

**ФГОУ ВПО «Челябинская государственная академия
культуры и искусств»
Кафедра эстрадно-оркестрового творчества**

Д. П. Панов

МЕТОДИКА АНАЛИЗА ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ

Часть 1

ИНТОНАЦИОННЫЙ И МУЗЫКАЛЬНО- ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

**Учебное пособие
по дисциплине «Анализ джазовых произведений»
для студентов, обучающихся по специальности
070101 «Инструментальное исполнительство»**

В 3 частях

**Челябинск
2011**

УДК 784
ББК 85.314
П17

Утверждено на заседании кафедры эстрадно-оркестрового творчества, протокол № 3 от 03.11.2010 г.

Рецензенты:

Р. Г. Хабибуллин – заведующий кафедрой эстрадно-оркестрового творчества
Челябинской государственной академии культуры и искусств, профессор;
А. И. Анищенко – заслуженная артистка РФ, доцент.

Панов, Д. П. Методика анализа эстрадной песни: учеб. пособие. В 3 ч. Ч. 1 Интонационный и музыкально-теоретический аспект / Д. П. Панов; Челяб. гос. акад. культуры и искусств; каф. эстрад.-оркестр. творчества. – Челябинск, 2011. – 121 с.

ISBN 978-5-94839-312-4

Печатается по решению редакционно-издательского совета ЧГАКИ

ISBN 978-5-94839-312-4

© Панов Д. П., 2011

© Челябинская государственная
академия культуры и искусств, 2011

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора.....	4
Введение.....	8
Глава 1. Пути становления эстрадной песни.....	15
Глава 2. Педагогические аспекты анализа эстрадной песни.....	44
Глава 3. Психологические аспекты анализа эстрадной песни.....	54
Глава 4. Интонационный анализ эстрадной песни.....	63
Глава 5. Религиозно-нравственный аспект анализа эстрадной песни.....	80
Глава 6. Музыкально-теоретический анализ эстрадной песни.....	87
Дискография.....	114
Список литературы.....	117

ОТ АВТОРА

Эстрадная песня является, пожалуй, самым демократичным, самым популярным и любимым жанром. Она вышла из народа, поддерживает теснейшую связь с народным творчеством и вместе с тем в своих лучших проявлениях являет собой высокохудожественное и высокопрофессиональное искусство. Это и позволило данному жанру занять ведущее положение в современном шоу-бизнесе, а с другой стороны, вызвало огромный интерес к эстрадной песне как средству обучения и воспитания подрастающего поколения, т. е. привлекло внимание сферы образования (в школах, колледжах, вузах), а также сферы услуг и досуга.

В чем секрет такого успеха и популярности эстрадной песни?

1. Интонационная связь с народным музыкальным творчеством.

2. Использование ярких современных средств музыкальной и художественной выразительности из всего того, что выработала музыкальная практика в разных жанрах профессионального и народного творчества.

3. Важнейшее свойство эстрадной песни – умение выразить простым и ясным языком глубокие идеи и мысли.

4. Особая доверительная, обращенная к слушателю манера высказывания.

Артист со сцены словно говорит: «То, что делаю я, – очень просто, и вы это сможете». В этом и заключается один из основных принципов большого искусства – не показать слушателю-зрителю трудностей исполнения, как говорят, «всей кухни искусства», а создать ощущение легкости, полета, доброго настроения. «Искусство должно развлекать», – говