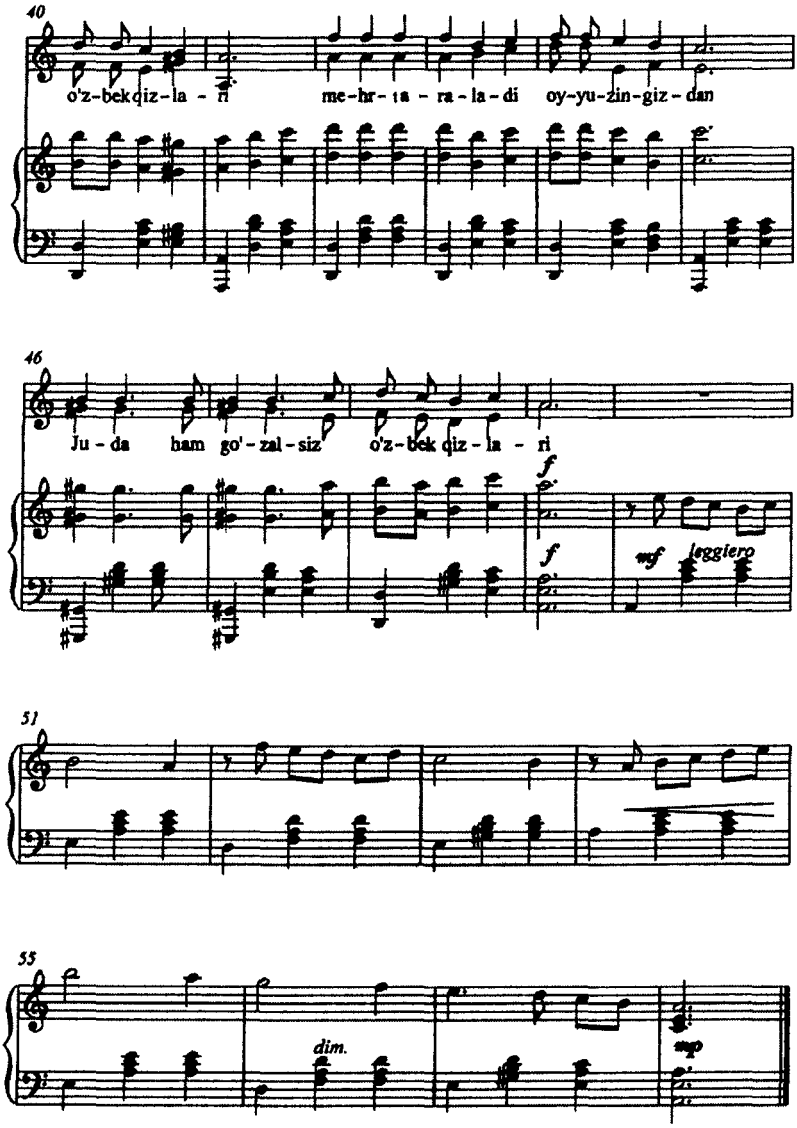
Asarning yengil, o‘ynoqi xarakterini qo‘l harakati bilan ifoda etib berish kerak. Asarni ijro etyapganda uning his-tuyg‘ularini, dinamik belgilar bilan ifodalanadigan lirik xarakterini ifodalab berish kerak. Diapazon: lya kichik – sol^2 oktavagacha, lya-minor tonda.

Танцевальный, легкий характер произведения необходимо передать “воздушностью” дирижерского жеста. Исполняя мелодию, следует проявить большую искренность, задушевность, соответствующими ньюансами и динамическими оттенками передать лирический характер произведения. Диапазон: ля – малой – соль^2 октавы, тональность ля-минор.

O'zbek qizlariga




20
-br va to - qat
ju - da ham gu - zal siz o'z - bek qiz - la -
leggiero
25
ri
yu-rak - lar yo - na - di bo - qi - shin - giz-dan
f
cresc.
leggiero
leggiero
30
qu - vo - nar qu - vo - nar yu - rishin - giz dan
f
Me - hr ta -
cresc.
mf
leggiero
mf
35
-ra - la - di oy - yu - zin - giz - dan
ju - da ham go' - zal - siz


40
o'z-bek qiz-la - ri
me-hr- ta - ra - la - di
oy-yu-zin-giz - dan
46
Ju - da ham go' - zal - siz
o'z-bek qiz - la - ri
f
f
mf
leggiero
51
55
dim.
mp

SOG'INDIM
Benazir she'ri

Muhabbat atalmish muqaddas,
Tuyg'ular qoshida sig'indim,
Yashira olmayman bo'ldi, bas,
Yolg'izim, men sizni sog'indim.

Naqorat:
Ketsangiz, ranglari somonman,
Qaytsangiz tirikman, omonman,
Ishq degan sahroda sarsonman,
Bir o'zim, men sizni sog'indim...

Ko'kdagi hiloldir sirdoshim
Kutmoqqa qolmadi bardoshim.
Intizor etdingiz, ey qoshi
Qunduzim, men sizni sog'indim...

Naqorat:
Armonsiz yillarim o'tmadi,
Borardim, yo'llarim etmadi.
Samoga qo'llarim etmadi,
Yulduzim, men sizni sog'indim...

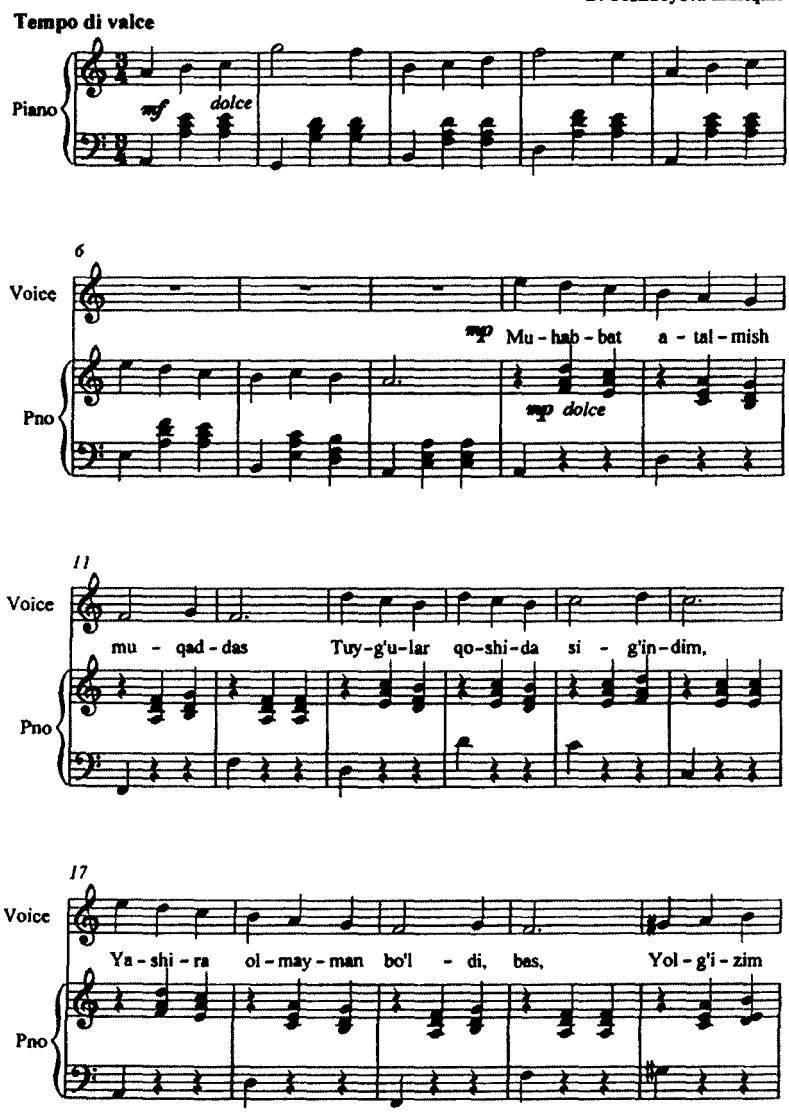
Oshiqqa shodlik ne, orom ne,
Tong nima, kun nima, yo shom ne,
So'ramang uyqusiz oqshom ne,
qunduzim, men sizni sog'indim.

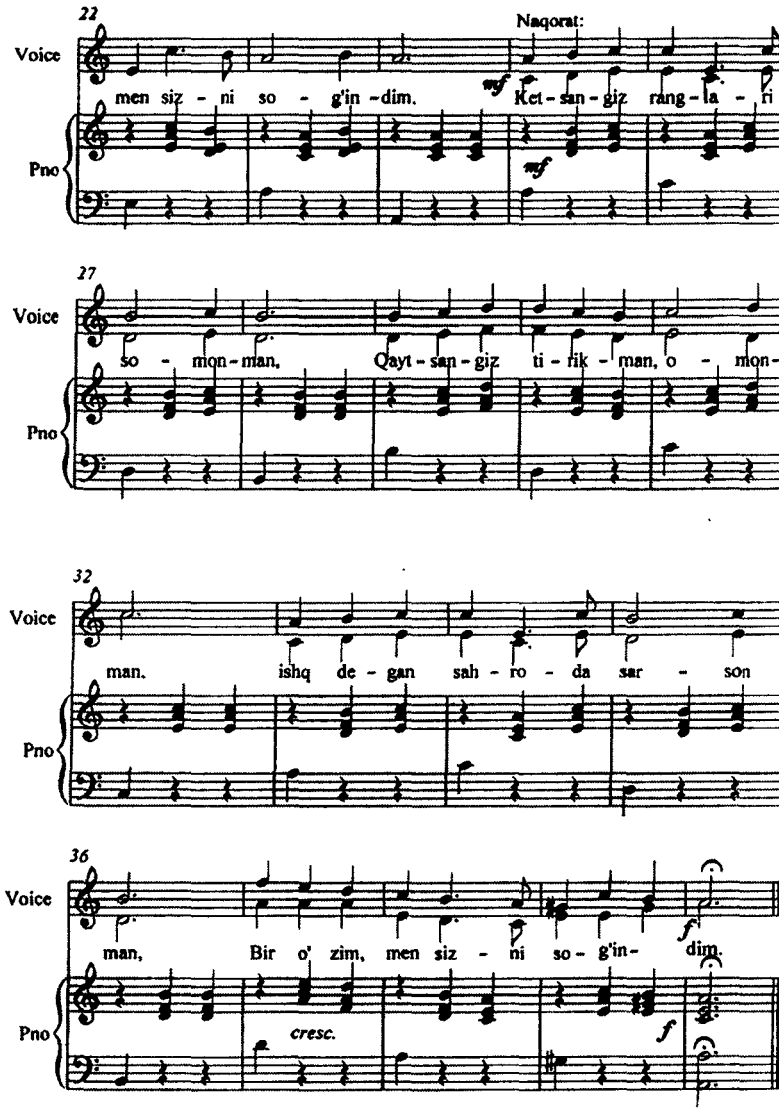
Bu lirik navo 3 hissali sxemadagi 3/4 o'lchovni o'rganishga yordam beradi. Kuyning ijrosi legato li hirgoyini, dinamik turli xil belgilarini qo'llanishini talab qiladi. Dirijyorning qo'l harakati muloyim va yengil bo'lib, musiqani badiiylik ko'rinishiga mos bo'lish kerak. Diapazon: re^1 – re^2 oktavagacha, lya-minor tonda.

Лирическая мелодия поможет освоить дирижеру размер 3/4 в "трёхдольной" схеме. Исполнение мелодии требует напевного legato, выразительной дикции, разнообразия динамических оттенков, ньюансов. Дирижерский жест должен быть плавным, соответствовать музыкально-художественному образу. Диапазон: $ре^1$ – $ре^2$ октавы, тональность ля-минор.

Sog'indim

D. Toshboyeva musiqasi




22
Voice
Pno
men siz - ni so - g'in - dim.
Naqorat:
mf
Ket - san - giz rang - la - ri
mf
27
Voice
Pno
so - mon - man,
Qayt - san - giz ti - rik - man, o - mon -
32
Voice
Pno
man.
ishq de - gan sah - ro - da sar - son
36
Voice
Pno
man,
Bir o' zim, men siz - ni so - g'in -
f
dim.
cresc.
f

OLMA
R. Isoqov she'ri

Xoy olma, uyalma.
Egim keldida sendan.
Shoshqaloq toychoq kabi
Nega qochasan mendan?

Naqorat:

Shohlarimni egasan,
Sindirasan belimni.
Isrof qilib to'kasan,
Og'ritasan dilimni.

Xoy olma, uyalma.
Egim keldida sendan.
Qizarib pishganingda
Nega qochasan mendan?

Asarning o'ynoqiligi, quvnoqligini yengil qo'l harakatlari bilan ifoda etib berish kerak. Diapozonni sodda va ritmik tasviri dirijyor apparatining har-xil qotishi va siqilib qolishdan foriq etadi. Diapazon: do^1 – fa^2 oktava-gacha, re-minor tonda.

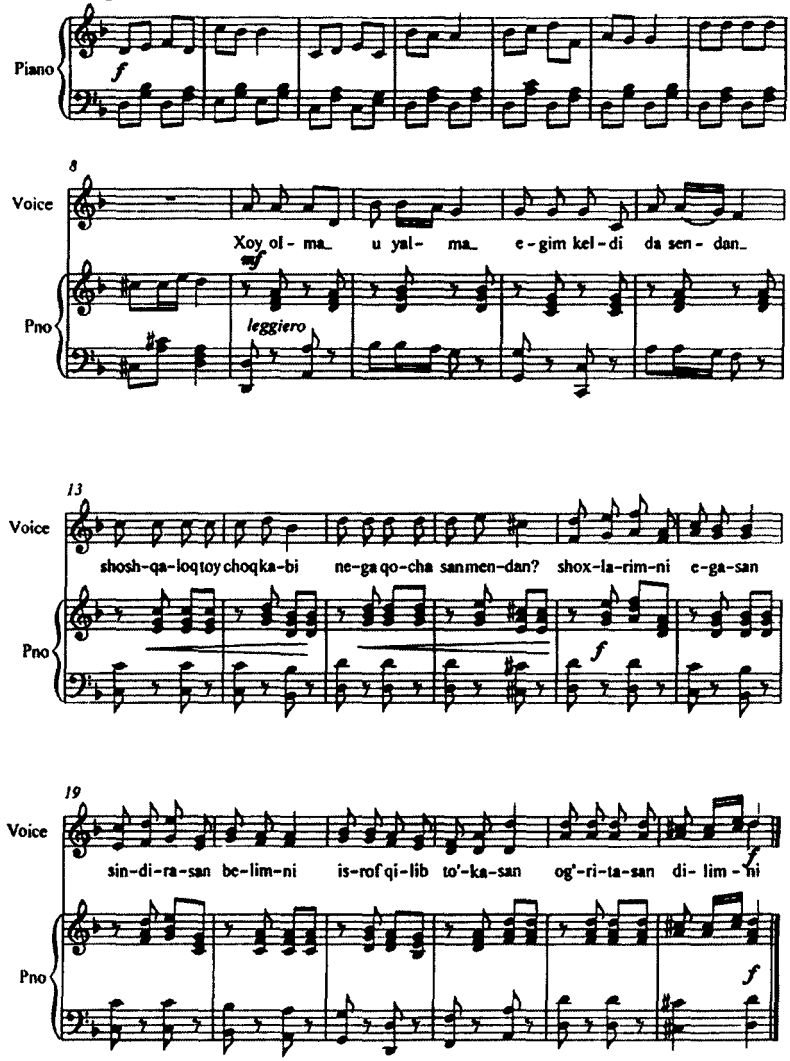
Веселый характер песни, его танцевальность надо передать мягким "упругим" дирижерским жестом. Произведение полезно для работы над освобождением дирижерского аппарата от зажатости, этому способствует простой ритмический рисунок. Диапазон: $до^1$ – $фа^2$, октавы, тональность ре-минор.

Olma

R. Isoqov she'ri

Allegretto

D. Toshboyeva musiqasi



YANGI YIL QUVONCHLARI
M. Dadabayev she'ri

Qanday yaxshi yangi yil,
Jam bo'lishib o'ynaymiz.
Tinchlik tilab olamga,
Dildan jo'shib kuylaymiz.

Ko'm-ko'k archa atrofi,
Do'stlar bilan to'liqdir.
Bizning ezgu tilaklar,
Har galgidek ulug'dir.

Bizlar o'zbek elining,
Baxtli o'g'il qizlari.
Istiqbolni ko'zlagan
Ko'zlari yulduzlari.

Bizga Vatan tuprog'i
Har narsadan azizdir,
Hur o'lkada yashamoq
Asaldan ham lazizdir.

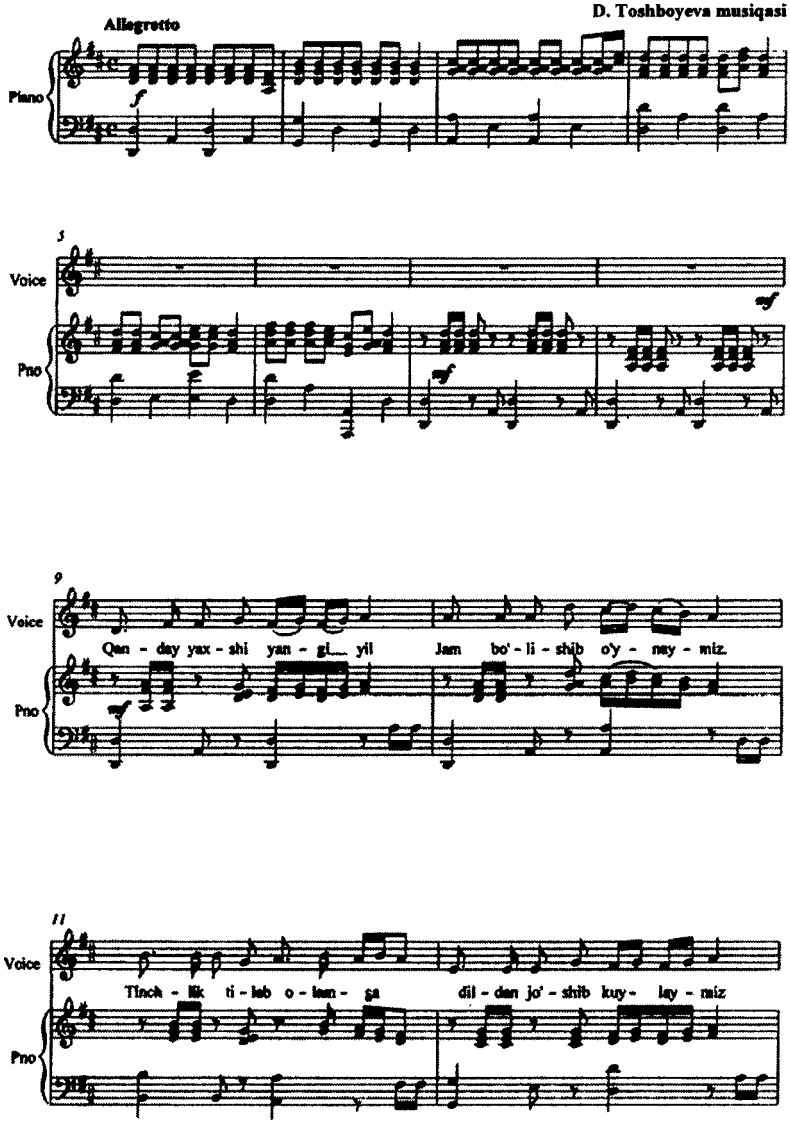
Endi bizning diyorda
Porloq baxtu saodat,
Bayrog'imiz ostida
Hukm surar adolat.

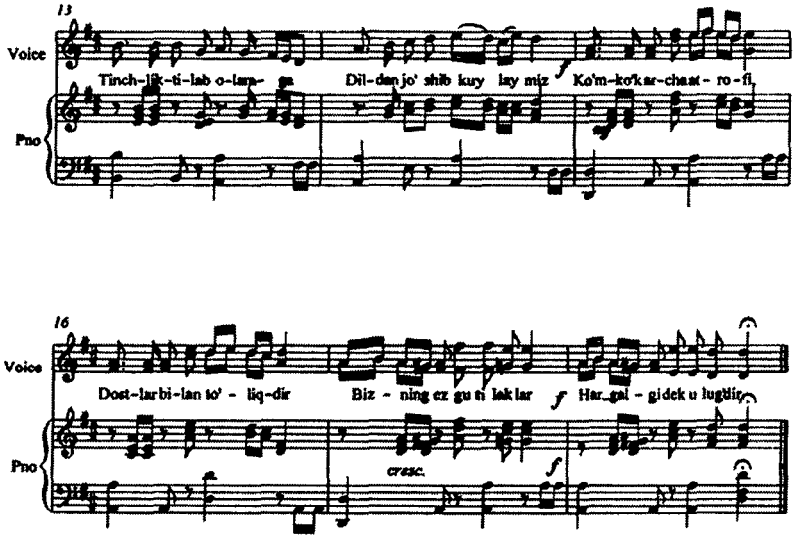
Asarning xarakteri yengil va o'ynoqi bo'lishiga qaramay, kirish qismining aniq bo'lishi muhimdir. Bu qo'shiq navosi talabaga 4/4 dirijyor sxemasini o'zlashtirishga yordam beradi. Qo'l harakati dinamik belgilarga rioya qilgan holda harakat qilish kerak. Musiqa muallifi tomonidan ifodalab ko'rsatilgan birinchi kuchli hissa asarning mazmunini ochib berishga yordam qiladi. Diapazon: $re^1 - fa^2$ oktavagacha, re-tonda.

Характер произведения лёгкий, танцевальный, однако необходим чёткий жест вступления. Напевная мелодия поможет дирижёру-студенту освоить дирижёрскую схему на 4/4. Движение рук плавное при соблюдении динамических оттенков. Подчёркнутый автором музыки «раз» способствует выявлению танцевального характера сочинения. Диапазон: ре ^{1} – фа^2 октавы, тональность ре-мажор.

Yangi yil quvonchlari

M. Dadabaev she'ri
D. Toshboyeva musiqasi




13
Voice
Pno
Tinch-lik-ti-lab o-lam- ga
Dil-dan jo' shib kuy lay miz
Ko'm-ko'k sa-chaat- ro-fi
16
Voice
Pno
Dost-lar bi-lan to' - liq-dir
Biz - ning ez gu ti lak lar
cresc.
Har gal - gidek u lugdir

SALOM, NAVRO'Z!

M. Dadabayev she'ri

Salom Navro'z, gul Navro'z,
Gulday kulib kel, Navro'z.
Endi bizning diyorda,
Bir umrga qol, Navro'z!

Sen kelganda yosharar
Yeru ko'k, dala, bo'ston.
Chechaklarga burkanar,
Bo'lar yana guliston.

Bu guliston bag'rida
Bulbul shodon sayraydi.
Hur hayotning zavqidan,
Inson ko'ngli yayraydi.

Eng sevimli xush ayyom,
Gul Navro'zi olam – bu!
Ko'ngillarni yayratgan,
Sharqona hur bayram – bu!

Go'zal Navro'z, ko'p yasha,
Quvontirib ko'z, yasha.
Pok qalblarni shod etib,
Yashna asrlar osha!

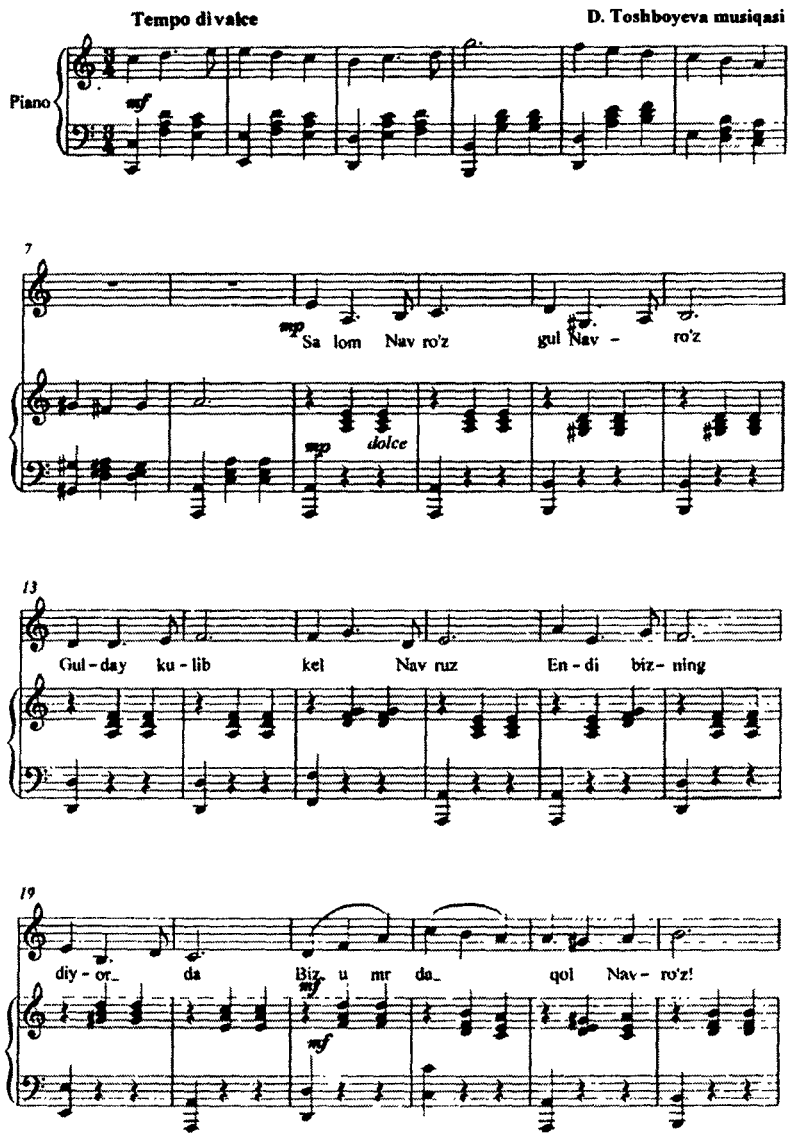
Bu asar yorqin, quvnoq xarakterga ega bo'lib, aniq birinchi hissani yangi ko'rinishlarini rivojlantirish imkoniyatini beradi. Dirijyor qo'l harakati non legato, ba'zi bir iboralarda legato. Dirijyor talabadan o'z-o'ziga ishonishga, har bir musiqiy iboraning tugallanishidagi to'xtamlarda aniqlikka erishmoq lozim. Diapazon: lya – kichik – sol^2 oktavagacha, lya-minor tonda

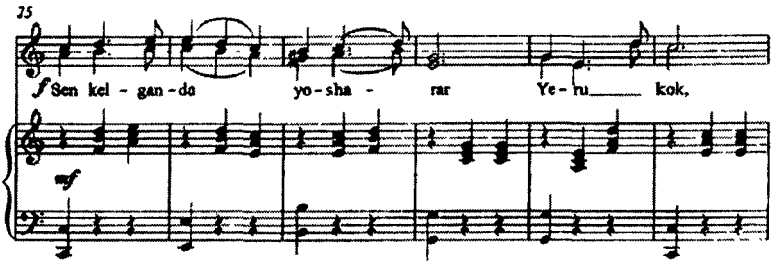
Это произведение даёт возможность развивать навык жеста ясной первой доли и носит светлый, радостный характер. Дирижёрский жест non legato, в отдельных фразах legato. Необходимо добиваться от студента-дирижёра уверенности, ясной выпуклости дирижёрской схемы и точных остановок в конце каждой музыкальной фразы. Диапазон: ля – малой – соль^2 октавы, тональность ля-минор.

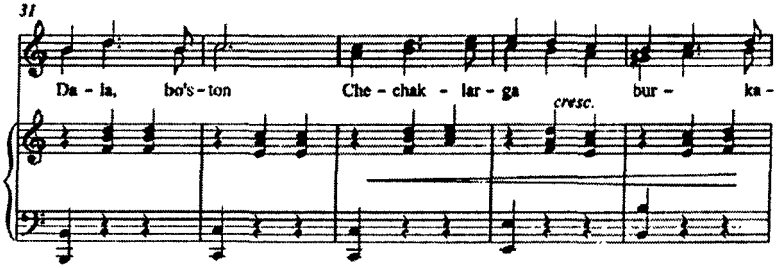
Vokaliz. Asarning chuqur va muhim ahamiyatga ega bo'lgan mazmuni dirijyorlik ishoralarining emotsional «quyuq» bo'lishini talab qiladi. Uni ijro etish uchun yetarli emotsiya tuyg'usiga ega bo'lish kerak, qo'l harakatlari musiqa matniga mos kelishi kerak, ya'ni asar boshida qulochning keng yozilishi asta-sekin kichiklashib borib, yakkahon kuylashni boshlashga tayyorlashi lozim. Lya-minor tonda, diapazon $до^1 - фа^2$.

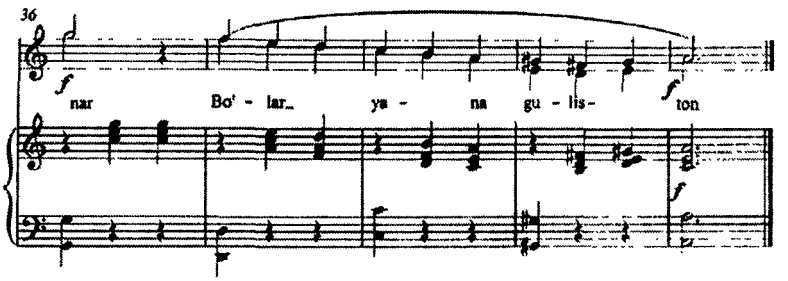
Вокализ. Глубокое, лирическое содержание произведения требует эмоционально – насыщенного дирижёрского жеста. Для его исполнения требуется достаточной эмоциональности. Движение руки должно соответствовать музыкальному тексту, широкий размах движения во вступлении постепенно уменьшается, подготавливая вступление солиста. Тональность ля-минор, диапазон $до^1 - фа^2$.

Salom, Navro'z

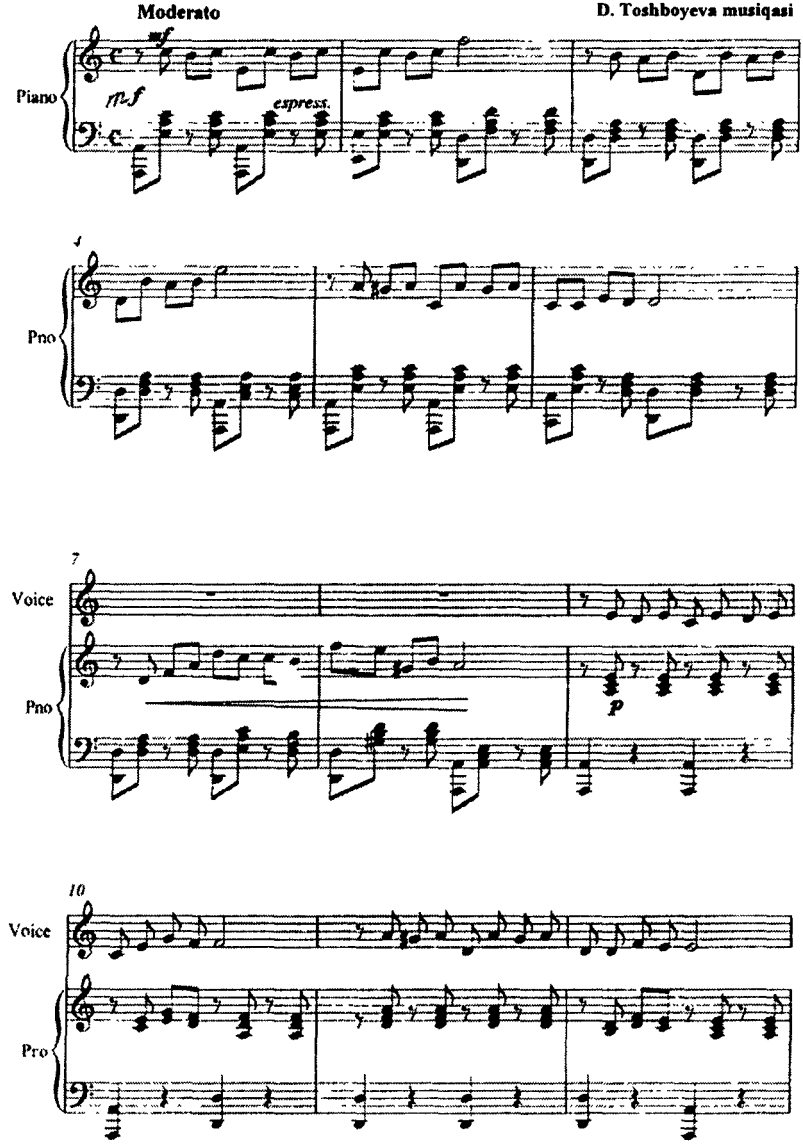


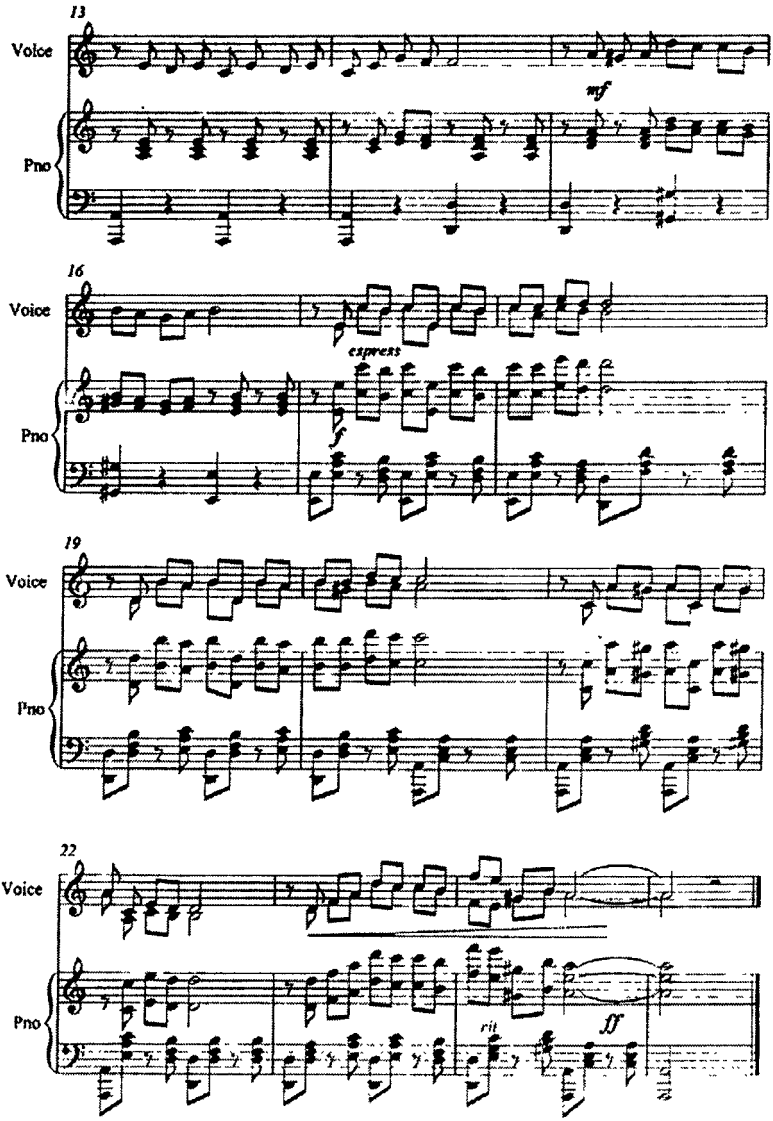

25
f Sen kel - gan - da yo - sha - rar Ye - ru kok,
mf


31
Da - la, bo's - ton Che - chak - lar - ga cresc. bur - ka -

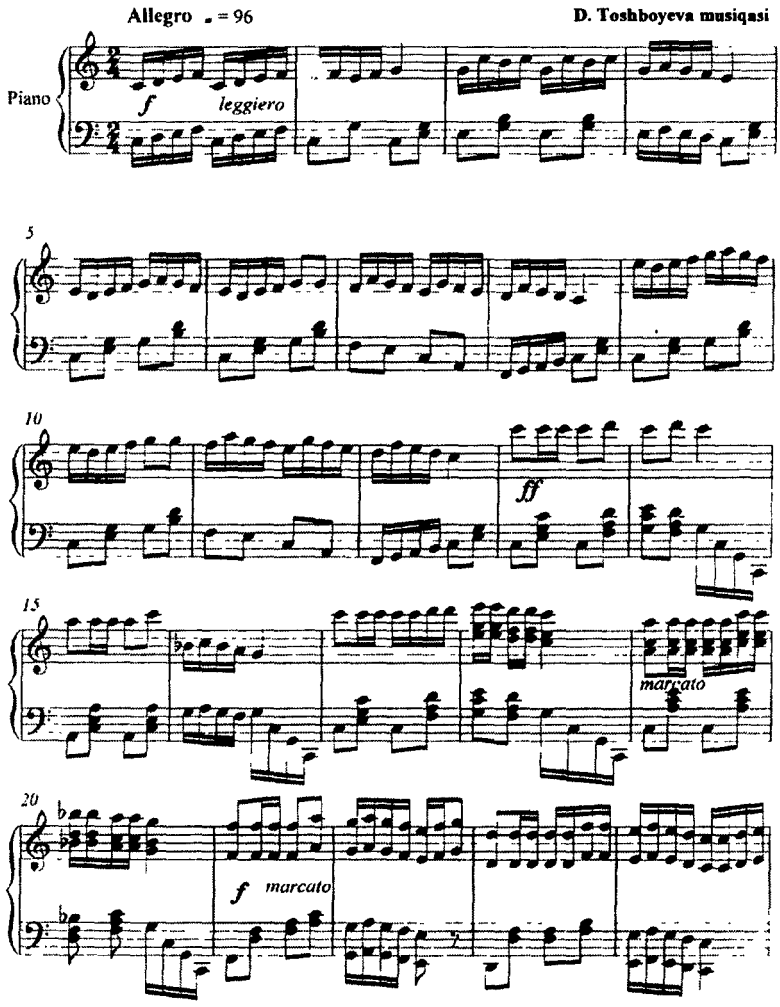

36
f
nar Bo' - lar_ ya - na gu - lis - f ton
f

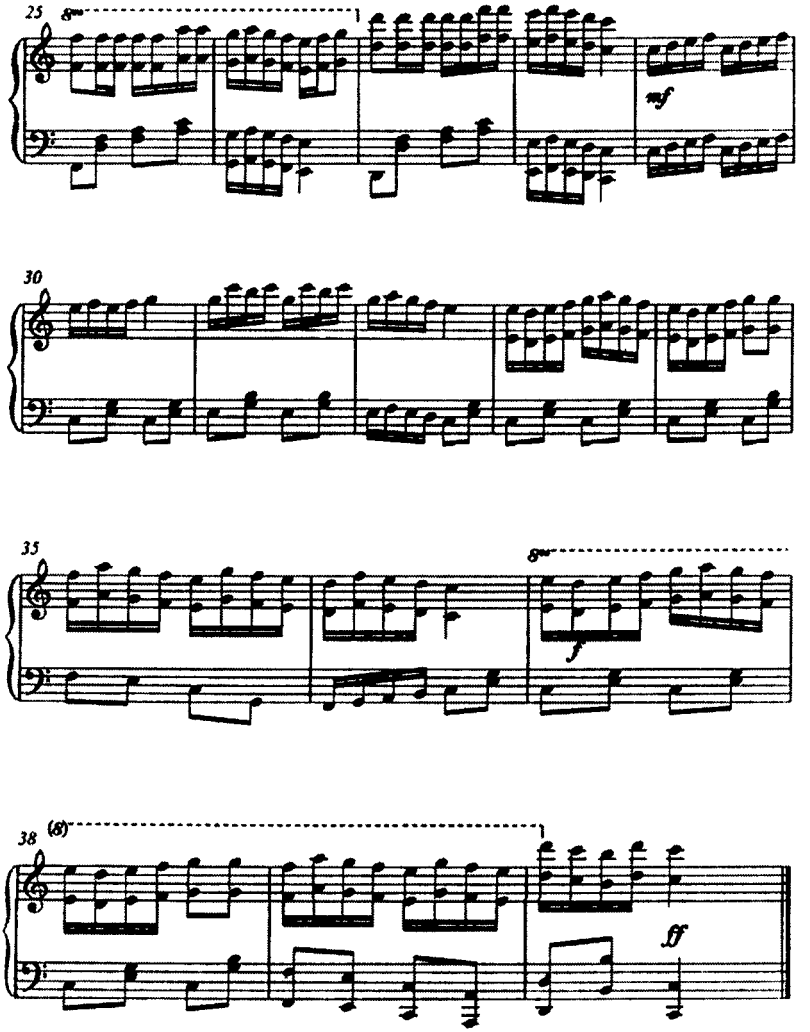
Vokaliz


Moderato
D. Toshboyeva musiqasi
Piano
mf
mf
espress.
4
Pno
7
Voice
Pno
p
10
Voice
Pno


13
Voice
Pno
mf
16
Voice
express
Pno
sf
19
Voice
Pno
22
Voice
Pno
rit
ff

Etyud "Charxpalak"

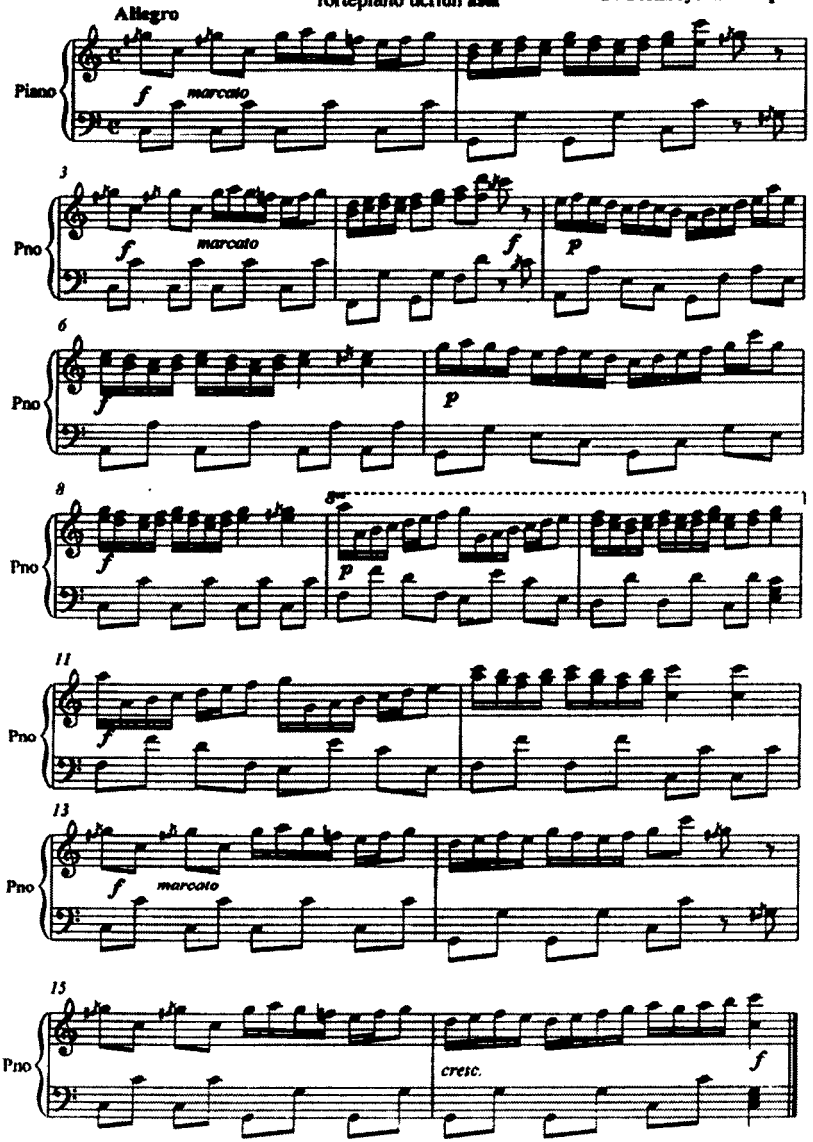



25
8va
mf
30
35
8va
f
38
(8)
ff

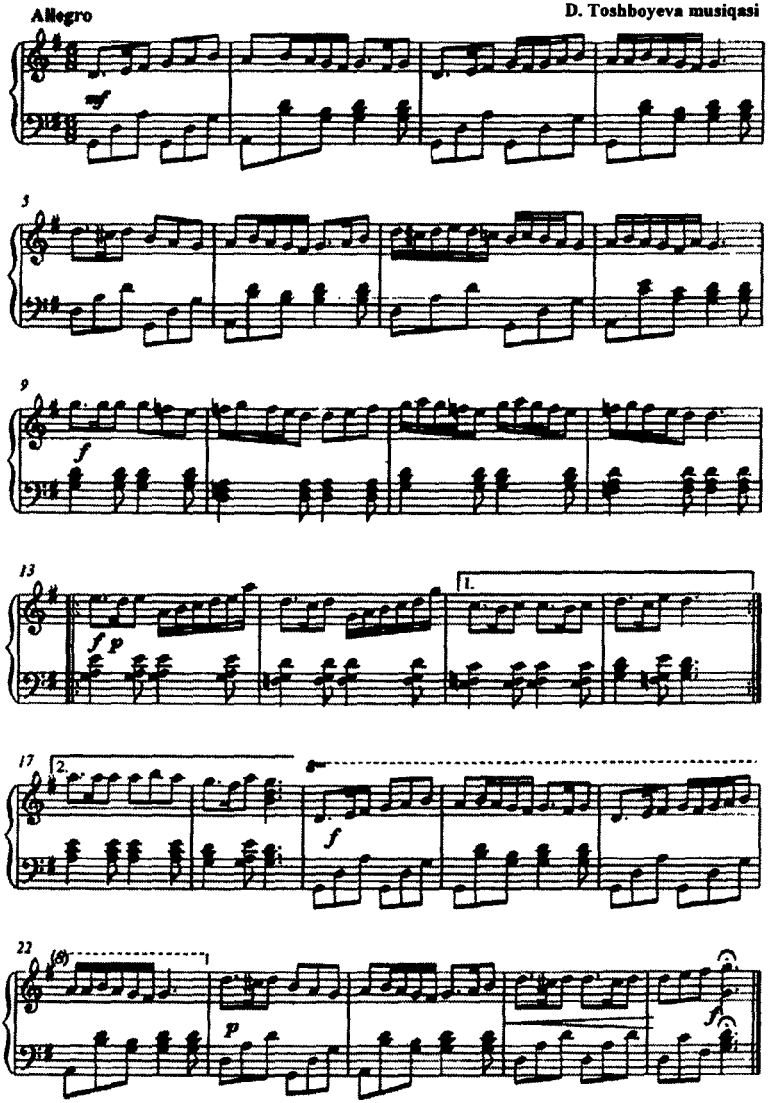
Askiya

fortepiano uchun asar

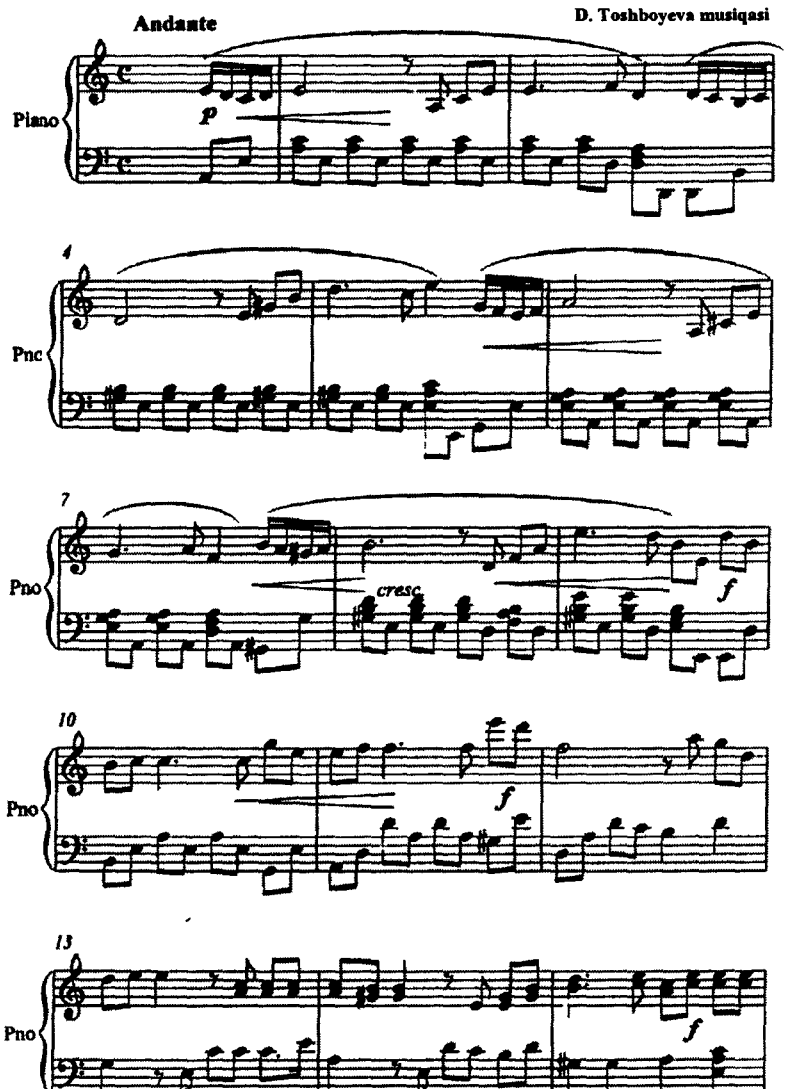
D. Toshboyeva musiqasi

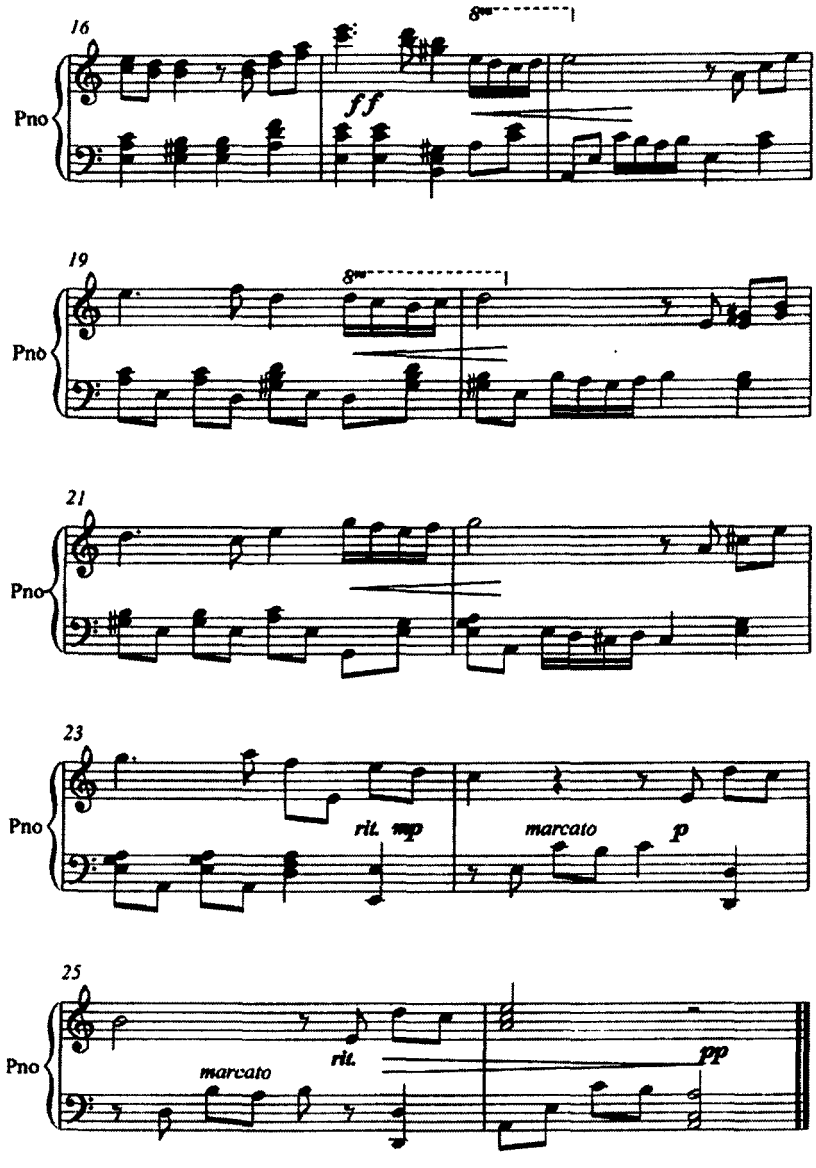


«RAQS»

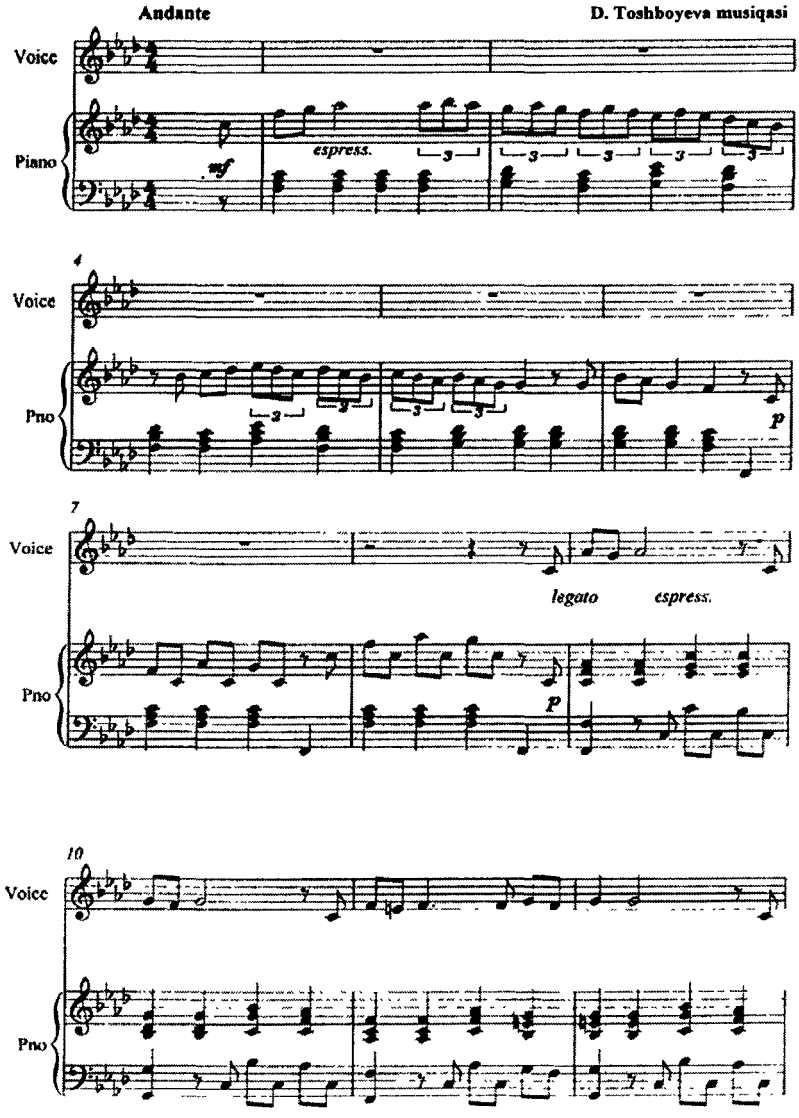


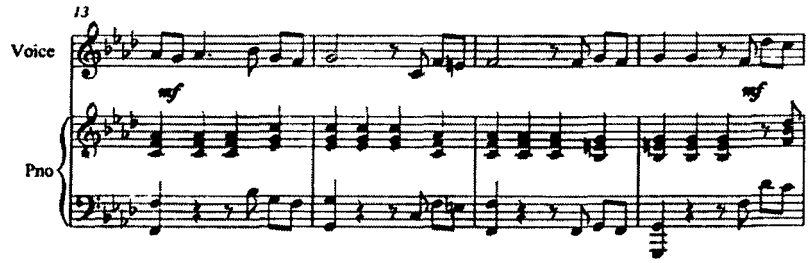
Orzu

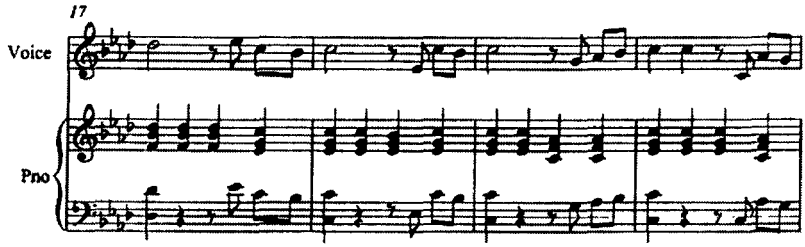

Andante
D. Toshboyeva musiqasi
Piano
p
4
Pno
7
Pno
cresc.
f
10
Pno
f
13
Pno
f

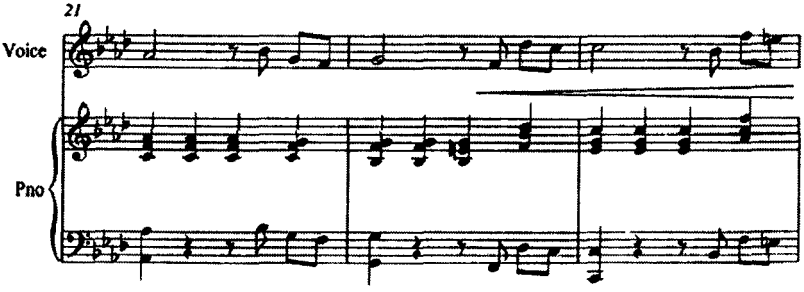

16
Pno
ff
8va
19
Pno
8va
21
Pno
23
Pno
rit.
mp
marcato
p
25
Pno
marcato
rit.
pp

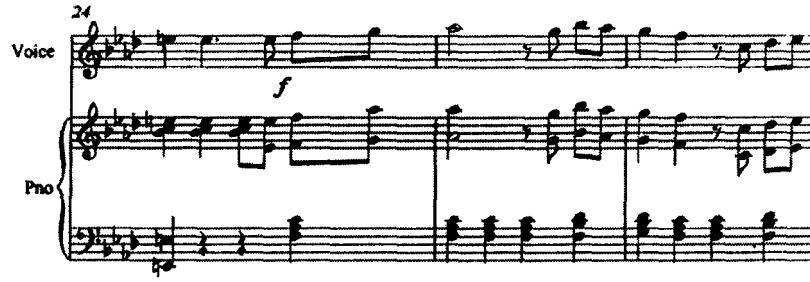
Melodiya

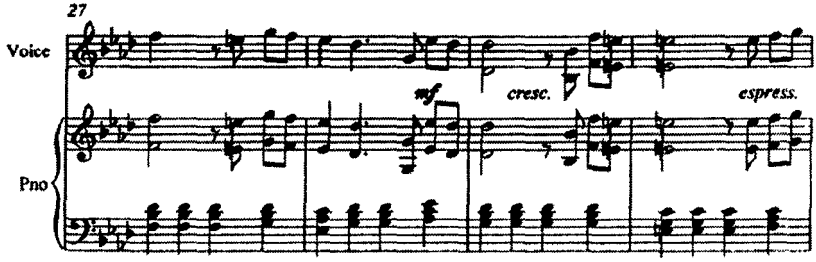

Andante
D. Toshboyeva musiqasi
Voice
Piano
mf
espress.
4
Voice
Pno
p
7
Voice
legato
espress.
Pno
p
10
Voice
Pno

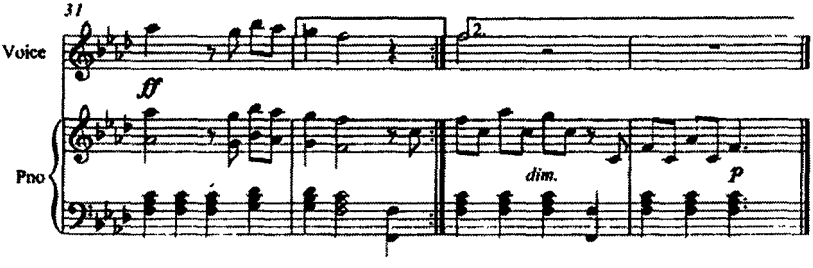

13
Voice
mf
Pno
mf


17
Voice
Pno

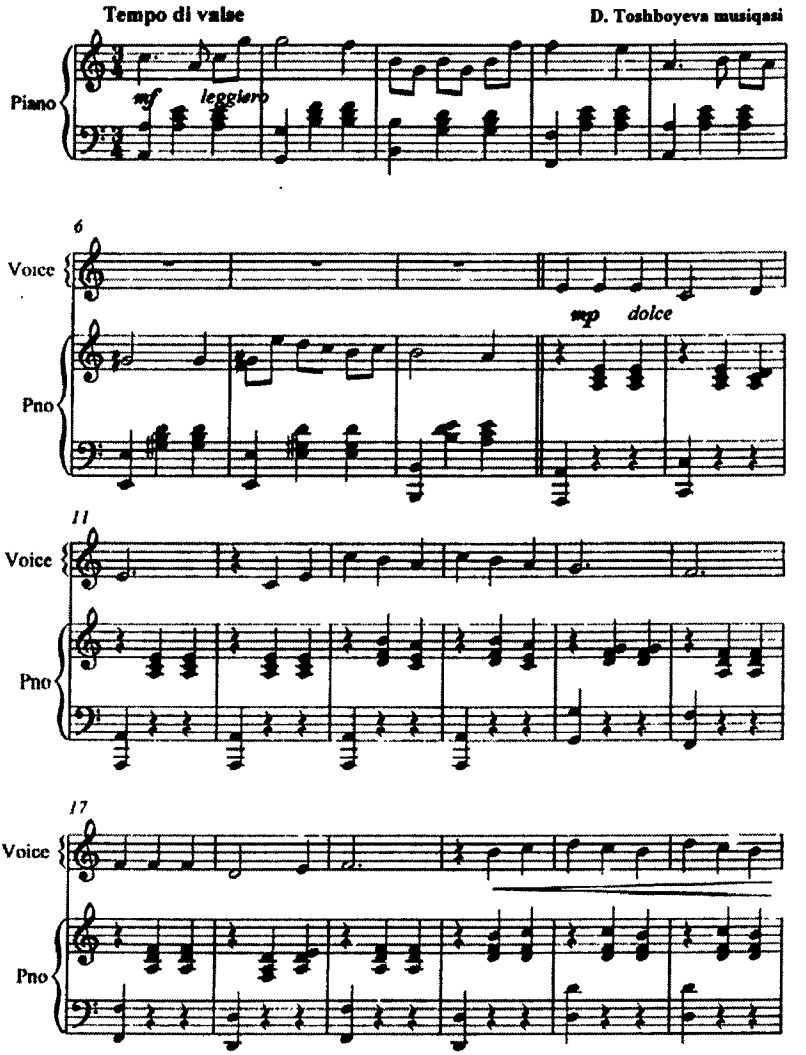

21
Voice
Pno

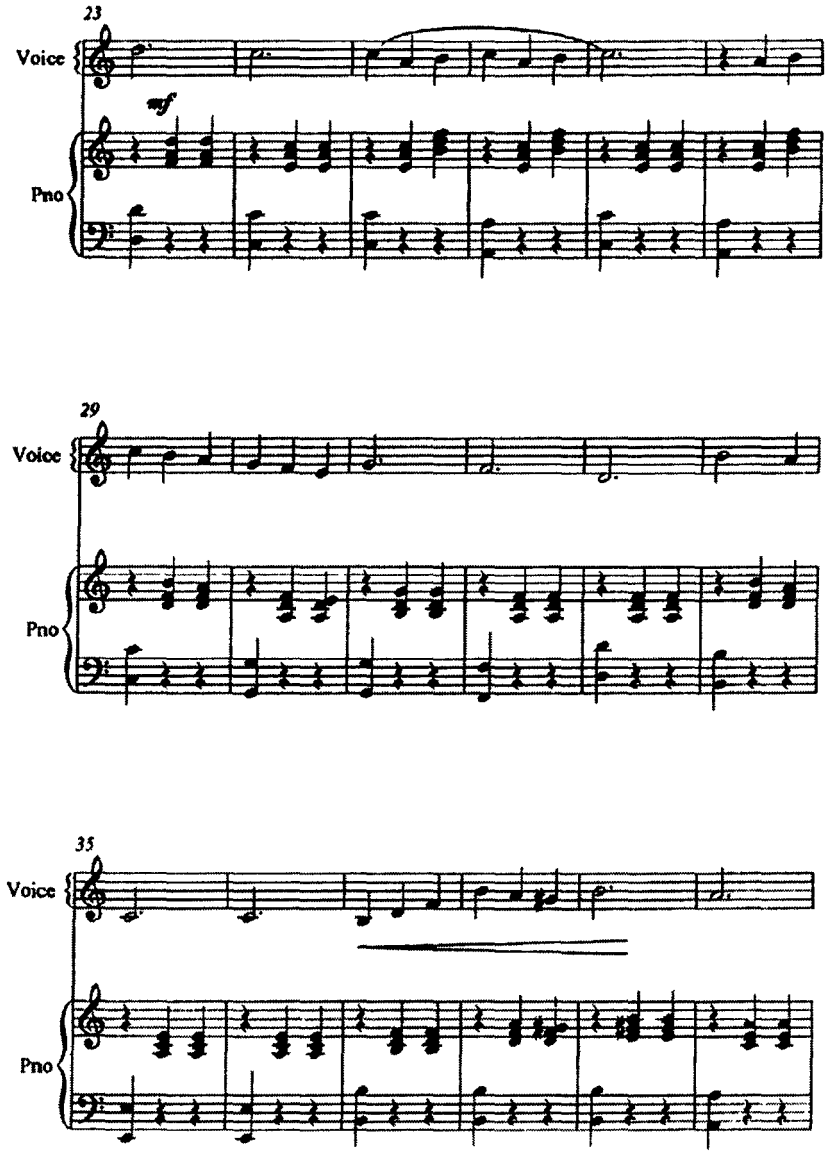

24
Voice
Pno
f

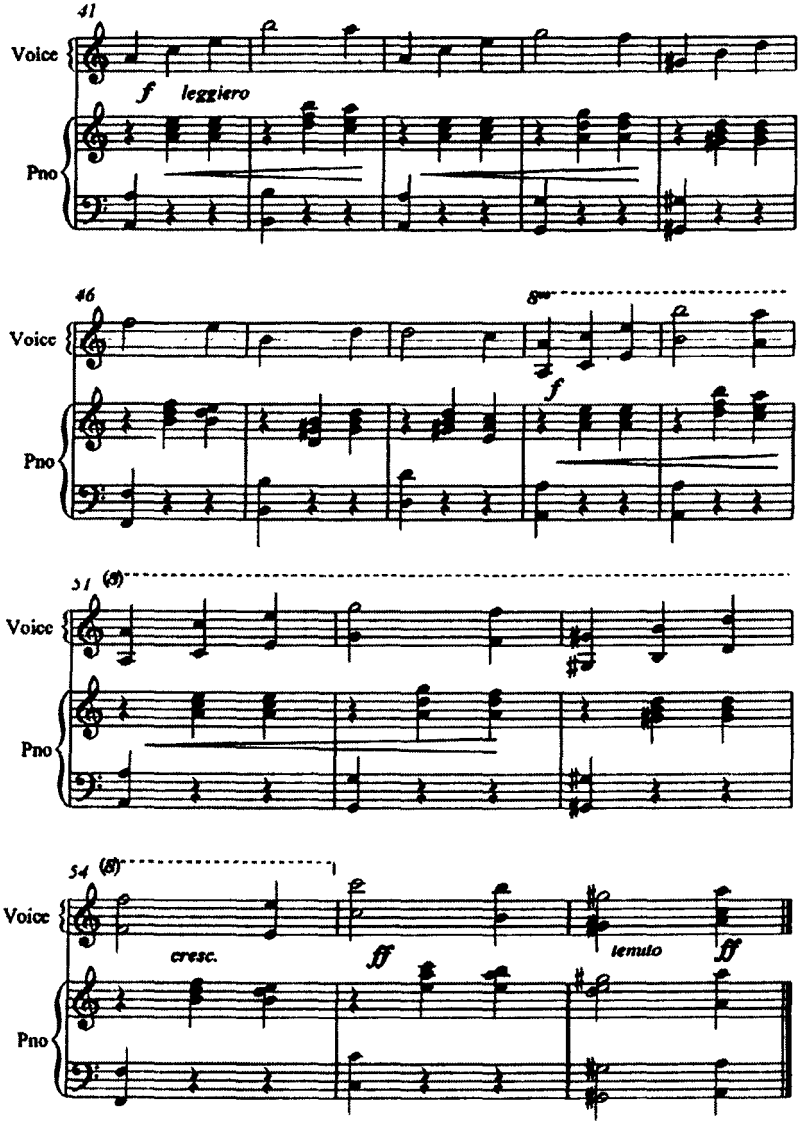

27
Voice
Pno
mf
cresc.
espress.


31
Voice
Pno
ff
2.
dim.
p

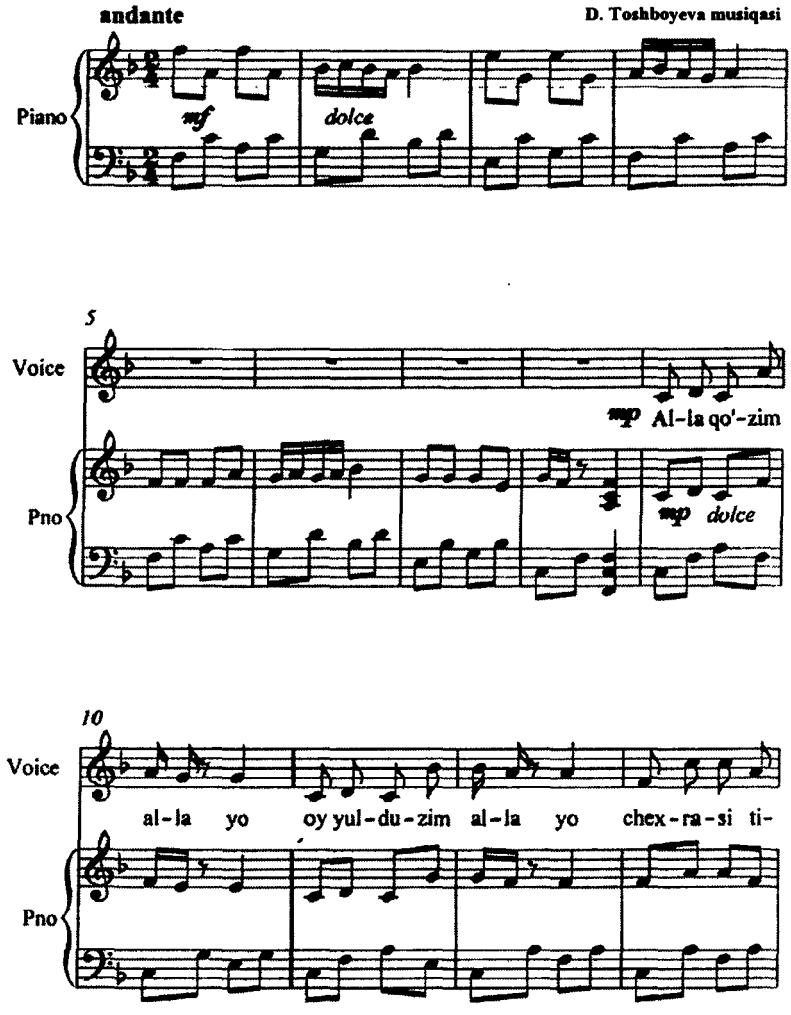
Bahor valsi

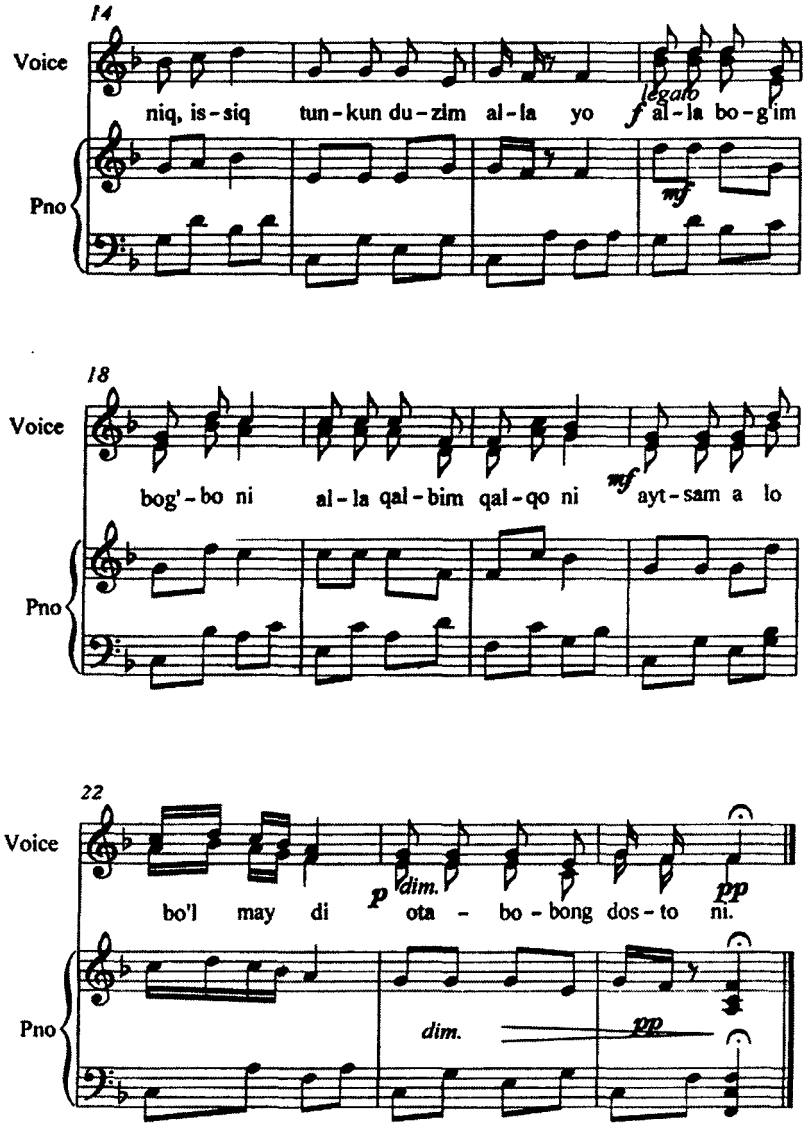

Tempo di valse
D. Toshboyeva musiqasi
Piano
mf
leggiero
6
Voice
Pno
mp
dolce
11
Voice
Pno
17
Voice
Pno


23
Voice
mf
Pno
29
Voice
Pno
35
Voice
Pno

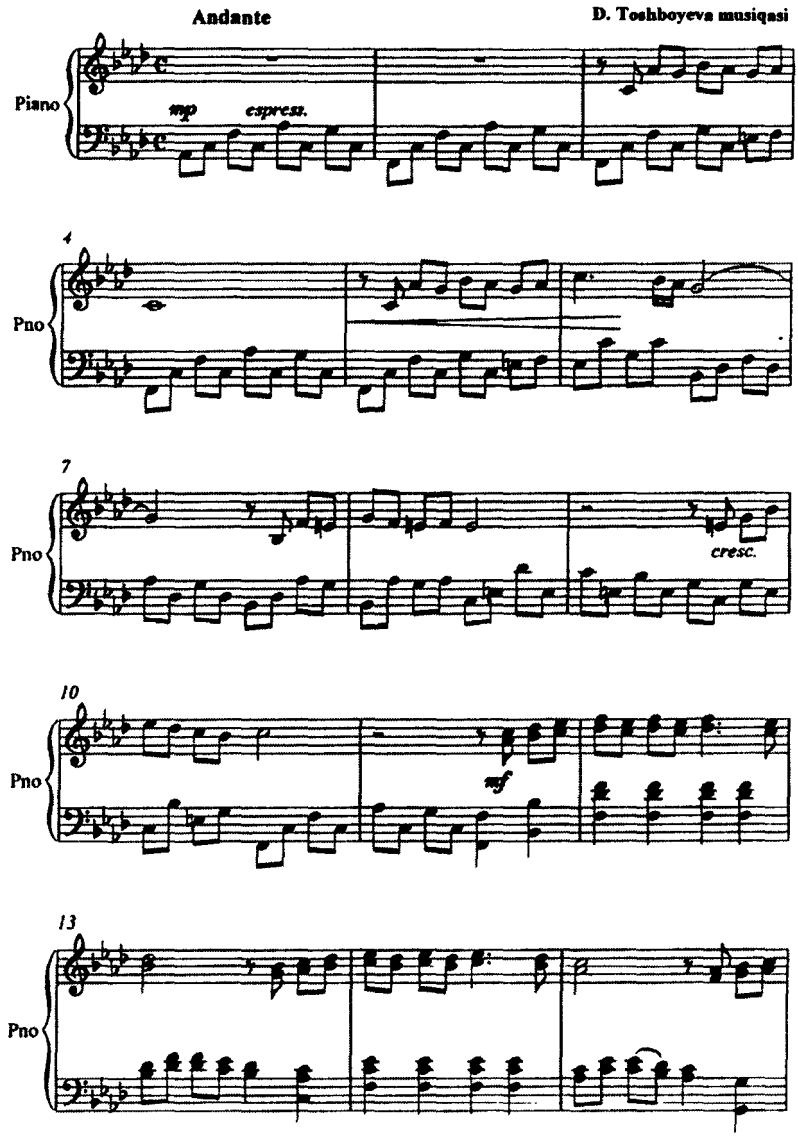

41
Voice
f
leggiero
Pno
46
8va
Voice
f
Pno
51
(8)
Voice
Pno
54
(8)
Voice
cresc.
ff
tenuto
ff
Pno

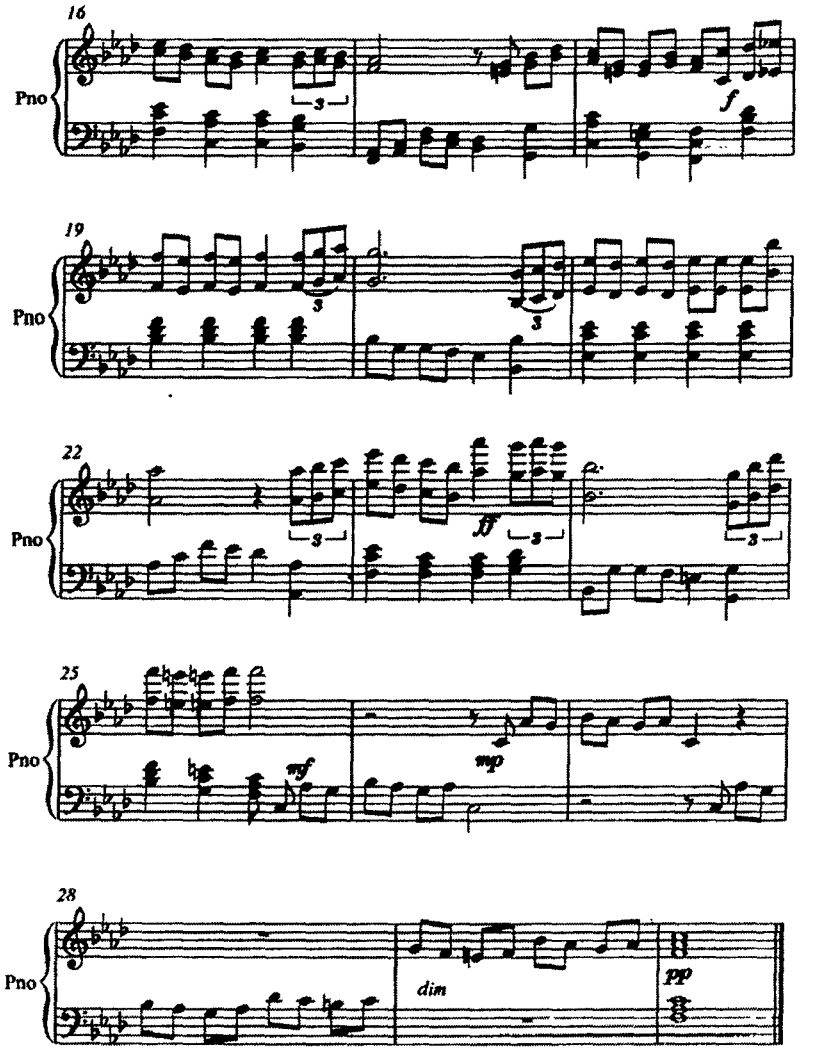
Alla


andante
D. Toshboyeva musiqasi
Piano
mf
dolce
5
Voice
mp Al-la qo'-zim
Pno
mp dolce
10
Voice
al-la yo oy yul-du-zim al-la yo chex-ra-si ti-
Pno


14
Voice
niq, is-siq tun-kun du-zim al-la yo
legato
f al-la bo-g'im
Pno
mf
18
Voice
bog'-bo ni al-la qal-bim qal-qo ni
mf ayt-sam a lo
Pno
22
Voice
bo'l may di
p dim.
ota - bo-bong dos-to ni.
pp
Pno
dim.
pp

Qo'shiq


Andante
D. Toshboyeva musiqasi
Piano
mp
espress.
4
Pno
7
Pno
cresc.
10
Pno
mf
13
Pno


16
Pno
f
19
Pno
22
Pno
ff
25
Pno
mf
mp
28
Pno
dim
pp

Приложение

Словарь музыкальных терминов вокалиста, дирижёра – хоровика.

Словарь включает в себя основные сведения о жанрах и формах вокальной, хоровой музыки, строении и функциях голосового аппарата, различных видах вокальной техники, статьи по вопросам музыкальной эстетики, теории музыки, исполнению музыкальных стилей.

А

Айтишув муборак – (состязание в поздравлении), узбекская свадебная песня, исполняемая отдельно мужчинами и отдельно женщинами.

Автофония – (от греч. Autos – сам, phone – голос) – слышание своего собственного голоса. Исполнитель воспринимает собственный голос, не только через воздушную среду, но и через ткани головы, что вносит в звучание голоса значительные искажения. Поэтому певец, впервые слышавший свой голос в звукозаписи, как правило, не узнает его по тембру. У начинающих певцов в процессе постановки голоса звучание всегда должно контролироваться педагогом или опытным концертмейстером. Только по мере развития вокального слуха, певец начиняет более точно оценивать звучание своего голоса и свою вокальную технику.

Агогика – (от греч. Agoge – увод, унесение) в музыкальном исполнительстве – одно из средств художественной выразительности, заключающееся в небольших отклонениях от основного темпа произведения (замедление, ускорение), не фиксируемых в нотах. Агогические обозначения связаны с фразировкой и артикуляцией, а так же с музыкальной динамикой. Такие агогические обозначения, как ad libitum (по желанию), a piacere (свободно), capriccisio (капризно, причудливо) и др., помогают полнее и ярче раскрыть характер и содержание музыкального произведения. Эти темповые отклонения обычно применяются в небольших музыкальных построениях. Особенно часто агогические отклонения встречаются в произведениях композиторов-романтиков. Термин «агогика» введен в музыкознание Х. Риманом в 1884 г.

Академический хор – 1) Название профессионального или самодеятельного хорового коллектива, исполняющего классическую

музыку, произведения современных композиторов, опёртым, прикрытым и ровным на всем диапазоне звуком. 2) Почётное звание, присваиваемое ведущим хоровым коллективам.

А Капелла – (итал. a capella) – хоровое и ансамблевое пение без инструментального сопровождения. Пение – а капелла широко распространено в народном песенном творчестве (русском, грузинском, болгарском и др.). Как профессиональный певческий стиль, пение – а капелла сформировалось в культовой музыке средних веков. В эпоху Возрождения этот стиль достигает своего расцвета в творчестве нидерландских композиторов-полифонистов Г. Дюфаи, Ж. Беншуа, Я. Окегема, Я. Обрехта, Жоскена Депре, О. Лассо, а также композиторов римской школы Палестины. В России пение а капелла в начале широко используется в культовой музыке (произведения Д.С. Бортнянского, М.С. Березовского, А.Л. Веделя); с конца XIX в. стиль пение а капелла достигает больших высот в творчестве русских композиторов (хоры С.И. Танеева, С. В. Рахманинова, А. Д. Кастальского, П. Г. Чесноков а и др.). Значительные число хоровых произведений – а капелла создали узбекские композиторы: М.Бурханов, М. Ашрафи, С. Бабаев, Икр. Акбаров, М. Насимов, Н. Нарходжаев, М. Бафоев И. Хамраев и др., а также А. А Давиденко, М.В. Коваль, В. Я. Шебалин, Д. Д. Шостакович, Г. В. Свиридов, В. И. Салманов и др.

Аккомпанемент – (фр. Accompagnement – сопровождение).

1. Совокупность вспомогательных голосов, аккордов или фигурацией, служащих гармоничной и ритмической опорой основному мелодическому голосу. Аккомпанемент выполняет многие выразительные функции: дополняет высказанное солистом, подчеркивает и углубляет психологическое содержание музыки, создает изобразительный фон.

2. Партия инструмента, или ансамбля инструментов (в хоре – ансамбля певческих голосов), сопровождающих сольную партию певца или инструмента.

Акт – (от лат. Actus – действие) – законченная часть театрального произведения, (например, оперы), отделения от других подобных частей перерывом (антрактом); то же, что действие. Акт часто делится на картины.

Акцент – (от лат. Accentus – ударение) – выделение, подчеркивание звука или аккорда за счет усиления звучания, обозначается следующими знаками: >, V, sf. Акцент может достигаться и за счет ритмического (синкопа), агогического, тембрового выделения звука. В вокально-хоровой музыке акцентом также называют подчеркивание наиболее важных по смыслу слов и слогов при пропевании текста.

Акын – народный поэт-певец в Казахстане, Каракалпакии и Киргизии, который исполняет свои песни в сопровождении домбры или комуза. Широкой известностью пользуются многочисленные стихотворения-песни казахского акына Д. Джабаева. В Киргизии любят стихи и музыку Токтогула Сатылганова, мелодии которого вошли в национальную оперу и балет, в инструментальные произведения современных киргизских композиторов. В настоящее время акынами стали называть поэтов-профессионалов, в отличие от халык-акынов народных поэтов-импровизаторов.

Альт – (от лат. Altus – высокий).

1. Низкий детский голос с диапазоном ля (соль), малой октавы – ми-бемоль (ми) 2-й октавы. Звучание этого голоса грудное с металлическим оттенком.

2. Название партии в хоре или вокальном ансамбле, исполняемой низкими детскими и низкими женскими голосами.

3.Смычковый инструмент скрипичного семейства.

Альтино – см. Тенор.

Алла – народные колыбельные песни или «Бешик ашуласи». Для колыбельных песен характерно медленное, спокойное движение, мелодия без резких скачков, очень плавная, подчас даже монотонная. Колыбельные песни пишут и профессиональные композиторы, напр. «Алла» А. Мухамедова, «Колыбельная» С. Гиенко и др. В Намангане ежегодно проводится республиканский конкурс колыбельной песни «Алла» им. Хабибахон Ахуновой, Народной артистки Узбекистана.

Амплуа – (фр. Emploi – роль) – в музыкальном театре вокальные партии и роли, исполняемые певцом или певицей в соответствии с их голосовыми данными и творческой индивидуальностью (напр. травести, бас-буфф, субретка и др.). До 2-половины XIX века композиторы сочиняли оперы в расчете на определённые амплуа. Постепенно, с усложнением оперной драматургии и индивидуализацией музыкально-сценических образов понятия амплуа исчезает. Оперный певец в наши дни должен обладать способностью к перевоплощению, (хотя в оперном театре остаётся деления по характеру голосов), гибкой перестройке на исполнение различных оперных партий. В театре оперетты до сих пор сохраняются амплуа комика-простака, каскадной певицы, лирической героини, однако и там, в связи с развитием мюзикла, намечаются тенденции к стиранию традиционных черт амплуа.

Анализ хоровой партитуры – исследование вокально-хоровой партитуры, состоящее из её устного или письменного (аннотация) разбора. В анализ входят: общие сведения об авторах музыки и текста, анализ литературного текста, характеристика хоровых партий (диапа-

зоны, тесситура), анализ музыкально-выразительных средств (фактура, форма, тематизм, мелодика, гармония, ритм, агогика и т.д.), а также намечается исполнительский план.

Ансамбль – (фр. Ensemble – вместе).

1. Согласованность, стройность исполнения при коллективном пении, и игре на музыкальных инструментах. Искусство ансамбля основывается на постоянной координации творческих усилий исполнителей, требует умения слышать общее звучание и сочетать свою исполнительскую манеру с манерой партнеров.

2. Группа музыкантов, выступающих совместно. Ансамбль, в котором каждую партию исполняет один музыкант, называется камерным. В зависимости от количества исполнителей различают дуэт, трио (терцет), квартет и др. По своему составу ансамбли бывают смешанные (напр. голос и фортепиано, квинтет для струнного квартета и фортепиано) и однородные (дуэт для двух скрипок, вокальный квартет а капелла). Иногда ансамблем называют хоровой или оркестровой коллектив.

3. Музыкальное произведение для ансамбля исполнителей. Название таких произведений зависит от количества музыкантов (дуэт, трио, квартет и др.). Ансамблем также называют законченный номер в опере, оратории, кантате, исполняемый группой певцов в сопровождении оркестра (напр. квартет из IV д. оперы «Риголетто» Дж. Верди).

Антифон – (от греч. Antiphonos – противозвучание) – поочередное пение двух хоров или хора и солиста. Происхождение антифона восходит к Древней Греции, к пению дифирамбов. Позднее антифонный принцип перешёл в трагедию, где хор обычно делился на два полухория. Антифонное пение использовалось в культовой музыке Палестины, Византии, народов Средней Азии. В Западной Европе введение антифона в христианское богослужение связывается с именем миланского епископа Амвросия. Из Милана антифона распространяется по всей Италии, а затем в другие Европейские страны. Принцип антифонного пение перешёл в светскую музыку, он встречается в народных песнях, а также в хоровых произведениях композиторов прошлого и современности (напр. хор «Эхо» О. Лассо, хор «Звезды» С. И. Танеева и др.)

Апофеоз – (от греч. Apotheosis – обожествление) – заключительная, торжественная, массовая сцена спектакля, праздничной концертной программы. Апофеоз часто применяется в операх на исторические, историко-мифологические сюжеты. Напр. в операх узбекских композиторов: У. Мусаева «Мангулик», «Ойжамол» И. Хамраева, «Зафар» Х. Рахимова и др., (заключительные сцены лирических трагедий Ж. Б.

Люлли, «Емельян Пугачёв» М. В. Коваля, опер «Иван Сусанин» М. И. Глинки и др.)

Аудж – развитое законченное мелодическое построение, обычно соответствует кульминационной части песни. Ауджи имеют свои локальные названия. Например: аудж бухарских народных песен – «тюрк» или «зебо-пари», «мухаяр» и др.

Аранжировка – (от фр. Arranger – приводить в порядок).

1. Переложение (приспособление) музыкального произведения для другого состава исполнителей, например, переложение оперной партитуры для фортепиано и т.п. В вокально-хоровой практике аранжируют, т.е. перекладывают какое-нибудь сольное произведение для хорового исполнения. Напр. «Чоргох», «Сегох», «Сарахбори Наво» Б. Умиджанова переложение одноимённых узб. классич. мелодий «Чоргох» или «Весенние воды» С.В. Рахманинова, «Венецианскаю ночь» М.И. Глинки. Нередко произведение, написанное для однородного хора, аранжируют для смешанного. Иногда аранжировка сопровождается транспонированием (переводом в другую тональность).

2. Облегчённое переложение произведения для того же состава исполнителей.

Ариетта – (итал.Arietta – маленьная опера) – небольшая ария с песенным характером мелодии, обычно в двухчастной форме. В русской опере ариетты использовались, например, Н.А. Римским-Корсаковым («Снегурочка»). Во французской опере XVIII в. ариеттой называлась ария – де капо в блестящем колоратурном стиле, которую пели на итальянском языке. Она не была связана и развитием сценического действия и исполнялась как вставной номер.

Ариозо – (итал. Arioso – наподобие арии).

1. Небольшое вокальное произведение, отличающееся от арии большей свободой формы. Если ария в опере является музыкальной характеристикой героя, то ариозо – это отклик на какую-нибудь драматическую ситуацию, обобщение содержания предшествующего речитатива, какое-то одно эмоциональное переживание. Например, ариозо Азизы из оперы Н. Закирова «Дуэль» или ариозо Ленского «В вашем доме», или ариозо Онегина «Увы, сомнения нет» из оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского.

В кантатах И. С. Баха ариозо нередко является заключительной частью сцены речитативного характера. В итальянской опере и кантате XVII в. ариозо выполняло связующую роль между речитативом и арией. В оперной музыке XX в. – в частности, в творчестве узбекских композиторов, ариозо превращается в небольшую арию с мелодией напевно-декламационного или лирически-песенного характера. На-

пример, ариозо Дилором из оперы М. Ашрафи «Дилором» или ариозо Кумы из оперы «Чародейка» П. И. Чайковского).

2. Термин, указывающий на певучий характер исполнения произведения.

Ария – (итал. Aria).

1. Жанр вокальной музыки, законченный эпизод в опере, оратории, кантате, исполняемый солистом в сопровождении оркестра. Ария является музыкальной характеристикой персонажа, эмоциональным обобщением определённого этапа сценического действия. По своей художественной функции ария соответствует монологу в драме. В XVI начале XVII вв. во Франции арией называли вокальное произведение в песенной строфической форме. В итальянской опере XVII в. появились различные виды и формы арии как лирического музыкального центра произведения, сложилась трехчастная ария – де капо, в которой 3-я часть являлась повторением 1-й. Ария, воплощала преимущественно одно какое-либо настроение (различались арии характерные, певучие, бравурные и др.). Дальнейшее развитие оперной арии привело её к превращению из обособленного и замкнутого номера в органическую часть музыкально-драматургического действия, к её наполнению богатым эмоциональным содержанием. В узбекской опере ария испытала сильное влияние интонационного строя народной песни. Напр. ария Дилором «Жоним менинг» («Мой возлюбленный») из оперы «Дилором» М. Ашрафи, ария Хамзы из оперы «Хамза» С. Бабаева, ария Ойхон из оперы «Проделки Майсары» С. Юдакова.

2. Инструментальное произведение напевного характера. Наряду с оперными ариями существуют концертные, предназначенные для солиста в сопровождении оркестра и представляющие собой самостоятельный концертный номер, например, концертная ария «Ah, Perfido» Л. Бетховена.

Артикуляционный аппарат – система органов, благодаря работе которых формируются звуки речи. К ним относятся: голосовые, складки, язык, губы, мягкое нёбо, глотка, нижняя челюсть (активные органы), зубы, твёрдое нёбо, верхняя челюсть (пассивные органы).

Артикуляция – (от лат. Articulo – расчленяю).

1. Работа органов речи, необходимая для образования звуков.

2. В музыкальном исполнительстве – способ исполнения звуковой последовательности с той или иной степенью слитности или расчлененности звуков. В нотной записи артикуляция обозначается словами (legato, tenuto, non legato, marcato, staccato и т.д.) или графическими знаками-лигами, точками и т.д.

Атака – (фр. Attaque – нападение) – в вокальной методике означает начало звука. Термин применяется к фонации чистых гласных. Различают три вида атаки. Твёрдая атака характеризуется плотным смыканием голосовых складок до начала звука и их быстрым размыканием под влиянием поднятого подскладочного давления. Звук при этом обычно бывает точным по высоте, ярким, энергичным, при утрировке - жестким. При придыхательной атаке голосовые складки смыкаются на уже вытекающей струе воздуха, что и создает своеобразное придыхание. Звук – не сразу достигает полноты звучания и точной высоты (образуются, так называемые, «подъезды к ноте»). При придыхательной атаке может появиться «утечка» воздуха, его повышенный расход сквозь неплотно сомкнутую голосовую щель, голос может потерять необходимую чистоту, яркость, энергию, опору. Мягкая атака, которой стремятся пользоваться певцы, характеризуется одновременностью смыкания голосовых складок и посыла дыхания. Она обеспечивает чистоту интонации и наилучшие звуковые возможности работающим голосовым складкам. Певец должен владеть всеми тремя видами атаки, употребляя их в зависимости от выразительных задач. Разные виды атаки используется в педагогической практике для организации певческого голосообразования, для борьбы с дефектами певческого звука.

Ауфтакт – (нем. Auftakt – затакт) – специфический дирижерский жест, взмах дирижерской палочки или руки, указывающий на начало исполнения. Его функция-определение темпа, динамики, характера атаки, звука, показ взятия певцами дыхания и т.п.

Афония – (греч. Aphonia) – отсутствие певческого звука при попытке его издать.

Ашуг – (от тюрк. Ашик – влюблённый) – народный поэт-певец на Кавказе и в Турции. В искусстве ашугов соединены музыка, поэзия и элементы драматического искусства – жест, мимика. Ашуги поют свои произведения, аккомпанируя себе на струнных инструментах (сазе, таре или кеманче). Песни имеют куплетное строение, большую роль играют инструментальные интермедии. Знаменитыми ашугами были Гурбани (Азербайджан, XVI в.), и Саят-Нова (Армения, XVIII в.), Сулейман Стальский (Дагестан) и Гусейн (Азербайджан). Музыкальное искусство ашугов нашло отражение в операх «Кёр оглы» У. Гаджибекова, «Шахсенем» Р. М. Глиера.

Ашула – песня, основанная на стихотворных формах сложения: газели (двустишие), мурабба (четверостишие), мухаммас (пятистишие), мусаддас (шестистишие) др., в основе которых стихосложение аруз.

Аэд – (от греч. Aeido – пою, воспеваю) – древнегреческий профессиональный поэт и певец в IX-VIII вв. до н.э., исполнитель эпических песен. Аэды пели, аккомпанируя себе на форминксе (щипковый инструмент). Пение аэдов представляло собой монотонное повторение традиционных мелодических оборотов (номов) в диапазоне кварты-квинты). Аэды импровизировали, свободно, используя заранее заготовленные мелодические и поэтические стереотипы. Мастерство аэдов передавалось из поколения в поколение. Со временем искусство аэдов было утрачено и их место заняли рапсоды.

Б

Байты – (четверостишия), узбекские свадебные частушки.

Баллада – (от лат. ballo – танцую) – первоначально (в XII в.) танцевальная одноголосная хоровая песня. В XIII в. жанр баллады становится важнейшим в творчестве трубадуров и труверов, она превращается в одноголосную лирическую песню с инструментальным аккомпанементом импровизированного характера. Баллады писали крупнейшие музыканты раннего Возрождения Филипп де Витри, Гильом де Машо. В народном творчестве танцевальная баллада постепенно трансформируется в повествовательную песню, зачастую с элементами фантастики. Этот вид баллады повлиял на её возрождение в музыке композиторов – романтиков XIX в. – Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Листа и др. Сюжеты вокальных баллад становятся более драматичными, нередко приобретая мрачный трагический колорит («Лесной царь» Шуберта). В Узбекистана к жанру баллады обращались И. Акбаров, С. Джалил, Н. Закиров, М. Таджиев, М. Махмудов, А. Берлин и др.

В России к жанру вокальной баллады обращались М. И. Глинка («Ночной осмотр»), А. С. Рубинштейн (Баллада») и др. Следует отметить, включение баллады в оперу (баллада Финна из оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» и др.). Жанр баллады проникает и в инструментальную музыку (баллады Ф. Шопена, И.Брамса, Г. Форе).

Бандурист – кобзарь – украинский певец и музыкант, исполняющий свои произведения в сопровождении бандуры (струнный, щипковый инструмент). Издавна бандуристы слагали и пели свои думы (сказы) о подвигах героев, о тяжёлой участи простых людей, о борьбе украинского народа против угнетателей. Выдающимся бандуристами были Т. Белградский (XVIII в.), О. Вересай, выступавший в 1875 г. в Петербурге, и др. С начала XX века искусство бандуристов получило массовое распространение. Были организованы ансамбли-капеллы

бандуристов, появился ряд талантливых исполнителей-солистов: Е. Мовчан, В. Перепелюк, А. Бобырь и др.

Бард – (кельт. Bard – певец) – поэт и певец у древних кельтов, в средние века – придворный поэт в Ирландии, Шотландии и Уэльсе. В репертуаре бардов были песни-баллады, боевые, сатирические песни, элегии и т.д. Музыка бардов не сохранилась.

Баритон – (от греч. Barytonos – низко звучащий) – мужской певческий голос, занимает промежуточное положение между тенором и басом. Диапазон баритона – ля большой октавы – ля-бемоль 1-й октавы. По характеру голоса различают баритон лирический, лирико-драматический, драматургический. Звучание лирического баритона светлое, мягкое, по тембру и высоте приближается к драматическому тенору. Партии: Дон-Жуан («Дон Жуан» В.А. Моцарта), Жермон («Травиата» Дж. Верди) и др. Лирико-драматургический баритон – сильный голос, яркий и светлый по тембру. Может исполнять партии как лирического, так и драматургического баритона. Драматургический баритон (бас-баритон) – голос большой силы, ярко и мощно звучащий во всем диапазоне. По тембру приближается к басу. Партии Князь Игорь («Князь Игорь» А. Б. Бородина), Грязной «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова.) и др. В хоре баритоны входят в партию 1-х басов, причем обычно выше фа 1-й октавы не поют.

Бас – мужской певческий голос. Диапазон си – бемоль – си малой и до, до диез первой октавы.

Баркарола – (от итал. barca – лодка) – первоначально песня венецианского гондольера. Для неё характерны размеры 6/8 (или 12/8), лирическая, певучая мелодия, спокойный плавный аккомпанемент, имитирующий покачивание на волнах, минорный лад. В XIX в. баркарола получила широкое распространение как жанр профессиональной музыки. Вокальные баркаролы создавали Ф. Шуберт, Р. Шуман, Р. Штраус и др. Нередко баркаролы используется в опере, например, в операх «Оберон» К. М. Вебера, «Вилгельм Телль» Дж. Россини и др.

Бахши – народные певцы-поэты в Узбекистане, Туркмении и Каракалпакии (бахсы). Сопровождают пение игрой на дутаре.

Баяти – жанр азербайджанской народной песни лирического характера. Используются баяти профессиональными певцами-ашугами, гасанами в сопровождении тара, кеманчи, саза. Жанр баяти широко распространен в бытовом, домашнем музицировании.

Беглость – техника пения в быстром движении. Чаще всего используется в колоратурных украшениях и пассажах. Техникой беглости должны владеть все певцы, независимо от типа голоса. Беглость может быть природным качеством, но у большинства певцов она ре-

зультат систематических специальных занятий. В упражнениях для выработки техники беглости следует вначале держаться умеренных темпов, постепенно убыстряя движение. Упражнение в быстром движении – один из лучших методов борьбы с форсированием. Быстрое движение не даёт голосу перегрузиться дыханием, «затяжелиться». В результате освоения техники беглости гортань делается более гибкой, эластичной, улучшается интонация, голос звучит более ярко.

Белый звук – термин, распространённый в вокальной практике для обозначения так наз. открытого звучания голоса. Это «плоское», напряженное звучание обусловлено отсутствием элементов прикрытия, что заставляет голосовые складки работать с «пересмыканием», зажатостью. В академической манере пения такое исполнение не допускается. К исправлению данного дефекта ведут приемы, повышающие импеданс: более округленное, полное произнесение гласных, округлый рот, опущенная гортань.

Бельканто – (итал. belcanto – прекрасное пение) – стиль пения, сложившийся в Италии к середине XVII в. и господствовавший до 1-й половины XIX в. (эпоха бельканто). В современном понимании – эмоционально насыщенное красивое, певучее, звучное вокальное исполнение. Бельканто требует от певца кантилены, безукоризненной колоратуры, владения филировкой, динамическими и тембровыми нюансами, «инструментальной» ровности звучания.

Биниги – одна из узбекских певческих школ. Певцы этой школы обладают лирическими голосами, исполняют обычно катта ауджи – большие кульминации в национальной вокальной музыке. Основные условия этой школы – большой диапазон (2,5–3 октавы), виртуозная техника. Для данной школы характерен певческий звук, фокусируемый в передней части рта и импульсивное пробивание вверх, в зону головного регистра, с помощью носовых резонаторов при поддержке высокого грудного дыхания. Носовые призвуки и дали этой манере название «биниги». Средний и нижний регистры работают мягко, эластично, несколько приглушённо. А высокий – ярко, мощно, звук не прикрывается.

Блюз – (англ. blues, от blue devils – меланхолия) – медленная лирическая песня американских негров. Блюз возник в южных районах США в конце XIX в. В позднем, так наз. городском, или классическом блюзе можно обнаружить черты, свойственные музыке африканских народов: синкопированные ритмы, полиритмию, скользящие понижения некоторых ступеней лада, импровизационность исполнения. Первым профессиональным музыкантом, писавшим блюзы, был У. Хэнди. Широко известны его песни «Мемфис блюз» (1912 г.) и «Сен-Луи

блюз» (1914 г.) Блюз оказал сильное влияние на формирование джаза и джазовой музыки. За время своего существования блюз выдвинул целый ряд выдающихся исполнителей таких, как Поль Робсон, Бесси Смит, Ма Рейни и др. Жанровые особенности блюза использовали в своем творчестве композиторы Д. Мийо, М. Равель, Дж. Гершвин.

Болезни голоса – нарушение голосовой функции вследствие различных причин. Голосовой аппарат чутко реагирует на изменения общего состояния организма при любых заболеваниях. Наиболее частой причиной нарушения вокальной функции являются острые воспалительные заболевания верхних дыхательных путей, ангины (танзиллит), острый насморк (ринит), гортани (ларингит), трахеи (трахеит) и бронхов (бронхит) и др. Пение следует прекратить до выздоровления.

К заболеваниям, связанным с повышенной профессиональной нагрузкой на голос, относятся певческие связки, кровоизлияние в голосовую складку, различного вида дисфонии и фонастения. Певческие узелки бывают острыми, хроническими и застарелыми. Причина их появления – неправильное пение или чрезмерная нагрузка на голосовой аппарат. Острые узелки при обеспечении голосового покоя и вследствие изменения манеры голосообразования обычно самопроизвольно рассасываются. Застарелые узелки, как правило, удаляются оперативным путем. Во избежание их повторного возникновения целесообразно найти наиболее щадящую манеру голосообразования и не допускать вокальных перегрузок. Кровоизлияние в голосовую складку наступает при резком напряжении (крик, форсирование). Голос сразу «садится» и фонация становится невозможной. При абсолютном вокальном покое кровоизлияние постепенно рассасывается и может пройти бесследно. Дисфония – расстройство фонации, протекающее либо в форме ослабления деятельности голосовых складок (несмыкание, парез и др.), либо в спастической форме (пересмыкание, спазмы и др.). Как правило, это результат перенапряжения нервной системы, усиленной голосовой деятельности, часто протекающий на фоне какой-нибудь инфекции. Особой формой нарушения голоса является фонастения, когда пение становится невозможным, тяжёлым, быстро наступает усталость, изменяется тембр, появляется неустойчивость, интонации. Певец чувствует неприятные ощущения в горле, а осмотр у фониатра не показывает видимых изменений в деятельности голосового аппарата. Причиной фонастении могут явиться психическая перегрузка, вокальное переутомление, злоупотребление высокими звуками диапазона, пение в неудобной тесситуре, и в нездоровом состоянии и т.п. Фонастения требует полного голосового покоя, общего отдыха и изменения окружающей обстановки. Для предотвращения всех видов

заболеваний голоса певец должен постоянно находиться под наблюдением фониатра, знающего особенности его голосового аппарата.

Большая опера – жанр оперы, сложившийся во Франции в 20-х гг. XIXв. Для большой оперы характерны монументальность, декоративность, героико-романтическая приподнятость, обращение к историческим сюжетам. Показ развитых массовых сцен обусловил использование больших исполнительских составов – оркестра, хора, балета. Оперы в этом жанре создавали Л. Обер («Немая из Портичи»), Дж. Россини («Вильгельм Телль») и др.

Бойчечак – узбекская детская песня, построенная на однотактном, повторяющемся мотиве.

Бурлеска – (итал. burleska – от burla – шутка).

1. Небольшая комедийная опера, радостная водевилю. Возникла в Италии, получила распространения во Франции, Ирландии, Англии.

2. Музыкальная пьеса грубовато-комического, иногда причудливого характера.

В

Ваганты – (лат. Vagantes – бродячие) – средневековые бродячие певцы и поэты в Западной Европе, в основном недоучившиеся студенты. В своих песнях пародировали церковные гимны, воспевали радости земной жизни. К. Орф использовал песни вагантов в своей кантате «Кармина Бурана». Известный студенческий гимн «Гаудеамус» сложился из застольных песен вагантов.

Вибрато – (итал. vibrato, лат. vibratio – колебание) – периодическое изменение звука по высоте, силе, и тембру. Вибрато существует в правильно поставленном певческом голосе и придает ему теплоту, льющийся характер, участвует в создании индивидуального тембра певца. Отсутствие вибрато обедняет голос, делает его гудкообразным. Различают скорость (частоту) вибрато и его размах (амплитуду). Вибрато с частотой 6-7 колебаний в секунду делает звук живым, выразительным, певучим. Более частая вибрация воспринимается как блеяние («барашек» в голосе), тремоляция, а более редкая – как его качание. Вибрато отсутствует в речевом голосе и плохо выражено в детском певческом.

Вилланелла – (итал. villanella – деревенская песня) – итальянская многоголосная песня XV-XVI вв.

Водевиль – (фр. vaudeville) – жанр легкой комедии, в которой диалоги и драматическое действие, построенное на запутанной интриге, сочетается с пением песенок-куплетов и инструментальной музы-

кой. В XV-XVI вв. водевилем во Франции называли городскую песню. В конце XVII в. водевиль вошел в спектакли французских ярмарочных театров. Как самостоятельный театральный жанр водевиль сложился в XVIII в. Во 2-й пол. XIX в. водевиль исчезает с театрального репертуара, его вытесняют оперетта и бытовая комедия нравов.

Вокализ – (лат. vokalis – гласный) музыкальное произведение для голоса без текста, написанное с целью выработки определенных вокально-технических навыков или для концертного исполнения. Учебные вокализы – важнейший переходный материал к произведениям с текстом. Отсутствие слова дает возможность сосредоточить внимание на музыкальной выразительности. Среди авторов распространенных сборников-вокализов - Ф. Абт, Г. Панофка, М. И. Глинка и др. Для женских голосов – А. Варламов, И. Ваккаи, Г.Зейдлер и др. Для мужских – М. Соколовский. И. Виленская, А. Варламов.

Вокализация – (от итал. vocalizzazione) исполнение мелодии на гласных звуках или распевание отдельных слогов какого-либо слова. В вокальной педагогике используется для наилучшего выявления вокальных качеств голоса. На вокализации в упражнениях и вокализах отрабатываются все основные элементы вокальной техники, она позволяет сосредоточить внимание на задачах голосообразования, звуковедения и музыкальной выразительности. Простейшим её видом является распевание какого-либо слога на нескольких нотах. Встречаются целые произведения, где распеваются один из гласных или слоги какого-либо слова, например alleluja (" Alleluja" В. А. Моцарта).

Вокальная музыка – музыка, предназначенная для пения. В это понятие входят любые музыкальное сочинения для пения, а capella или с музыкальным сопровождением: различные жанры вокальной музыки (песня, романс, вокальный ансамбль), хоровая музыка, опера.

Вокальная работа в хоре – включает в себя работу над дыханием, звуком, частотой интонации, ансамблем, строем хора, дикцией, нюансировкой, устранением певческих дефектов, у певцов хора и привитием навыков правильного голосообразования и звуковедения.

Вокальная школа – 1. Система вокально-исполнительских принципов и педагогических методов, формирующаяся в музыкальной культуре народов различных стран. В национальной школе пения отражаются особенности психологического склада данного народа, его музыки, поэзии языка, исполнительских традиции. Важную роль в формировании вокальных школ сыграло появление оперы. Основные вокальные школы - итальянская, французская, немецкая, русская и др. 2. Совершенство владения техническими возможностями голоса (певец с хорошей или плохой школой).

В Узбекистане известны вокальные школы: «биниги», «гулиги», «ишками», что означает носовая, горловая, брюшная манера пения.

Вокальность – удобство для пения. Термин применяется для характеристики произведения или языка. Произведение, написанное вокально хорошо ложится на голос. Народные песни всегда вокальны, так как, передаваясь в устной форме, они прошли через голосовой аппарат многих поколений певцов. Признаков вокальности произведения являются: отсутствие широких скачков в мелодии, преимущественное использование поступных ходов, ограниченность диапазона, логичность построения, легко усваиваемая певцом. Вокальными языками считаются те, которые по фонетическому звучанию близки к академической манере пения. Признаки вокальности языка – обилие гласных, их чистое и полное произнесение без редукции, отсутствие носовых, горловых звуков.

Высота звука – качество музыкального звука, зависящее от частоты колебаний звучащего тела (струны, столба воздуха, голосовых складок). В акустике измеряется в герцах. В музыкальной практике принято различать абсолютную высоту звуков, соответствующую определённым установленным частотам, и относительную, определяемую интервальным соотношением звуков. Восприятие высоты звука имеет зонную природу, т.е. каждый звук воспринимается как неизменный в определенной зоне частот, при небольших (до 1/8 тона) отклонениях от установленной частоты колебаний.

Г

Гетерофония – (от греч. heteros – другой и phone – звук, голос) – вид многоголосия, возникающий при совместном исполнении одноголосной мелодии, когда в одном или нескольких голосах эпизодически происходят отступления от основного напева. Это явление обусловлено импровизационным характером исполнения, а также различными исполнительскими возможностями участников исполнения. В русском народно-песенном многоголосии развитие гетерофонии привело к образованию подголосочного многоголосия.

Гигиена голоса – соблюдение певцом определённых правил поведения, обеспечивающих сохранение здоровье голосового аппарата. Нагрузка на голосовой аппарат должна соответствовать степени его тренированности. Недопустимо длительное пение без перерывов, в свойственной данному голосу тесситуре, злоупотребление высокими нотами, форсированное звучание. Следует избегать неумеренной речевой нагрузки, сильно утомляющей голос. Недопустимо пение в боль-

ном состояние, а для женщин также и в критические дни. Для голосового аппарата вредны резкие смены температуры, жара, холод, пыль, духота. В холодное время года с разгоряченным после пения голосовым аппаратом нельзя тотчас выходит на улицу, необходимо несколько остыть. Рекомендуется избегать пищи и напитков, раздражающих слизистую оболочку горла: острого, излишне соленого, чрезмерно горячего или холодного. Не следует петь сразу после принятия пищи, так как, это мешает естественному дыханию. Необходимо исключить курение и употребление алкогольных напитков. Важны, периодические наблюдения за здоровьем голосового аппарата со стороны фониатра, знающего его особенности у данного певца.

Гимн – (от лат. hymnos) – торжественная песня. Существует такие разновидности гимнов, как государственные, военные, религиозные, гимны, посвященные какому-нибудь событию. Государственный гимн является музыкальной эмблемой страны. Государственный гимн Узбекистана написал М. Бурханов на слова А. Орипова в 1991 г. В хоровом, симфоническом, оперном творчестве нередко исполняются гимны (Хор «Славься» из оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки).

Гласные в пении – звуки, на которых осуществляется пение и раскрываются все певческие возможности голоса: красота тембра, длительность, звучания, силовые ресурсы, диапазон. Пение возможно и на некоторых звучных согласных. В русском языке шесть чистых гласных: а, о, у, э, и, ы. При добавлении звука «й» – формируется ряд йотированных звуков: я, е, ё, ю, йи. Гласные в академической манере пения звучат более округло по сравнению с речью, обладая при этом необходимой звонкостью, металличностью и придавая пению льющийся характер.

Глиссандо – (итал. glissando, от фр. glisser – скользить) – исполнительский прием, заключающийся в переходе с одного звука на другой посредством плавного скольжения, без выделения отдельных промежуточных ступеней. В нотной записи обозначается чертой или волнистой линией между начальным и конечным звуками.

Глотка – полость, располагающаяся за зевом, сообщающаяся при дыхании с носовой полостью и гортанью. В речи и пении отделяется от носовой полости поднятым мягким нёбом и входит в состав ротоглоточного канала. Глотка является подвижным резонатором, участвующим в образовании одной или двух формант. Её объем может сильно меняться благодаря перемещению языка и опусканию или поднятию гортани. В пении глотка должна быть свободна и широко открыта. Глотка участвует в создании импеданса и осуществлении прикрытия голоса.

Голос – 1. Звуки, производимые голосовым аппаратом и служащие для общения между людьми. Голос может быть речевым, певческим, шепотливым. Певческий голос характеризуется высотой, диапазоном, силой, тембром. Высота служит основной классификацией певческих голосов. Различают певческие голоса поставленные (профессиональные) и непоставленные, бытовые. На протяжении жизни голос человека претерпевает значительные изменения. Время полного расцвета вокальных возможностей совпадает с обретением полного физического развития и продолжается до 50-60 лет, когда голос начинает постепенно терять прежние качества. 2. Отдельная партия в хоре, ансамбле, оркестре.

Голосоведение – движение каждого отдельного голоса и всех голосов вместе в многоголосном произведении.

Голосовой аппарат – система органов, служащая для образования звуков голосов и речи. В неё входят: 1) органы дыхания, создающие воздушное давление под голосовыми складками, источник звуковой энергии; 2) гортань с заключёнными в ней голосовыми складками – является источником возникновения звуковых колебаний; 3) артикуляционный аппарат, служащий для образования звуков членораздельной речи; 4) носовая и придаточные полости, принимающие участие в образовании некоторых звуков. Система полостей рта, глотки и носа в вокальной методике часто называется надставной трубкой. Голосовой аппарат всегда работает в единстве и взаимосвязи всех своих частей, отвечая звуковым представлениям, возникающие в отделах коры головного мозга.

Голосовые складки (связки) – две парные мышцы, расположенные в гортани, покрыты эластичной, соединительной тканью и слизистой оболочкой. Они могут смыкаться и размыкаться, затягиваться. Звучание происходит при сомкнутии голосовых складок. Строение голосовых складок дает им возможность колебаться как целиком, так и отдельными участками, от чего зависит характер звучания голоса. Так, например, в фальцетном регистре голосовые складки вибрируют только краями, в грудном – могут колебаться всей массой. Просвет между голосовыми складками называется голосовой щелью. При вдохе голосовая щель широко раскрыта, при выдохе - сужается. Размеры голосовых складок определяет тип голоса. Самые длинные и толстые – у басов (длина до 25 мм, толщина 5 мм), самые короткие – у колоратурного сопрано (длина 14 мм, толщина 2 мм).

Голосообразование, звукообразование, фонация – процесс образования звука голоса. Согласно общепризнанной миоэластической теории, звуковые волны возникают в голосовой щели в результате сопро-

тивления сомкнутых голосовых складок, давлению выдыхаемого воздуха. Пропустив порцию воздуха, складки снова смыкаются в силу эластичности, затем цикл повторяется. В результате возникают периодические прорывы (толчки) воздуха, т.е. звуковые волны определенной частоты. Частота колебаний воспринимается как высота звука, а энергия прорывающихся порций воздуха (сила толчка) – как сила звука. Благодаря резонаторным движениям в полостях, лежащих выше и ниже голосовой щели происходит усиление определенных групп обертонов звука (образование формант), влияющих на формирование тембра и позволяющих отличать один гласный от другого. Голосообразование осуществляется в результате желания сформировать возникший в представлении звук, что на основе предыдущего опыта ведет к соответствующему действию мышц дыхания, гортани, артикуляционного аппарата. Характер голосообразования может быть изменен в результате постановки голоса.

Гомофония – (греч. Homophonia – однозвучие, унисон, от homos- один и phone – звук, голос) – вид многоголосия, при котором голоса разделяются на главный (мелодия) и сопровождающие (гармоническое сопровождение, аккомпанемент).

Горловой звук – специфическое звучание голоса, образующееся и в результате того, что голосовые складки работают в режиме «пересмыкания», т.е. в процессе колебания фаза их сомкнутого состояния превалирует в разомкнутой, а сама гортань напряжена. Горловой звук содержит много высоких обертонов и потому резок. Он не имеет естественного свободного вибрато, в нем отсутствует полнота произношения гласных, поэтому он звучит «плоско». Горловой звук естественен для народностей, говорящих на тюркских наречиях (народов Востока), в силу особенностей произносительных норм и звукового состава этих языков.

Гортань – орган, в котором возникает звук. Гортань представляет собой сложную систему хрящей, которые соединены связками и суставами. Внутри гортани, недалеко от входа в нее, находятся голосовые складки. Надскладочная полость играет большую роль в академическом пении, т.е. является местом образования высокой певческой форманты. Гортань выполняет три функции: дыхательную, голосообразовательную и защитную. Будучи свободно подвешена в мышцах шеи, гортань может смещаться вверх и вниз – в несколько сантиметров (до 3,5 см) в каждую сторону. Так, в речи она более высоко стоит на гласной и, и более низко на гласной у. У профессиональных певцов, пользующихся академической манерой голосообразования, её положение в пении постоянно для всех гласных и на всем диапазоне. У баритонов и

басов она всегда стоит низко, у высоких голосов – обычно выше спокойного положения.

Гулиги – одна из узбекских певческих школ. Голоса певцов этой школы звучат приблизительно в границах диапазона драматического тенора, лирико – драматического, драматического баритона, но возможны и др. варианты. Для этой исполнительской манеры характерна углублённая и жёсткая артикуляция знаков, создающее мышечное и звуковое напряжение. Внизу звук округляется, насыщается, а на верху – это тот же белый звук, что и у «биниги», но окрашенный в драматические тона.

Д

Дастан – литературно-музыкальный жанр песен, сказаний, эпического, речитативно-декламационного склада, где проза чередуется с музыкальными номерами, в которых воспеваются народные герои (Сиявуш, Рустам, Ширак, Тамарис, Алпамыш, Зарина, Спаретра, и др.) Исполняется в сопровождении дойры, дутара, домбры, исполнитель называется – дастанчи.

Детонирование (от фр. detonner – петь фальшиво) – пение с пониженной, реже – с повышенной интонацией. Звук слышится пониженным или повышенным, когда он выходит из зоны частот, определяющих высоту данного тона. Однако на ощущение высоты звука влияют другие факторы – тембр, вибрато. Детонация может появляться на отдельных, технически более трудных звуках, а может определить пение данного певца в целом. В последнем случае говорят о позиционной нечистоте пения. Причины детонации различны: недостаточно развитый музыкальный слух, в частности плохое ощущение ладовых тяготений; пение во время мутации, дефекты техники голосообразования или её нарушение вследствие болезни, переутомления, невнимательности, изменения акустических условий самоконтроля т.п.

Детский голос – вследствие малых размеров голосового аппарата сильно отличается от голоса взрослых. Общий характер детских певческих голосов – мягкость, «серебристое» головное звучание, фальцетное звукообразование и ограниченность силы звука. Способность петь проявляется у детей с 2 лет, и до 7 лет пение сохраняет чисто фальцетный характер. Диапазон голоса к этому времени достигает септимы (ре 1-й октавы – до 2-й октавы). С 7 лет в голосовых складках начинается формирование специальных вокальных мышц, которое заканчивается полностью к 12 годам. К 13 годам в голосе, даже при пользовании чистым фальцетом, начинают проявляться элементы

грудного звучания и диапазон расширяется до октавы или децимы (до 1-й октавы – ми-фа 2-й октавы). В связи с половым созреванием детские голоса претерпевают мутацию. Голоса девочек обретают полноценное звучание женского голоса. Он становится более сильным, большего диапазона и тембра за счет укрепления медиума, имеющего микстовый характер. Голоса мальчиков, понижаясь во время мутации примерно на октаву, обретают полутора – октавный диапазон натурального грудного звучания и сохраняют фальцетные возможности.

Детский хор – детские хоры разделяются по возрастным признакам. Хор младших школьников состоит из детей до 10-11 лет. Звучание хора исключительно фальцетное, диапазон небольшой. Репертуар состоит из одно- и двухголосных произведений, причем вторые отличаются от первых. В хор среднего школьного возраста входят дети от 11 до 14 лет. В этом возрасте увеличивается диапазон и намечаются тембровые окраски. Репертуар уже может быть двух или трехголосным. В хоре старшего возраста входят дети от 14 до 16 лет. Репертуар хора состоит из произведений, предназначенных для женского хора, но доступных детям по тесситуре. Хор мальчиков состоит из детей от 7-8 до 14-15 лет. Звучание хора мальчиков очень яркое, легкое, с характерной тембровой окраской.

Дефекты певческого звука – горловой голос, открытый, «белый» звук, форсирование звука, детонирование, гнусавость, носовой призвук, качание или тремоляция, голоса, несобранный, неопёртый звук. Все эти дефекты, как правило, носят приобретенный характер. Основной причиной их возникновения являются неверные навыки пения, полученные в результате самостоятельных занятий или плохого обучения.

Диапазон – (от греч. dia pason (chordon) – через все (струны) – звуковой объем голоса или инструмента от самого нижнего до самого верхнего звука. Диапазон голоса профессионального певца-солиста или хориста – должен быть не менее двух октав. В самодеятельных хорах диапазоны не превышают полутора октав. Диапазон – в значительной мере природное качество, однако при правильной методике развития голоса, естественный диапазон может быть увеличен как вверх, так и вниз. Для мужских голосов расширение диапазона связано с овладением приемом прикрытия звука. Развитие верхнего участка требует постепенности, так как высокие звуки формируются с использованием предельных возможностей голосового аппарата.

Дивизи – (итал. divisi – временное разделение какой-либо хоровой или оркестровой партии на 2, 3 и более голосов.

Дикция – (от лат. dictio – произнесение) – ясность, разборчивость произнесения текста. Хорошая дикция у певца позволяет без напряжения понимать смысл произносимых слов и тем самым облегчает восприятие музыки. Разборчивость слов в пении определяется четкостью произнесения согласных звуков. Они должны произноситься активно и быстро, чтобы не прерывать связного звучания. Гласные должны произноситься, сразу приобретая свою полноту: нельзя долго входить в гласный звук.

Динамика – совокупность явлений, связанных с громкостью звучания. Динамика является одним из важнейших выразительных средств музыки. Применение динамических оттенков (forte, piano, crescendo и др.) определяется содержанием и характером музыки.

Дискант – (от лат. discantus).

1. Высокий детский певческий голос с диапазоном до 1-й октавы – соль 2-й октавы. Звучание дисканта отличается чистотой, звонкостью и серебристостью.

2. Партия в хоре или вокальном ансамбле, исполняемая высокими детскими или высокими женскими голосами.

3. Форма многоголосия в средневековой музыке. Возникла во Фран-ции в XII в. Получила название по верхнему голосу, сопровождавшему основную мелодию в противоположном направлении.

4. Дискант – верхний солирующий голос.

Диссонанс – сочетание двух звуков, не сливающихся друг с другом в восприятии слушателя. По сравнению с консонансом диссонанс звучит более напряженно и вызывает ожидание разрешения, перехода в консонанс. К диссонансам относится большие и малые секунды и септимы, тритон и другие увеличенные или уменьшенные интервалы, а также аккорды, включающие в себя интервалы.

Дифирамб – (греч. dithurambos) – в Древней Греции хоровая песня в честь бога Диониса. Пение дифирамбов сопровождались плясками и игрой на авлосе. Предполагают, что из дифирамба возникла древнегреческая трагедия. В наше время, некоторые композиторы называют дифирамбами инструментальные сочинения гимнического характера.

Длительность – свойство звука, зависящее от продолжительности колебания источника звука. Соотношение различных длительностей, выражающееся в метре и ритме, является основой музыкальной выразительности.

Дойна – народная песня или инструментальная пьеса в Молдавии и Румынии.

Дуэт – (итал. duetto, от лат. duo – два) – ансамбль из двух исполнителей, а также музыкальное произведение для такого ансамбля.

Дыхание – один из основных факторов голосообразования, энергетический источник голоса. В повседневной жизни дыхание осуществляется непроизвольно, в пении оно подвластно волевому управлению. Вдох всегда требует активной работы мышц-вдыхателей, поднимающих ребра и расширяющих грудную клетку, а также диафрагмы, которая, сокращаясь и опускаясь, растягивает легкие вниз. По типу вдоха в практике различают верхнерёберное (ключичное), нижнерёберно-диафрагмальное дыхание. Наилучшим для пения является нижнерёберно-диафрагмальное дыхание. Для пения принципиальное значение имеет не столько тип вдоха, сколько характер выдоха. Длительность и сила дыхания развивается в процессе пения и зависит от координации с работой голосовых складок.

Ё

Ёр-ёр – узбекские свадебные, обрядовые песни, содержанием которых является воспевание жениха и невесты. «Ёр-ёр» имеют локальные исполнительские и мелодическими различия (Ферганские, Наманганские, Ташкентские и др.) Современные «Ёр-ёр» поются с новыми текстами, восхваляющие достоинства жениха и невесты, исполняются женщинами и отдельно мужчинами.

Ёзи – узбекская трудовая песня.

Ж

Жанр – (фр. genre, от лат genus – род, вид) – понятие, характеризующее исторически сложившиеся разновидности музыкальных произведений, определяемые их происхождением и предназначением, составом исполнителей, особенностями содержания и формы. В музыкальной науке сложились различные системы классификации музыкальных жанров. Так, существуют жанры народные и профессиональные, вокальные и инструментальные, камерные и симфонические и т.д.

Женский хор – хор, состоящий из женских голосов. Обычно состоит из первых и вторых сопрано и альтов, партия которых разделяется редко. К группе альтов относятся низкие женские голоса: меццо-сопрано и контральто. Общий диапазон женского хора составляет две с половиной октавы (фа малой октавы – до 3-й октавы)

З

Закрытый звук – образуется при пении с закрытым ртом. Этот вид пения широко применяется в процессе постановки голоса, спо-

собствуя возникновению ярких резонаторных ощущений в области головного резонатора. При пении с закрытым ртом образуется очень сильный импеданс, что помогает голосовым складкам в их сопротивлении подскладочному давлению. Исключение привычных артикуляционных движений позволяет сосредоточиться на оценке работы гортани и дыхания. Пение закрытым ртом можно осуществлять по-разному, меняя его тембр. В процессе пения необходимо контролировать, чтобы голос не зажимался и гортань не сковывалась. Пение закрытым ртом на согласный «м» – самый распространенный прием в хоровом исполнении.

Запевала – певец, исполняющий запев хоровой песни; в народном хоре – ведущий певец, часто организующий и направляющий пение всего хора.

Звук музыкальный – наименьший элемент музыки. Его основное свойство – высота, громкость, длительность, тембр.

Звуковедение – в вокальном искусстве термин применяется для обозначения различных видов ведения голоса по звукам мелодии. Кантилена – основной вид звуковедения в пении. Вместе с голосообразованием звуковедение входит в понятие вокальной техники.

Зевок в пении – один из распространенных мышечных приемов, способствующий нахождению правильного положения гортани во время пения. Благодаря ощущению зевка мягкое нёбо активизируется и поднимается вверх, гортань опускается, задний отдел рта освобождается от скованности, излишнего напряжения. Высокие голоса, особенно женские, чаще употребляют «полузевок».

И

Имитация – (от лат. imitatio – подражание) – вид изложения в многоголосной музыке, при котором мелодия, прозвучавшая в одном голосе, тут же повторяется в другом с той или иной степенью точности.

Импеданс – (от лат. impeditio – препятствие) – обратное акустическое сопротивление, которое испытывают голосовые складки со стороны ротоглоточного канала. Импеданс снимает часть нагрузки с колеблющихся голосовых складок в «их борьбе» с прорывающимся подскладочным давлением. Постановка голоса связана с нахождением такого импеданса, который обеспечивает оптимальную работу голосовых складок. Величина импеданса зависит от длины ротоглоточного канала, наличия в нем сужений, формы полостей. Сравнительно более длинные и массивные голосовые складки низких мужских голосов

требуют большого импеданса, для легких, высоких голосов, имеющие маленькие голосовые складки, характерен небольшой импеданс. Вокальная педагогика располагает рядом методов и приемов подбора импеданса.

Интермедия – музыка или сценическое представление, исполняемая между действиями спектакля. Впервые интермедия появилась в Италии XV в. Интермедии носили преимущественно комедийный характер и не были связаны с основным действием. В XVIII в. развитие интермедии привело к возникновению оперы-буффа.

Интерпретация – (от лат. Interpretation – расъяснение) – художественное истолкование музыкального произведения исполнителем. Задача интерпретации – наиболее полно и убедительно раскрыть замысел композитора. Интерпретация зависит от эстетических воззрений, индивидуальных особенностей исполнителя, его идейно-художественных убеждений.

Интонация – (от лат. intono – громко произношу):

1. Воплощение художественного образа в музыкальных звуках.

2. Небольшой, относительно самостоятельный мелодический оборот.

3. Точное воспроизведение высоты звука при музыкальном исполнении.

4. Выравнивание звучания тонов звукоряда музыкальных инструментов по тембру и громкости.

В григорианском пении – краткое вокальное вступление к напеву, определяющее его тональность.

Ишками – одна из узбекских певческих школ. Для певцов этой школы характерны естественное движение и отражение звуковолны в резонаторных полостях, её плавность и летучесть, достигаемые чёткой организацией певческого аппарата, глубоким дыханием. Высокие ноты прикрываются, образуя «купольность» (округлость).

Йиги – узбекская обрядовая, погребальная песня.

Йодль – (нем. Jodel) – жанр народных песен у альпийских горцев (в Австрии, Южной Баварии и Швейцарии). Рефрен песни в характере вальса вокализируется на гласных а, е, и с использованием резкой смены головного (фальцетного) и грудного звучания без микста на широких интервалах и звуках разложенного аккорда. Л. Бетховен обработал несколько тирольский мелодий, вокализ которых напоминает манеру пения йодль.

К

Карсак – узбекская детская песня, исполняемая в такт под удары ладоней.

Каватина – (итал. cavatina, от cavare – извлекать).

1. В опере и оратории конца XVIII в. – короткая сольная вокальная пьеса. От арии отличалась размерами, простотой формы, песенностью мелодии. Традиционная каватина состояла из одного куплета с инструментальным выступлением, например, каватина Луки «Страдает от жары» из оратории Й. Гайдна «Времена года».

2. В XIX в. – выходная ария героя, например каватина Нормы из оперы В. Белли «Норма», каватина Антониды из оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин» и др.

Камерное пение – (от лат. camera – комната) – исполнение камерной вокальной музыки. Вокальная камерная музыка конца XVIII в. и особенно в XIX в. заняла видное место в музыкальном искусстве. Постепенно сложился соответствующий камерный исполнительский стиль, основывающийся на максимальном выявлении интонационно-смысловых деталей музыки. Камерное пение обладает большими возможностями в передаче тончайших лирических эмоций. Она требует от исполнителя высокой музыкальной и общей культуры, гибкого, способного к тончайшей нюансировке голоса, который не обязательно должен быть мощным. Выдающимся талантом трактовки камерных произведений обладали М. Оленина-Д'Альгейм, З. Лодий и др.

Камерный хор – хор небольшого состава (до 40 человек).

Канон – (от греч. canon – правило) – форма полифонической музыки, основанная на строгой имитации – точном повторении мелодии во всех голосах. Каждый голос вступает раньше, чем мелодия и заканчивается у предыдущего голоса. Первый, ведущий голос в каноне называется пропостой (итал. proposta – предложение), имитирующий голос-риспостой (итал. risposta – ответ). Каноны различаются по количеству голосов, интервалу между их вступлениями, числу тем, имитируемых одновременно (канон двойной, тройной и др.), разным соотношением между риспостой и пропостой (канон в уменьшении, увеличении, обращении). В бесконечном каноне конец мелодии переходит в её начало, поэтому голоса могут вступать любое количество раз.

Кантата – (итал. cantata, от cantare – петь) – вокально-инструментальное произведение для солистов, хора, и оркестра. Известны кантаты для одного хора, для солиста с оркестром. Кантаты подразделяются на духовные и светские. Они включают в себя оркестровые вступления, арии, ансамбли, хоры. Исполнительский состав и структу-

ра сближают кантату с ораторией, однако кантата отличается меньшим размером, камерностью, драматического развития сюжета. Кантата первоначально возникла в Италии в XVII в. и представляла собой сольную вокальную пьесу; позднее в кантате появилось противопоставление ариозных и речитативных эпизодов. Расцвет жанра кантаты в Италии связан с именами композиторов Л. Росси, А. Страделлы и др.

В Узбекистане к этому жанру обращались многие талантливые композиторы. Напр. М. Бафоев «Хаджнаме», М. Левиев «Белое золото», А. Козловский «Наставления мудрым», Ашрафи «Песнь о счастье», С. Юдаков «Моя Родина», «Каракалпакистан», «Женщины Узбекистана» А. Хамраева и др.

Кантилена – (лат. cantilena – пение).

1. Певучее, связное исполнение мелодии, основной вид звуковедения, построенный на технике legato. Певучесть, кантиленность вокального исполнения – результат правильной работы голосообразования и звуковедения, когда при переходе от звука к звуку характер вибрато не нарушается. Достигается выравниванием гласных и умением быстро и четко произносить согласные.

2. Напевная мелодия, вокальная или инструментальная. Кантиленные вокальные мелодии композиторов разных времен и народов несут в себе как элементы национальной специфики, так и бытующие интонации эпохи. Вокальный стиль узбекских певцов формировался под влиянием национальной и классической европейской кантилены. Кантилена позволяет певцу наиболее полно раскрыть выразительные возможности своего голоса, мастерство владения им.

Кантри – (англ. country – сельский, деревенский) – один из стилей народной музыки в США. Песни в стиле кантри характеризуются куплетным строением, доходчивой, чаще всего мажорной мелодией небольшого диапазона с небогатой нюансировкой, простым гармоническим аккомпанементом на банджо или гитаре.

Канцона – (итал. canzona – песня) – форма песенно-стихотворного творчества провансальских трубадуров. Получила широкое распространение в Италии XIII-XVII вв. Многоголосные итальянские канцоны были близки фроттоле. Позднее канцоной стали называть инструментальную пьесу с песенной мелодией.

Канцонетта – (итал. canzonetta – песенки) – небольшая многоголосная песня танцевального характера, распространенная в Италии в конце XVI – в начале XVII вв.

Капелла – (итал.capella) – хоровой коллектив. В средние века капеллой называлась часовня или придел в церкви, где размещался хор. Средневековые церковные капеллы были только вокальными. Отсюда

произошёл термин «a capella». В дальнейшем, капеллы превратились в смешанные ансамбли, состоящие из певцов и инструменталистов; появились светские капеллы.

Капельмейстер – (нем. Kapellmeister–руководитель хора) – в XVI-XVIII вв. руководитель вокальной или инструментальной капеллы, в XIX в. – дирижёр симфонического, театрального оркестра или хора.

Катта ашула – узбекская (большая песня) лирико-любовного характера. Исполняется без музыкального сопровождения. Исполнитель использует поднос или тарелку, служащие для направления звука и отбивания пальцами усуля-ритма. Исполнители называются катта ашулачи. В катта ашула поют 2, 3, 4 певца. Исполнение катта ашула. требует от певца обладания голосом большого диапазона и продолжительности дыхания, физической и профессиональной подготовки.

Квартет – (итал. quartetto, От лат. quartus – четвёртый) – ансамбль из 4 исполнителей (инструменталистов или вокалистов), а также музыкальное произведение для такого ансамбля.

Келин салом – узбекская обрядовая, свадебная песня.

Классификация голосов – разделение голосов на определенные типы. В современной вокальной практике производится по диапазону, тембру, расположению переходных регистровых нот, анатомическим признакам и др. Классификация голосов исторически менялась. В XVI-XVII вв. они подразделялись на высокие женские – сопрано, низкие женские – альты. Высокие мужские – тенора и низкие мужские басы. Эта классификация существует и ныне в хорах. По мере усложнения вокального репертуара в мужских голосах выделился промежуточный голос- баритон и произошло разделение на отдельные виды в каждом типе голоса. В настоящее время принято различать сопрано колоратурное, лирико-колоратурное, лирическое, лирико-драматическое, драматическое; низкое; меццо-сопрано лирическое, низкое; контральто, тенор альтино, лирический, лирико-драматический, драматический, характерный; баритон лирико-драматический, драматический; бас высокий, низкий.

Комическая опера – жанр оперы комедийного содержания, сложившийся в странах Европы в XVIII в. По сравнению с бытовавшей ранее оперой-сериа круг сюжетов значительно расширился – от легкой буффонады до серьезной комедии. В музыке наблюдалась более тесная связь с народными и бытовыми интонациями. В разных странах появились различные разновидности комической оперы: В Италии – опера-буффа, во Франции – опера комик, в Англии – балладная опера, В Гурмании зингшпиль, в Испании – тонадилья и сарсуэла.

Компримарио – (итал. comprimario) оперный певец, исполняющий второстепенные партии.

Консонанс – (от лат. consonantia – согласие, созвучие) – благозвучное сочетание тонов в их одновременном звучании (в противоположность диссонансу). К консонансам относят интервалы (чистые прима, октава, квинта, большие и малые терции и сексты) трезвучия, составленных из этих интервалов. В хоровом исполнении правильное интонирование консонирующих интервалов, аккордов имеет большое значение для строя хора.

Контральто – (итал. contralto) – самый низкий женский голос с диапазоном фа малой октавы – фа 2-й октавы. Тембр густой, плотный; наиболее характерное звучание, напоминающее тембр английского рожка, от соль малой до соль 1-й октавы.

Концертмейстер – (нем. Konzertmeister).

1. Пианист, помогающий исполнителям-певцам и инструменталистам – разучивать партии и аккомпанирующий им на концерте.

2. Первый скрипач оркестра.

3. Ведущий музыкант в каждой из струнных групп оркестра.

Кульминация – (лат. culmen – вершина) – наиболее напряженный момент в музыкальном произведении или какой-либо его части. Как правило, кульминационный звук или оборот образуется в мелодии, чаще всего на сильной доле выделяется своей высотой и продолжительностью. Задачей исполнителя является выявить и раскрыть выразительный смысл кульминации.

Куплет – (фр. couplet) – раздел песни, состоящий из одного проведения всей мелодии в одной строфе поэтического текста. При исполнении следующих строф мелодии обычно повторяется в точности или с незначительными вариациями. В результате образуется куплетная форма, характерная для большинства песен разных народов, а также многих профессиональных сочинений песенного жанра. Нередко куплет начинается запевом и заканчивается припевом.

Куплеты – жанр комической или сатирической песни, встречающийся в эстрадной музыке, оперетте, реже в опере (куплеты Трике из оперы «Евгений Онегин» П. И, Чайковского). Обычно персонаж исполняет куплеты, обращаясь к другим действующим лицам на сцене.

Купюра – (фр. coupure, от couper – отрезать) – сокращение, изъятие в тексте музыкального или драматического произведения. Сокращаются, как правило, наименее ценные в художественном отношении и несущественные для развития художественного образа или сценического действия фрагменты. Купюры иногда указываются автором в тексте произведения, а также делаются исполнителями по своему усмотрению.

Лайли – вид узбекской свадебной песни.

Лапар – песни-частушки, жанр узбекской народной песни-куплета. Их тематика разнообразна: любовные, сатирические и другие темы. В основе лапара лежит импровизация, мгновенная реакция на какое-нибудь событие. Исполняется дуэтом в сопровождение с танцами и национальными инструментами. Замечательной исполнительницей лапаров была Тамара Ханум, Народная артистка Узбекистана.

Либретто – (итал. libretto – книжечка). 1) Словесный текст музыкально-драматического произведения (оперы, оперетты, в прошлом также оратории). Источником сюжетов либретто обычно является художественная литература (мифы, сказки, поэмы, романы и др.). До середины XVIII в. либретто создавались по определенной композиционной схеме, отвечающей требованиям музыкальной драматургии того времени, поэтому некоторые наиболее удачные либретто использовались различными композиторами. Позднее связь текста и музыки становится наиболее тесной, часто либретто работают в контакте с композиторами, создавая индивидуальное по замыслу произведение. Иногда композиторы сами создают либретто для своих опер (Н.А. Римский-Корсаков, С.С. Прокофьев и др.).

Замечательными узбекскими либреттистами были К. Яшен, М. Мухаммедов, М. Рахманов, Зульфия, А. Умари, Г. Гулям и др.

Лирическая опера – разновидность французской оперы, сложившаяся во 2-й пол. XIX в. Возникла в противовес большой опере, проявление тенденции к углублению психологического начала в оперном искусстве. Для опер этого жанра характерно реалистическое отображение душевного мира человека, их музыкальный язык отличается демократичностью, включает в себя интонации танцевальных и других бытовых жанров той эпохи. Крупнейшими представителями лирической оперы являются Ш. Гуно («Фауст»), А. Тома («Миньон») и др.

Любительский хор – хор, состоящий из непрофессиональных певцов. В ряде стран любительские хоры объединены в общества (в Германии – «лидертафель», во Франции - «орфеон»). В Узбекистане любительские хоры начали активно создаваться во 2-й пол. XIX в. (хоры Русского музыкального общества, Бесплатный музыкальный школы и др.) Ими руководили выдающиеся композиторы русской музыкальной культуры.

Люфтпауза – (лат. Luftpause – воздушная пауза) – небольшой едва заметный перерыв в звучании при исполнении музыкального произведения. Применяется для выделения начала новой фразы, раздела.

Иногда отмечается в нотах запятой, но в основном делается исполнителем по собственному усмотрению.

М

Марсия – узбекская, ритуальная, обрядовая, похоронная песня. Марсия пишут и композиторы. Напр. М. Бурханов – «Памяти репрессированных».

Майда – узбекская трудовая песня.

Маком – циклическое инструментально-вокальное произведение устной, профессиональной традиций на стихи восточных поэтов классиков. В Узбекистане имеются 3 цикла макомов: бухарский («Шашмаком»), состоит из 6 макомов - «Бузрук», «Рост», «Наво», «Дугох», «Сегох», «Ирок». В хорезмский цикл входят 7 макомов: («Рост», «Бузрук», «Дугох», «Сегох», «Наво», «Ирок», «Пянжгох»). Ташкентско-Ферганский цикл состоит из 4 макомов («Баёт», «Дугох», Чоргох», «Шахноз-гулёр»). «Макомные» тенденции прослеживаются и в хоровой музыке. Напр. «Отзвуки макома» М Бафоева на стихи Увайси, где 5 частей цикла связаны с макомными образами.

Массовая песня – сольная или хоровая песня, рассчитанная на коллективное исполнение на различных общественно-политических мероприятиях (демонстрациях, фестивалях, празднествах) или в быту. Массовая песня, как правило, имеет куплетное строение. В лучших массовых песнях мелодия, обобщённо выражающая содержание текста, написана простым музыкальным языком в удобном для пения регистре, что обеспечивает её доступность для всеобщего исполнения и восприятия.

Медиум – (от лат. medius – средний) – термин, применяемый в вокальной педагогике для обозначения средней части диапазона женского голоса. Медиум женских голосов имеет микстовую природу. У сопрано медиум занимает обычно от фа 1-й октавы до фа 2-й октавы, у меццо-сопрано – от ре 1-й октавы до ре 2-й октавы.

Мейстерзингер – (нем. Meiatersinger, от Meister – мастер, Singer – певец) – поэт-певец в Германии XIV-XVI вв., принадлежащий к ремесленному сословию. Литературно-певческие общества мейстерзингеров имели цеховой устав, утверждавший жесткую, иерархическую систему; ученик, подмастерье, певец-поэт, мастер. Принципы и методы сочинения и исполнения вокально-поэтических произведений излагались в сводах правил. Мелодия песен назывались «тонами», сочинение нового «тона» давал право на звание мастера. За «тонами» закреплялись характерные названия, например «серебряный тон Ганса Сакса»,

«Ткацко-чесальный тон Амвросия Мецгера» и т.д. Вначале песни создавались на религиозные темы, в XVI в. их тематика расширилась. Форма стихов и количество строк в них строго регламентировались. Песни исполнялись большей частью без аккомпанемента. Сохранилось довольно большое количество стихов мейстерзингеров. Главными центрами мейстерзингеров были Майнц, Страсбург, Нюрнберг. Крупнейшие представители мейстерзингеров – М. Бегайм, Х.Хольц, Г. Сакс. Мейстерзингерам была посвящена опера Р.Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры».

Мелизмы – (от греч. melisma – песня, мелодия).

1. Мелодические отрывки (колоратура, рулады, пассажи и другие вокальные украшения) и целые мелодии, исполняемые на слог текста.

2. Мелодические украшения в вокальной и инструментальной музыке. К мелизмам относятся форшлаг, мордент, группетто, трель. В нотном письме мелизмы обозначаются при помощи специальных знаков или выписываются мелкими нотами.

Мелодекламация – (от греч. melos – мелодия и лат. declamation – декламация) – художественное чтение стихов или прозы на фоне музыкального сопровождения, а также произведения, в основе которых лежит такое соединение текста и музыки. Мелодекламация возникла уже в античном театре. В XIX в. она редко использовалась в опере. С конца XIX в. мелодекламация, как концертно-эстрадный жанр, пользовалась большой популярностью в России; к этому жанру обращались А.С. Аренский, А.А. Спендиаров. В XX в. мелодекламация в творчестве узбекских композиторов (М. Бурханов, М. Ашрафи и др.) приобретает черты, сближающие её с речитативом – так наз. связная мелодрама, в которой с помощью особых знаков фиксируется ритм и высота звуков голоса. В творчестве А. Шёнберга и А. Берга этот вид мелодекламации принимает форму Sprechgesang (нем.) – речевого пения.

Мелодия – (греч. Melodia – песня) – осмысленная, одноголосная последовательность звуков, основное выразительное средство музыки. В мелодии важное значение имеют: звуковысотная линия, лад, ритм, музыкальная структура. Мелодия может оказывать художественное воздействие как само по себе, так и в сочетании с мелодиями в других голосах или с гармоническим сопровождением. В вокальной музыке при исполнении мелодии необходимо раскрыть интонационную выразительность, подчеркнуть, кульминацию при помощи умело распределенных динамических и агогических оттенков, выявить соотношение музыки и текста. Восточные мелодии отличаются монодичностью.

Месса – (от лат. missa, mitto – отпускаю) – многочастное произведение для хора а капелла или для солистов, хора и оркестра на кано-

нический латинский текст католического богослужения. Существуют мессы короткие (missa brevis), состоящие из двух или трех первых разделов, и торжественные (полные) мессы (missa solemnis). Особой разновидностью является заупокойная месса-реквием. Основные разделы мессы – Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus Agnus Dei. Месса сложилась из одноголосных песнопений григорианского хорала. С XVII в. на развитие мессы начали оказывать влияние опера и инструментальная музыка. Композиторы-классики XVIII-XIX в. использовали жанр мессы для выражения глубоких человеческих чувств, идей.

Мецца воче – (итал. mezza voce – вполголоса) – пение в динамике mezza piano с сохранением всех качеств опертого смешанного музыкообразования, но с превалированием фальцетной работы голосовых складок. Использование такого рода микста позволяет певцу быть хорошо слышным в зале при затрате весьма малых усилий. Владение mezza voce – показатель технического мастерства вокалиста.

Меццо-сопрано – (итал. mezzosoprano – от mezzo – средний) – женский голос, занимающий промежуточное положение между сопрано и контральто. Диапазон меццо сопрано – ля малой октавы – ля (си) 2-й октавы. Характерными признаками этого типа голоса являются полнота звучания в среднем регистре и мягкие, глубокие низкие ноты. Меццо сопрано бывают двух видов: высокое (лирическое) меццо сопрано, обладающее более легким и высоким звуком, и низкое, приближающееся к контральто. Партии меццо сопрано: Зарина «Леопард из Согдианы» И. Акбарова, Марфа («Хованщина» М. П. Мусоргского), Любаша («Царская невеста» Н.А. Римского-Корсакова) и др. В хоре меццо сопрано входят в партию первых альтов.

Микст – (от лат. mixtus – смешанный) регистр певческого голоса, в котором смешиваются грудное и головное резонирование. Благодаря верному нахождению меры включения в фонацию грудного и фальцетного механизмов работы голосовых складок развивается полноценное звучание голоса, позволяющее на протяжении двухоктавного диапазона петь без регистровых переходов. В основе развития микста у мужчин лежит умение прикрывать голос, плавно изменяя работу голосовых складок, у женщин – умение переносить звучание медиума на звуки грудного регистра. У хорошо обученных певцов голос на всем диапазоне звучит одинаково по тембру. В зависимости от индивидуальности некоторые певцы в нижнем отрезке диапазона оставляют грудное звучание, плавно переходя на микстовое начиная с середины или области переходных нот. В этом случае звучание верхнего прикрытого отрезка диапазона несколько отличается от нижнего – грудного. Микстовое звучание может быть легким, близким к фальцету, а

может быть таким же звучным, как и грудное. Выбор характера микста диктуется индивидуальностью голоса певца.

Мимика – выразительное движение мышц лица, отражающие чувства человека. В вокальном искусстве служит зрительным дополнением к слуховым впечатлениям от исполнения. Мимика певца должна органично вытекать из его исполнительских задач. Частыми дефектами мимики являются гримасы: искривление рта, его стандартное искусственное положение (в форму улыбки или с губами, вытянутыми вперед), морщение лба и т.п. Данные недостатки трудно поддаются исправлению, поэтому в процессе воспитания голоса следует обращать постоянное внимание на естественность мимики и отсутствие каких-либо мышечных напряжений, сопутствующих пению.

Многоголосие – музыкальное изложение, основанное на одновременном сочетании нескольких голосов. Основные типы многоголосия – гетерофония, гомофония, полифония.

Монодия – (греч. monodia – песня одного певца).

1. Одноголосная мелодия, исполняемая одним или несколькими певцами. Примерами одноголосной музыки являются григорианские пения, знаменный распев, макомы – (профессиональная музыка устной традиции), катта-ашула, дастаны и др., музыка народов Востока.

2. В Древней Греции – пение одного певца, сольное или с аккомпанементом. В монодии с аккомпанементом инструмент дублировал вокальную партию. Пение под аккомпанемент авлоса называлось авлодией, с сопровождением кифары-кифародией.

3) Вид сольного пения, возникший в Италии XVI в. как подражание древнегреческому искусству. Этот стиль, названный речитативным, получил свое выражение в операх и сольных мадригалах Я. Перри, Дж. Каччини.

Музыкальный слух – способность человека воспринимать музыку. Музыкальный слух характеризуется широким диапазоном восприятия высоты звуков – 16 герц (до субконтроктавы) до 20000 герц (приблизительно ми-бемоль 7-й октавы). Отчетливее всего воспринимается высота звуков от 500 до 3000-4000 герц, где находятся все форманты гласных речи и певческие форманты. Различают абсолютный слух и относительный. Для музыканта важно развивать внутренний слух-способность представлять мелодическую последовательность без реального звучания, мысленно. Музыкальный слух развивается в тесной связи с пением как естественным инструментом выражения музыкальных впечатлений. У большинства людей мелодия, представленная внутренним слухом, находит выражение в пении; в этом случае говорят об активном слухе. Однако встречаются лица, которые обладают

развитым музыкальным слухом, но не научились управлять своим голосом и не могут точно воспроизвести услышанную мелодию; такое явление называется пассивным слухом. Вокалисты воспринимают музыку не только слухом, но и мышцами голосового аппарата. Для оценки высоты звука певец, как правило, обязательно воспроизводит его голосом, т.е. введет в работу голосовые складки, «прощупает» звук мышцами. Мышечное чувство звука вместе с другими ощущениями, сопровождающими пение (вибрационными, ощущениями подскладочного давления, «столба воздуха), образуют специфическое, сложное восприятие звука, называемое вокальным слухом. Вокальный слух необходим педагогу – вокалисту для того, чтобы оценить правильность работы голосового аппарата студента не только по слуху, но и по своим мышечным и дыхательным ощущениям. Вокальный слух нужен певцу для контроля за голосообразованием (см. Автофония).

Мутация – (от лат. mutatio-изменение, перемена) – переход детского голоса в голос взрослого. Возрастные границы мутации, связанные с национальной принадлежностью и климатом, - от 10 до 17 лет. У девочек эта перемена совершается плавно и порой проходит вовсе незаметно, что связано с постепенным и равномерным ростом гортани, не меняющей своей естественной конфигурации. У мальчиков, в результате значительного изменения конфигурации гортани голосовые складки удлиняются до 2-2,5 см против 1,5-2 см у женщин. Длительность процесса перестройки гортани у мальчиков занимает, как и у девочек, 1,5-2 года, распространяясь на весь возраст полового созревания. Однако «ломка» голоса мальчиков, его охриплость, неустойчивость фонации могут проявиться резко в течение нескольких недель. Это объясняется тем, что привычная старая фальцетно-микстовая функция гортани приходит в противоречие с новой структурой, для которой естественен грудной тип вибрации. Новая гортань и иные анатомические и физиологические особенности взрослого мужского организма могут оказаться менее благоприятными для образования певческого звука. Для сохранения удачной для пения конструкции гортани мальчика в XVII-XVIII вв. была широко распространена кастрация. До недавнего времени бытовало мнение, что во время мутации мальчики не должны петь. Однако практика многих хормейстеров показывает, что занятие пением в этот период с использованием ограниченного диапазона и умеренной динамики благоприятны для развития голоса.

Мюзикл – (анг. musical, от musical comedy – музыкальная комедия) – музыкально-сценический жанр, сочетающий в себе музыкальное, драматическое, хореографическое, оперное искусства. Для мюзикла характерны острая драматическая коллизия, большая динамич-

ность действия, разнообразие музыкальных песенных форм. Мюзикл возник в конце XIX в. в США. Его истоки восходят к оперетте и театральным развлекательным представлениям – ревю, шоу, мюзик-холлу, экстраваганце. Заимствовав многое от этих жанров, мюзикл выработал свой язык, свою структуру. Окончательно сформировавшись как самостоятельный жанр, мюзикл развивался в сторону расширения тематики, усложнения музыкальной драматургии и языка. Лучшие мюзиклы - «Оклахома» и «Звуки музыки» Р. Роджера, «Смешная девчонка» Дж. Стайна, «Человек из Ламанча» М. Ли. В конце 1960-х годов мюзикл вытесняется рок-оперой.

Н

Накши – (украшение), вид узбекской свадебной песни.

Напев – мелодия, предназначенная для вокального (реже инструментального) исполнения; обычно этот термин применяют к мелодиям народных песен.

Народная манера пения – характеризуется резким разделением регистров, большей открытостью звука (см. Открытый звук). В Узбекистане существует большое число хоровых коллективов, а также певцов-солистов поющих в народной манере.

Носовая и придаточные полости – расположены в костях лицевой части черепа. Носовые ходы щелевидной формы покрыты слизистой оболочкой и служат для увлажнения и согревания воздуха во время вдоха. В пении вдох через нос всегда предпочтительнее, если это позволяет музыкальная фраза, темп произведения и т.п. Ряд небольших придаточных полостей, из которых самые крупные – гаймеровы и лобные, также наполнены воздухом. Во время пения при наличии в тембре голоса высоких обертонов, эти полости резонируют, вызывая ощущение сильного дрожания в области лица и темени, которое называют головным резонированием.

Носовой призвук – возникает в тембре голоса при опускании мягкого нёба, когда часть звуковых волн непосредственно попадает в носовую полость. Часто наблюдается у теноров при пении верхних нот. Носовой призвук (гнусавость) является дефектом и исправляется упражнениями, связанными с поднятием мягкого нёба приемом зевка, освобождением от излишних напряжений заднего отдела рта и глотки.

О

Обработка – (куплетно-песенная), простейшая структурная гармонизация одного куплета или однокуплетная сложная структура

формы (двухчастная), может содержать иногда элементы полифонии (подголоски, имитация).

Обертоны – (нем Obertöne, от ober – высокий, töne – звуки) – призвуки, расположенные выше основного тона, по которому определяется высота звука. Источник звука (струна, воздух, голосовые складки) колеблется не только всей своей длиной и массой, но и отдельными частями. Колебания источника звука в целом рождают частоту, определяющую высоту звука – основной тон. В результате частичных колебаний возникают обертоны, влияющие на окраску звучания. Различают обертоны гармонические, которые по частоте 2, 3, 4 и тд. раз выше основного тона и образует вместе с ним так наз. натуральный ряд звуков, и негармонические, подчиняющиеся другим закономерностям. В струнных музыкальных инструментах тембр звука зависит от структуры и формы. В голосовом аппарате, как и в духовых инструментах, образование окончательного тембра зависит от резонаторов. Свойство обертонов образовывать тембр звука широко используется в музыкально-исполнительской практике. У певцов тот или иной набор обертонов, возникающих в голосовой щели, зависит от плотности смыкания голосовых складок, степени их напряжения, включения в вибрацию той или иной части мышечной массы.

Одноголосие – музыкальное изложение, которое ограничено одной мелодической линией. Одноголосие является исторически наиболее ранней формой музыкального искусства.

Однородный хор – хор, состоящий из голосов одного типа – детских, женских, мужских, в отличие от смешанного хора.

Округление гласных – более округлое, «затемненное» звучание гласных при академической манере пения. Гласное «а» звучит с элементом «о», «е» – с элементом «э», и с элементом «ы».

Опера – (итал. opera – труд, дело, сочинение) – род музыкально-драматического произведения, в котором объединяются слово, музыка, сценическое действие, живопись. В основе оперы лежит стихотворное или прозаическое либретто, которое пишется драматургом или самим композитором. В структуру оперы входят следующие элементы; инструментальные вступления, сольные эпизоды, ансамбли, хоры. Ряд замкнутых или сквозных сольных и ансамблевых номеров, объединённых единым драматургическим действием, образует сцены, которые в свою очередь создают акты или действие, оперы. Число действий в классических операх колеблется от 1 до 5. Первые оперы появились на рубеже XVI-XVII вв. во Флоренции. Их создание было связано с попыткой возрождения древнегреческих традиций. Названия первых опер – dramma per musica – раскрывает сущность этого жанра. К сере-

дине XVIII в. рождаются разновидности оперного жанра: опера-серия, опера-буффа, зингшпиль, балладная опера, опера комик, лирическая трагедия, сарсуэла, тонадилья и др.

Узбекские оперы писали выдающиеся композиторы: М. Бурханов, М. Ашрафи, Р. Глиэр, Т. Садыков, С. Бабаев, М. Юсупов, Р Хамраев, А. Козловский и др.

Оперетта – (итал. operetta – маленькая опера) – музыкально-сценическое произведение комедийного содержания, в котором музыкально-вокальные и танцевальные номера чередуются с разговорными эпизодами. Как самостоятельный жанр оперетта сложилась во Франции в середине XIX в. Первые оперетты отличались сатирической направленностью, злободневностью, остроумием («Перикола», «Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха, «Маленький Фауст» Ф. Эрве); впоследствии во французской оперетте усилились лирические черты, стали использовать лирико-романтические сюжеты. Развитие американской оперетты в 20-х годах XX в. привело к возникновению мюзикла.

Оперное пение – исполнение оперных партий. В оперном пении обычно воплощаются глубокие человеческие страсти, сильные переживания, вызванные острыми, напряженными драматическими конфликтами. Оперное пение всегда крупно, выпукло и ярко. Оно требует от певца широкой динамической палитры голоса, эмоциональности исполнения, умения создавать живые реалистические образы, четкой дикции. Голос оперного певца сильный, темброво-насыщенный, с большим диапазоном, способный выдерживать тесситуру оперных партий, пробиваться через плотное звучание оркестра, наполнять большие помещения (оперные голоса современных певцов имеют обычно силу 110-120 децибелл в метре от рта). Требование к певческому оперному голосу исторически менялись. Так, в эпоху бельканто в пении особенно ценились гибкость, техника беглости, безупречная кантилена, использовались натуральные регистры, сила голоса не имела практически первостепенного значения. С середины XIX в. в связи с драматизацией партий, увеличением состава оркестра и размеров театральных помещений, стали требоваться сильные и объемные голоса с полноценно звучащими верхними нотами.

Опора – термин, употребляемый в вокальном искусстве для характеристики устойчивого, правильно оформленного певческого голоса и манере голосообразования. При опертом звучании голос обладает всеми необходимыми вокальными качествами; звонкостью, округлостью, устойчивым вибрато, и свободой выполнения различных видов вокальной техники. Субъективное ощущение опоры у разных певцов различно. Один чувствует ее как определенную степень напряжения

дыхательных мышц; другие – как столб воздуха, упирающийся в нёбо или зубы; третьи как ощущение торможения воздуха на уровне гортани. Чувство опоры не является природным, оно развивается в процессе освоения вокальной техники. Ведущие, наиболее яркие ощущения при пении определяют для каждого певца его интерпретацию опоры. Выработка «пения на опоре» – необходимый элемент воспитания хора, способствующий слитности звучания и чистоте интонирования.

Определение типа голоса – одна из важнейших задач вокальной педагогики. Приспособительные возможности голосового аппарата весьма велики и потому истинная природа голоса часто бывает скрыта. Определение типа голоса производится по комплексу признаков, т.к. ни один из них в отдельности не дает однозначного ответа. К ним относится: тембр, диапазон, способность выдерживать тесситуру, место расположения переходных нот, строение гортани и голосовых складок, телосложение певца. При исследовании голосовых складок надо учитывать не только их длину, но и толщину, массивность. Например, встречаются басы, имеющие сравнительно короткие, но массивные голосовые складки. Когда голос сразу не поддаётся ясному определению, носит промежуточный характер, целесообразно временно выдержать определенный период занятий на наиболее удобном участке диапазона. Для певца крайне важно исполнять репертуар, свойственный его типу голоса. Пение партий, написанных применительно к другому характеру голоса, ведет к деградации вокальных данных и сокращает певческое долголетие.

Оратория – (итал. oratorio, от лат. oratorium – монументальное музыкальное произведение для хора, певцов-солистов и оркестра, предназначенное, как правило, для концертного представления. Оратория возникла на рубеже XVI-XVII вв. почти одновременно с оперой и кантатой и имеет с ними общие черты. Подобно опере, она содержит сольные арии, речитативы, ансамбли, хоры, развивается на основе драматического сюжета. В отличие от оперы в оратории повествование преобладает над драматическим действием. От кантаты оратория отличается масштабностью формы, развернутым сюжетом. Первоначально оратории сочинялись в основном на евангельские тексты и предназначались для исполнения в храме во время церковных праздников. Постепенно оратория приобретала все более светский характер и перешла на концертную эстраду. Высокого расцвета оратория достигла в творчестве Г. Ф. Генделя. (Он создал 32 оратории, в том числе «Мессия», «Самсон» и др.). Для оратории в творчестве узбекских композиторов характерна выразительность мелодического языка, связанного с народно – песенной основой. Например, М. Таджиев «Узбе-

кистан», М. Махмудов «Восхваление матери», М. Бурханов «Эпитафия», оратории Н. Закирова, И. Акбарова, М. Бафоева и др.).

Открытый звук – перенесение речевого звучания гласных в пение. Открытым звуком пользуются при исполнении народных песен. Профессиональные народные хоры и некоторые певицы, поющие в народной манере, используют не совсем открытый звук, несколько округляя его.

П

Партесное пение – (от лат. partes – голоса) стиль русской и украинской многоголосной хоровой музыки, распространившийся в России с середины XVII в. В партесном пении хор делился на партии (дисканты, альты, тенора, басы), которые в свою очередь делились на голоса. Количество голосов достигает 12, в некоторых случаях 16 и более. Произведения партесного стиля зачастую представляли собой обработку мелодий знаменного распева. Ведущая мелодия помещалась в теноре, бас служил основанием гармонии, верхние голоса дополняли его. Создавались и свободные композиции без использования мелодий распевов. Тексты заимствовались в основном из церковной службы. В 1-й пол. XVII в. получил развитие жанр партесного концерта. Среди авторов партесных произведений композиторы Н. Дилецкий, В. Титов и др.

Партитура – (итал. partitura, от partio – делю, распределяю) – нотная запись произведения хоровой, ансамблевой или оркестровой музыки, в которой сведены воедино все партии отдельных инструментов или голосов. Партии в определенном порядке располагаются одна под другой, каждая на своем нотоносце. В хоровой партитуре голоса размещены сверху вниз – от высоких к низким. В оркестровой партитуре партии расположены по группам; если в произведении участвуют солист или хор, то их партии располагаются над партией струнных инструментов.

Партия – (от лат. pars – часть, partio – делю).

1. В многоголосном произведении вокальной, вокально-инструментальной, инструментальной музыки одна его составных частей, предназначена для исполнения отдельных голосов или на отдельном инструменте, например, партия сопрано в хоровом произведении, партия 1-й скрипки и т.д. В оперной музыке партии солистов называются не только по типу голосов, но и по имени героя оперы (например, партия Фурката из оперы М. Ашрафи «Сердце поэта», партия Аиды, партия Бориса Годунова).

2. Группа однородных голосов в хоре, исполняющая в унисон свою мелодию.

3. Ноты отдельной партии многоголосного произведения.

Пассаж – (фр. passage – букв. – переход) – последование звуков в быстром движении, часто встречающееся в виртуозной музыке. Различают пассажи гаммообразные, аккордовые и смешанные.

Певческая установка – термин, обозначающий положение, которое должен принять певец перед началом пения; непринужденное, но подтянутое положение корпуса с расправленными плечами, прямое свободное положение головы, устойчивая опора на обе ноги, свободные руки.

Певческие ощущения – ощущение, которые помогают певцу в контроле за голосообразованием. Во время пения, кроме контроля через слух, певец осуществляет контроль при помощи резонаторных, проприоцептивных (идущих от суставов) ощущений, а также от ощущений подскладочного давления и струи вытекающего воздуха. Все эти ощущения способны развиваться и достигать большого совершенства, если на них постоянно обращать внимание в процессе воспитания голоса. На основе простых ощущений у певцов возникает сложное чувство «места» звука, опоры.

Певческий дьяк – профессиональный церковный певец в Московской Руси XVI-XVII вв. В хорах певчих дьяков велось обучение музыкальной грамоте и певческому мастерству, переписывались певческие книги. Из Московского хора государевых певчих дьяков впоследствии возникла Придворная певческая капелла (ныне – С-Петербургская академическая капелла им М. И. Глинки).

Пение – вокальное искусство – эмоционально-образное раскрытие музыки средствами певческого голоса. Пение бывает сольное (одноголосное), ансамблевое (дуэт, трио и т.д.), хоровое; с инструментальным сопровождением и без него – а капелла; со словами и без слов (вокализация). Пение различается по жанрам: оперное, камерно-концертное, народное, эстрадное, церковное. Различаются три основных стиля пения: кантиленный (певучий), колоратурный (умение петь в быстром темпе и выполнять украшения) и декламационный (приближающийся к интонациям речи). Профессиональный певческий голос – результат специальной тренировки голосового аппарата. Поставленный в академической манере певческий голос отличается красотой тембра, звонкостью гласных, ровностью двухоктавного диапазона, широкими динамическими возможностями, льющимся характером. Эталонное звучание певческих голосов позволяет им хорошо сливаться в ансамблях. Певец должен обладать четкой дикцией, ясно и выразительно произносить при пении поэтический текст.

Песня – наиболее распространенный жанр вокальной музыки, соединяющий музыкальный образ с поэтическим. Различают песню народную и профессиональную, сочинённую композитором совместно с поэтом. Песни принято классифицировать по жанрам (обрядовые, бытовые, лирические и т.д.), по сфере бытования (городские, крестьянские, солдатские, детские) по складу (одноголосные, многоголосные), по форме исполнения (сольные, хоровые, ансамблевые, с сопровождением, а капелла). Термин «песня» в Германии (Lied), Франции (chanson) применяется и к романсу. Мелодия песни является обобщённым выражением содержания текста. Мелодия и текст в песне подобны по структуре, состоят из равных построений (строф, куплетов). Песни Древней Греции – одноголосные, простые мелодии (пэан, дифирамб, эпиталама). В творчестве трубадуров, труверов, миннезингеров сложились многочисленные песенные формы: рондо, серенада, канцона. В XVI-XVII вв. получили развитие многоголосные жанры: вилланелла, фроттола, канцонетта.

В жанре песни писали многие талантливые узбекские композиторы. Напр. М. Ашрафи «Ёшлик кушиги», М. Бурханов «Узбекистон кушиги», «Бахор кушиги», А. Мансуров «Афсуски», С. Бабаев «Ёр кетди» и др.

Важную роль в пропаганде узбекского песенного искусства сыграли исполнительские коллективы Узгосфилармонии и областных творческих объединений, коллективы радио и телевидения, детский хоровой коллектив (Ш. Ярматов), вокально-инструментальные ансамбли: «Ялла», «Болалар», «Анор», «Ситора», «Дадо», «Байрам» и др.

Поэзия звука – термин, употребляемый в вокальной педагогике для выражения влияния тембра на восприятие высоты звука. Различают высокую, и низкую позиции. Наличие в тембре достаточного количества высокочастотных обертонов делает звук более ярким, звонким, светлым, полетным, то есть высоким по позиции. При недостатке высокочастотных обертонов он при той же абсолютной высоте воспринимается как глухой, низкий. Обычно певец не слышит этих отклонений, а скорее ощущает их по неточности работы голосового аппарата. Позиционную нечистоту можно исправить, обратив внимание на точность и правильность техники голосообразования.

Полифония – (от греч. polyphone – многоголосие) вид многоголосия, основанный на одновременном сочетании и движении двух и более мелодических голосов. Полифония может быть: 1) имитационной; 2) подголосочной; 3) контрастной, основанной на сочетании различных мелодий. Имитационная и подголосочная полифония часто используется в хоровых произведениях.

Портаменто – (от итал. portate la voce – переносить голос) – в сольном пении и игре на смычковых инструментах скользящий переход от одного звука к другому. Является одним из средств выразительности. В отличие от *глиссандо*, которое указывается композитором в нотном тексте, исполнение *портаменто* предоставляется на усмотрение исполнителя. Злоупотребление этим приемом, ведущее к манере исполнения, так же как и непроизвольное портаменто, недопустимы.

Постановка голоса – процесс развития в голосе качеств, необходимых для его профессионального использования. Голос может быть поставлен для сценической работы, ораторской речи, для пения в том или ином жанре вокального искусства. Поставленный голос обладает повышенной выносливостью, красивым тембром, устойчивостью, большой силой и диапазоном. Методика постановки голоса опирается на общие принципы использование дыхания, артикуляционного аппарата, резонаторов.

Прикрытие – вокальный прием, применяемый певцами-мужчинами, при формировании верхнего участка диапазона голоса выше переходных звуков. Сущность приема прикрытия в том, что, употребляя гласные у и о, т.е. увеличивая импеданс на переходных звуках и выше, певец снимает излишнее напряжение с голосовых складок, облегчая их переход на смешанное голосообразование. Таким образом, появляется возможность петь верхний отрезок диапазона голосом, полноценно окрашенным головным и грудным резонированием.

Р

Распевание хора – вокально-слуховая настройка хора, своеобразная вокальная гимнастика, разогревающая и настраивающая голосовой аппарат певцов хора на определенных упражнениях. Задача хормейстера при распевании хора состоит в том, чтобы выработать единую вокальную линию, ансамбль, строй, чистоту интонации, дыхание, высокую позицию звука.

Регистр – (от лат. registrum – список, перечень) – ряд звуков голоса, извлекаемых одним и тем же способом и однородных по тембру. В зависимости от преимущественного использования грудного или головного резонаторов различают грудной, головной и смешанные регистры. Регистровое строение голоса разное у мужчин и женщин и зависит от особенностей строения мужской и женской гортани. В мужском непоставленном голосе обычно различают два натуральных регистра – грудной и головной (фальцет). В грудном регистре мужского голоса, занимающем около 1,5 октав его диапазона, плотное смыка-

ние напряженных голосовых складок позволяет использовать сильное подскладочное давление, что дает возможность извлекать более мощные и богатые по тембру звуки, вызывающие отчётливое ощущение вибрации груди. Однако, работа в таком режиме возможна только до переходных звуков. Естественные регистровые возможности по-разному используются в различных манерах профессионального пения. Народная манера пения характеризуется распространением работы грудного механизма на центральный участок диапазона. Низкие, драматические голоса более полно используют грудное резонирование, а высокие – головные.

Резонанс – (фр. resonance, от лат. resono – звучу в ответ, откликаюсь) – явление, при котором в так называемом резонаторе, под действием высших колебаний возникают колебания той же частоты.

Реквием – (от первого слова лат. текста «Requiem aeternam dona eis, Domine» – «Покой вечный даруй им, господи») – траурная заупокойная месса, крупное произведение для хора, солистов и оркестра; исполняется на латинском языке. От мессы реквием отличается тем. что в нем отсутствует части Gloria и Credo, вместо которых вводятся другие-Requiem, Dies irae, Lacrimosa и др. Первоначально реквием складывался из григорианских хоралов, с XVII-XVIII вв. реквием становится монументальным циклическим произведением для хора, солиста и оркестра. Наиболее выдающиеся образцы этого жанра выходят за пределы культовой музыки, выражая глубокий мир человеческих переживаний, связанных со скорбью по усопшим. Напр. Реквием М. Бурханова – «Абадий хотира», «Реквием» – Ф. Янов – Яновского и др.

Речитатив – (итал. recitativo, от recitare – декламировать) – род вокальной музыки, основанный на использовании интонационно-ритмических возможностей естественной речи. Строение речитатива определяется структурой текста и распределением акцентов речи, для него несвойственна тематическая повторность. Основная интонация речитатива соответствует характерным интонациям речи. Речитатив возник вместе с зарождением оперы и близких ей жанров оратории и кантат, занимал в них важное место, чередуясь с хоровыми и сольными эпизодами. В конце XVII в. в творчестве композиторов неаполитанской оперной школы сформировалась два типа речитатива: речитатив secco («сухой») исполнялся говорком, в свободном ритме, поддерживался протянутыми аккордами клавесина; речитатив accompagnato (аккомпанированный), с точно определенной ритмикой и более выразительной интонационно, исполнялся в сопровождении оркестра. Например, речитатив Зульфии из оперы Р. Абдуллаева «Верность» (Содокат»).

Ритм – (от греч. rhytmos – соразмерность) – организованность музыкальных звуков в их временной последовательности. Наряду с мелодией ритм является одним из основных, выразительных элементов музыки. Понятие ритма включает в себя организаацию длительностей, акцентов (метр), соотношение частей формы. Выразительное значение ритма связано с темпом. Аль-Фараби сочинил 7 видов ритма – усуля, Джами – 15, сегодня в узбекской музыке насчитывается свыше 200 ритмов – усулей.

Ровность голоса – качество хорошо поставленного певческого голоса, заключающееся в едином тембровом звучании голоса по всему диапазону и на всех гласных. Ровный в тембровом соотношении голос обладает звонкостью, полетностью, округлостью, объемным звучанием. Акустически ровность голоса объясняется умением сохранять хорошо выраженные высокую и низкую певческие форманты на всех гласных и по всему диапазону. Для достижения этого качества необходимо пользоваться смешанным голосообразованием, позволяющим сделать незаметными регистровые переходы. Регистровая ломка, т.е. ломка неровность, разница в звучании различных отрезков диапазона - признак несовершенства вокальной техники.

Романс – (исп. romanse, букв. по-романски) – камерное вокальное произведение для голоса с инструментальным сопровождением. В романсе, по сравнению с песней, текст более связан с музыкой, которая отражает не только его общий характер, но и отдельные поэтические образы, их развитие и смену. Инструментальное сопровождение в романсе выступает как равноправный участник ансамбля, выполняющий выразительную функцию. Жанровые разновидности романса – баллада, колыбельная, элегия, болеро и т.д. Термин «романс» появился в Испании для обозначения светских песен на испанском (романском) языке, позднее распространился в других странах как название вокального жанра.

Романс писали многие узбекские композиторы. Это известные мастера: И. Акбаров, М. Бурханов, Д. Закиров, М. Левиев, М. Насимов, М. Бафоев, Х.Рахимов, Ф. Янов – Яновский и др. В числе лучших романсов, претворяющих традиции узбекского национального наследия – «Басандаст» («Довольно») С. Юдакова на сл. А. Навои, «Сарви гул» («Кипарис») Т. Садыкова на сл. А. Навои, «Сирень» на сл. Зульфии В. Мейена, И. Акбаров «Звезда» на сл. Зульфии, «Не пой красавица при мне» С. Юдакова (пер. стихотворения А. Пушкина на узб. Миртнмира) и др.

Ротоглоточный канал – система полостей, по которым звук, рожденный в голосовой щели, проходит к ротовому отверстию. Глотка

представляет собой мышечно-сжимательные связки, которые во время пения должны быть расслаблены. Мягкое нёбо с маленьким язычком - подвижное мышечное образование, расслабленное при дыхании, благодаря чему имеется свободный канал из глотки в носоглотку и далее – в нос. В пении мягкое нёбо поднимается и перекрывает ход в носоглотку. Если перекрытие неполное, голос принимает гнусавый оттенок. Движения мягкого нёба подчинены воле, и его активное поднятие в вокальной педагогике подвергается специальной тренировке, Пространство между мягким нёбом и языком называется зевом.

Руллда – (от фр. rouler – катать взад и вперёд) – быстрый, виртуозный пассаж в пении, род колоратуры.

С

Садр – узбекские похоронные плачи.

Серенада – (фр. serenade, итал. serenata, от sera – вечер).

1. песня лирического характера (обращение к возлюбленной), исполняющаяся вечером или ночью. Её истоки – вечерние песни трубадуров. Серенада была распространена в быту южных романских народов (Италии и Франции); её исполняли под аккомпанемент лютни, мандолины, гитары. Впоследствии серенада стала жанром камерной вокальной музыки, вошла в оперу. Широко известны серенады Ф. Шуберта, Р. Шумана, П. И. Чайковского.

2. Сольная инструментальная пьеса в характере вокальной серенады.

3. Циклическое произведение для ансамбля инструментов, родственное дивертисменту.

Сила звука – величина звуковой энергии. Является одной из характеристик певческого голоса. Сила звука у певцов зависит от величины подскладочного воздушного давления, тонуса смыкания голосовых складок, от размеров ротового отверстия и от степени поглощения звуковой энергии тканями и полостями ротоглоточного канала. Не следует отождествлять понятия силы звука и его громкости.

Смешанный хор – певческий коллектив, состоящий из разнородных голосов, т.е. сопрано, альтов, теноров и басов. В неполном смешанном хоре отсутствует одна, какая-либо партия.

Согласные в пении – звуки, которые играют решающую роль в восприятии текста. Разборчивость слова в пении связана с их четким и быстрым произношением, Действие согласных и голосообразование широко применяются в вокальной педагогике.

Солист – исполнитель музыкального произведения для одного голоса или инструмента (с сопровождением или без него), а также ис-

полнитель самостоятельной партии в оперном, хоровом, симфоническом произведении;

– солист эстрадной песни. Замечательные исполнители узбекской эстрадной песни: Батыр Закиров, Фаррух Закиров, Юлдуз Усманова, Кумуш Раззокова, Насиба Абдуллаева, Ильхом Фармонов, Севара Назархан и др.

Сольфеджирование – (от итал. solfeggio, от названий звуков соль и фа) – пение вокальных упражнений с произношением названий звуков. Используется в вокальной педагогике для развития точности интонации, навыков чтения с листа.

Сопрано – женский певческий голос. Диапазон ми-фа – фа-диез второй октавы.

Строй хора – согласованность между певцами хора в отношении чистоты звуковысотного интонирования. Качество хорового строя зависит от музыкальной и вокальной подготовки певцов, состояния голосового аппарата, ансамбля, акустики помещения, а также от слуховых качеств руководителя хора. Существуют правила мелодического и гармоничного хорового строя. Мелодический (горизонтальный) строй – это чистое интонирование мелодии вокальным унисоном (хоровой партией, всем хором, поющим в унисон). Гармонический (вертикальный) строй - правильное интонирование интервалов, аккордов.

Т

Терма – (или чублама) является лаконичными по форме песнями с мелодией речитативно-декламационного характера, встречается в эпических сказаниях.

Тембр – (фр. timbre) – окраска звука, качество, позволяющее различать звуки одной высоты, исполненные на различных музыкальных инструментах или разными голосами. Тембр зависит от количества обертонов, входящих в состав звука, рожденного в голосовой щели, отличается от конечного тембра певческого звука. Это происходит потому, что при прохождении звука по звуконосным путям часть обертонов входит в резонанс с резонаторами голосового аппарата и усиливается, а остальные обертоны не резонируют и гасятся. Тембр в значительной мере природное качество, однако, он может быть улучшен в результате обучения.

Темп – (от лат. tempus – время) – скорость исполнения музыкального произведения. Определяется частотой чередования метрических долей в единицу времени. Точное указание темпа производится с помощью метронома. Словесные темповые обозначения носят условный,

приблизительный характер. Темп обозначается чаще всего при помощи итальянских слов (Largo, Allegro, Moderato), иногда – с указанием на характер движения (в темпе вальса, марша и т.д.). Темп – важное выразительное средство; отклонения от верного темпа ведут к искажению музыкального образа.

Тенор – (от лат. tenor – непрерывный ход).

1. высокий мужской голос с диапазоном *до* малой октавы - *до* 2-й октавы. Основные разновидности тенора различаются по характеру голоса. Тенор-альтино с диапазоном до ми 2-й октавы обладает светлым тембром, звонкими верхними нотами. Партии Звездочёта («Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова), Квартальный надзиратель («Нос» Д. Д. Шостаковича). Лирический тенор – голос мягкого, серебристого тембра, обладающий подвижностью, а также большой певучестью звука. Партии Альмавива («Севильский цирюльник» Дж. Россини), Ленский («Евгений Онегин» П. И. Чайковского). Лирико-драматический тенор – исполняет партии лирического и драматического репертуара. По силе звука, лирико-драматический тенор уступает драматическому. Драматический тенор – голос большой силы, с ярким тембром. Иногда по густоте и насыщенности звучания драматический тенор можно принять за лирический баритон.

2. Название партии в хоре.

3. В средневековой многоголосной музыке название партии, которой поручено изложение ведущей мелодии (cantus firmus).

Тесситура – (итал. tessitura – звуковысотное расположение мелодии по отношению к диапазону конкретного голоса, без учёта предельно низких и высоких звуков голоса. Тесситура может быть низкой, средней и высокой. Тесситура может быть низкой, хотя в произведении содержится ряд предельно высоких нот, и наоборот, высокой, несмотря на отсутствие таковых. Наиболее удобна для пения средняя тесситура, выдерживание тесситуры – показатель выносливости голоса к звуковысотной нагрузке, одно из важных качеств – при определении типа голоса. Тесситура исполняемого репертуара должна соответствовать возможностям певца. В романсах и песнях тесситура может быть изменена путём смены тональности в сторону повышения или понижения. В опере завышенный строй современного оркестра (часто достигающего ля – 1-й октавы = 445 герц при эталоне 440 герц) создает дополнительные тесситурные трудности для певцов. Оперы с середины XIX в. писались в расчете на оркестр, имеющий строй 435 герц (парижский камертон), ля = 439 герц (петербургский камертон), а оперы начала XVIII в. – на оркестр в строе ля = 420 герц. Поэтому, например, басовые партии в операх В. А. Моцарта имеют почти баритоновую тесситуру.

Трель – (итал. trillo, от trillare – дребезжать) – мелодические украшения, состоящие из двух быстро чередующихся соседних звуков, из которых нижний – основной, определяющий высоту трели, и верхний – вспомогательный. Трель в эпоху бельканто использовалась всеми голосами как один из видов колоратуры. В настоящее время владение техникой трели является обязательным лишь для лирико-колоратурного сопрано, репертуар которых включает широкий круг произведений, содержащих данное украшение. Техника трели бывает природной, но может быть выработана специальными упражнениями. Выполнение трели достигается не отдельным интонированием верхнего и нижнего звуков, а умением укрупнить свое вибрато, «раскачивать» его до такой степени, чтобы в нём отчетливо были слышны верхний и нижний звуки в интервале секунды. Исполнение трели требует свободной и подвижной гортани.

Туй муборак – узбекская обрядовая, свадебная песня.

У

Унисон – (итал. unisono, от лат. unus – один, sonus – звук).

1. Одновременное звучание двух или нескольких звуков одной и той же высоты.

2. исполнение мелодии на инструментах или голосами в приму или октаву, часто встречающееся в произведениях различных жанров.

Ф

Фактура – (лат. Factura – обработка, от facio – делаю) – комплекс средств музыкального изложения, музыкальная ткань произведения (мелодия, аккорды, фигурация, отдельные голоса и т.д.). Основные типы фактуры (так наз. музыкальные склады) – монодический, полифонический и гомофонно-гаромонический. Фактура произведения обусловливается его содержанием, жанром, стилем.

Фальцет – (итал. falcetto, от falso – ложный) – способ формирования высоких звуков, а также верхний регистр мужского певческого голоса, характеризующийся слабым звучанием и бедностью тембра (вследствие уменьшения количества обертонов). При формировании фальцета используется головное резонирование: голосовые складки колеблются не всей массой, а только краями. Натуральный фальцет используется в хоровом пении, в самодеятельных хорах, главным образом в теноровых партиях, давая возможность петь высокие звуки, превышающие естественный грудной регистр, а также в народном пе-

нии. При достаточной опоре фальцет начиняет микстоваться, образуя своеобразное по колориту и достаточно громкое звучание. На основе опёртого фальцета осуществляется пение йодля.

Фиоритура – (итал. fioritura – цветение) – различного рода мелодические украшения.

Фонетический метод – в вокальной педагогике метод воздействия на голосообразование посредством использования отдельных звуков речи и слогов. Широко практикуется для улучшения звучания голоса. Определив у певца наиболее естественно звучащие гласные, распространяет на остальные гласные, добиваясь выравнивания вокальной линии и единства тембра. Взрывные согласные (*т, п, д*), присутствующие в слогах, оказывают на звукообразование воздействие, подобно твердой атаке. Щелевые (*с, ш, х, ф*) действует подобно мягкой или придыхательной атаке. Подбор гласных и слогов для вокальных занятий должен осуществляться с ясным пониманием характера их влияния на работу голосового аппарата.

Форсирование – (от фр. forse – сила), пение с чрезмерным напряжением голосового аппарата, нарушающее тембровые качества голоса, естественность звучания. Форсирование звука – частая ошибка начинающих певцов. Такое пение мешает образованию высокой певческой форманты, потому форсирование голоса обладает плохой полётностью. У певцов с данным дефектом голосообразования наблюдается качание голоса, явно выражены регистровые переходы, затруднено звучание верхнего участка диапазона. Форсированные голоса быстро деградируют, становятся непрофессиональными.

Фразировка – (от нем. Phrasierung) – смысловое выделение музыкальных фраз при исполнении музыкального произведения. В нотной записи фразировка обозначается с помощью фразировочных лиг; граница между фразами называется цезурой. Важнейшие средства фразировки – артикуляция, динамика.

Фуга – (лат. fuga – бег) – форма полифонического произведения, основанная на имитационном проведении темы (реже двух и более тем) во всех голосах по определенному тонально-гармоническому плану. Хоровая фуга часто встречается в произведениях кантатно-ораториального жанра, в операх. Выдающиеся образцы хоровой фуги созданы И. С. Бахом, Г. Ф. Генделем и другими композиторами.

Фугато – (итал. fugato – наподобие фуги) – имитационная форма родственная фуге по способу изложения темы; применяется в качестве раздела в более крупной форме. Фугато часто встречается в хоровых произведениях.

Х

Халинчак – вид узбекской свадебной песни, бытующей в Байсунской области.

Хашар – узбекская трудовая песня..

Хор – (от греч. choros-хороводная пляска с пением).

1. В античном театре – коллективный участник спектакля, самостоятельное действующее лицо, олицетворяющее народ.

2. Певческий коллектив, исполняющий вокальное произведение с инструментальным сопровождением или – а капелла. По тембровой однородности звучание хора аналогично звучанию группы однородных инструментов оркестра (струнных, духовых). По составу голосов хоры бывают однородными и смешанными. Минимальное число участников хора – 12 человек (по 3 человек в хоровой партии), что обусловлено возможностью пользоваться цепным дыханием. По манере голосообразования различают хоры академические и народные. Особую специфику имеет хор в опере и оперетте, где хоровое пение сочетается с драматической игрой актёров-хористов.

3. Музыкальное произведение для коллектива певцов.

Хорал – (нем. Choral, от лат. choralis – хоровое песнопение) – религиозное песнопение западно-христианской церкви. Хорал имел два основных типа – григорианский, оформившийся в VII в католической церкви, и протестантский, возникший в XVI в. в эпоху Реформации. Григорианский хорал, преимущественно одноголосный, исполнялся на латинском языке. В протестантском хорале использовался перевод канонического текста на национальный язык, распространялась практика четырехголосной гармонизации напевов, исполнявшихся всей общиной верующих. Протестантский хорал оказал огромное влияние на формирование светского, профессионального музыкального искусства Германии, Чехии и др.

Ц

Цезура – (лат. caesura – рубка, рассечение) – граница между фразами в музыкальном произведении. При исполнении выявляется в остановке, смене дыхания и т.д. По своему значению цезура близка к знакам препинания в словесной речи и является главным средством фразировки. Цезура иногда указывается композитором с помощью специальных знаков (запятая над нотным станом, фермата между тактами и др.), но чаще фразировка предоставляется на усмотрение исполнителей.

Ч

Чарх – узбекская трудовая песня.

Частушки – жанр народной песни-куплета, распространенный в России с конца XIX в. Частушку называют также коротушкой, припевкой, прибаской, топтушкой и т.р. истоки частушки восходят к скоморошьим плясовым песням. Их тематика очень разнообразна: наряду с любовными, юмористическими, трудовыми частушками существуют сатирические и частушки на политические темы. В основе частушек лежит импровизация, мгновенная поэтическая реакция не какое-нибудь событие. Исполняются частушки соло, дуэтом, хором, в сопровождении гармоники, балалайки, иногда перемежаясь с плясками. Нередко на одну мелодию поется целый ряд текстов.

Читги гул – узбекская детская песня.

Ш

Шансон – (фр. chanson – песня).

1. В широком смысле – название французской песни во всех её разновидностях, от древнейших времен до наших дней.

2. Французская многоголосная песня XV-XVI вв. представленная в творчестве Жоскена Депре, Г.Дюфан и др. В развитии этого жанра сыграли роль национальные песенные традиции (народные песни, искусство труверов) и влияние нидерландской полифонической школы. В XVI в. шансон становится одним из самых значительных жанров европейской музыки. Особенно известны шансон К.Жанекена «Битва при Мариньяно», «Крики Парижа» и др. основанные на использовании звукоподражательных приемов, раскрывающих изобразительные моменты текста.

Шансонье – (фр. chansonier) – французский поэт, исполнитель песен. Нередко шансонье сам сочиняет текст и музыку исполняемой им песни. Искусство шансонье восходит к творчеству трубадуров, труверов. С конца XIX в. шансонье называют также профессиональных эстрадных певцов.

Э

Элегия – (греч. elegeia – траурное пение) – вокальное или инструментальное произведение печального, задумчивого характера. В Древней Греции элегия – музыкально-поэтический лирический жанр. Позднее элегия получила широкое распространение в западно-евро-

пейской и русской поэзии XVIII-XIX вв. для выражения чувств разочарования, неудовлетворенности, воспоминаний о прошлом. В качестве самостоятельного вокального произведения встречается в творчестве Г. Пёрселла, Л. Бетховена, С. И.Танеева.

Ю

Юбиляция – (от лат. jubilatio – ликование) в католическом пении красочная вокализация мелизматического характера на последнем гласном в словах alleluia, amen и др. С IX в. особенно развитые юбиляции стали подтекстовываться, что привело к возникновению секвенций.

Я

Ялла – узбекский, народный музыкально-песенный жанр, мелодия песни носит игриво-танцевальный характер, представляет солирующий голос с унисонным хором. Солист называется – яллачи. Например, « Келдим» – жанр ялла – женская песня, «Хо, майда, майда» – мужская песня.

Язык – мышечный орган, выполняющий при пении и речи артикулярную функцию. Состоит из мышечных волокон, имеющих различные направление, и потому способен к самым разнообразным изменениям своей формы и положения. Язык прикрепляется своим корнем к подъязычной кости, непосредственно связанной с гортанью. Таким образом, его перемещения механически передаются гортани и нижней челюсти, что надо учитывать при занятиях вокалом. В пении, в связи с более округлым произношением гласных, изменением положения гортани и нахождением наилучших условий для работы голосовых складок, язык находит новые, удобные положения. Вопрос рационального положения языка в пении решается индивидуально, исходя из наибольшего для певца удобства, наилучшего качества звука голоса и чистоты произношения гласных.

Литература

1. Каримов И.А. Узбекистан на пороге XXI века: угрозы безопасности, условия гарантии и прогресса. Т., «Узбекистон», 1997 г.

2. Абдуллаев Р. «Шодлик қўшиғи». Т., Ғафур Ғулом номидаги адабиёт ва санъат нашриёти. 1990 йил.

3. Абдуллаев Р. Обрядовая музыка Центральной Азии. Т., 1994 г.

4. Ахмедова М.А., В. Хан. Основы философии. Т., «Узбекистон», 1998 г.

5. Астафьев. В.В. О хоровом искусстве. Л., «Искусство», 1999 г.

6 Багдасарьян Н.Г. Культурология. М., «Высшая школа», 1999 г. Глава - Культура и цивилизация, глава – Искусство как феномен культуры (И.Е. Чучайкина).

7. Вызго Т.С., Кароматов Ф.М., Карелова И.Н. История узбекской музыки. Том 1, 2. 3. Изд. лит. и искусства им. Г. Гуляма. 1973 г.

8. Дадабаев М. Куйлар, булбуллар. «Наманган», 1998 г.

9. Гудкова Е.А. Методика преподавания хоровых дисциплин. Т., Изд. лит. и искусства им. Г. Гуляма. 1987 г.

10. Жалилов. М. Қўшиқлар (хрестоматия), овоз ва фортепиано учун Т., «Ўқитувчи», 1995 й.

11. Кон Ю. Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и её гармонизации. Т., 1979 г.

12. Мансуров А. Оҳангларда – эртаклар. «Ўқитувчи», 1999 й.

13. Ражабова Д. Фортепиано машғулоти. Т., «Ўқитувчи», 1994 й.

14. Робустова Л. Компьютер в музыкально-художественной деятельности. h.tt.p://.wwnsu acehive / conf/ nit/96/sect3/node23.htm

15. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Вып. II. М., 1981 г.

16. Салимова Л. Специфика песенных жанров «кушик», «ялла», «лапар» (В кн. Вопросы теории музыки и исполнительства на современном этапе). Т., 1983 г.

17. Соломонова Т. Виды метро-ритмической организации в узбекской народной песне (В кн. Проблемы музыкальной науки Узбекистана). М., 1973 г.

18. Шаляпин Ф. Маска и душа. М., 1979 г.

19. Умаров Э., Пал И. Эстетика. Т., «Укитувчи», 1990 г.

20. Усманов Ж. Ўзбек анъанавий мусиқа ижрочилиги, хрестоматия. Т., «Ўқитувчи», 1995 й.

21. Эркаев А. Духовность – энергия независимости. Т., «Маънавият», 1998 г.

22. Юлдашева И.Г. Методика преподавания музыкальных дисциплин. Выпуск 2. Т., «Укитувчи», 1982 г.

23. Цай А.В. Материальная культура в свете современной эстетики. Т., Изд. «Фан» Академии наук Узбекистана, 1994 г.

Содержание

Введение..... 3

Часть первая

Глава первая. Музыкально-эстетическое воспитание и современные профессиональные требования к будущему специалисту 5
§1. Музыкально-художественный образ, как средство воспитания духовной личности..... 16
Глава вторая. Краткие музыкально-эстетические аннотации к произведениям..... 20
§1. Музыкально-эстетическое содержание Государственного гимна Узбекистана, песни о флаге Узбекистана. Музыка Мутал Бурханова, слова Абдуллы Орипова..... 20
§2. Мутал Бурханов..... 21
§3. Музыкально-эстетические ценности патриотических песен об Узбекистане..... 25
§4. Музыкально-эстетические ценности песни «Углон хотираси»..... 26
§5. Музыкально-эстетические ценности песни «О матери».. 28
§6. Музыкально-эстетические ценности песни «Узбек кизлари»..... 29
§7. Музыкально-эстетические ценности лапара «Келинлар»... 30
§8. Музыкально-эстетические ценности лирических песен... 32

Часть вторая

Глава первая. Методика преподавания дирижирования. Работа над музыкальным произведением. Мелодия..... 35

Часть третья

Глава первая. Краткие аннотации к произведениям по фортепиано..... 67
Государственный гимн Узбекистана. Муз. М. Бурханова. Стихи А. Орипова..... 70
Переложение для ф-но Д.Ташбаевой. 71
O'zbekiston bayrog'i. R. Isoqov she'ri..... 73
Mustaqil ona yurtim. R. Isoqov she'ri 76
O'zbekistonim. Fahriddin Burxonov so'zi..... 79

Ey, Vatan. M. Akmal she'ri..... 83
O'g'lon xotirasi. Solik Rifat (Turkiya) she'ri, Zokir Toshho'jaev tarjimasi..... 86
Eng go'zal duhyo. Guljamol Asqarova she'ri..... 90
Yoshligim. Dadabaev Mahmud she'ri..... 93
Kelinlar. Benazir she'ri..... 96
Onajonim sog'indim. G'ulomjon Akbarov she'ri..... 99
O'zbek qizlariga. Mahmudjon Xolturaev she'ri..... 102
Sog'indim. Benazir she'ri..... 106
Olma. R. Isoqov she'ri..... 109
Yangi yil quvonchlari. M. Dadabayev she'ri..... 111
Salom Navroz! M. Dadabayev she'ri..... 114
Vokaliz..... 118
Etyud «Charxpalak»..... 120
Askiya..... 122
Raqs..... 123
Orzu..... 124
Melodiya..... 126
Bahor valsi..... 129
Alla..... 132
Qo'shiq..... 134

Приложение

Словарь музыкальных терминов вокалиста, дирижера-хоровика..... 136
Литература..... 187

Дильбар Ташбаева

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ МУЗЫКИ И ШКОЛЬНЫЙ РЕПЕРТУАР

Ташкент – «Fan va texnologiya» – 2007

Редактор К. Авезбаев
Тех. редактор А. Мойдинов
Компьютерная верстика А. Шахамедов

Разрешено в печать 25.07.2007. Формат 60x84 $^{1}/_{16}$.
Гарнитура «Timez New Roman». Печать офсетная.
Усл. печ. лист 12,5. Издат. печ. лист 12,0.
Тираж 500. Заказ №32.

Отпечатано в типографии «Fan va texnologiya
Markazining bosmaxonasi».
700003, г. Ташкент, ул. Алмазар, 171.

ISBN 978-9943-10-043-5
9 789943 100435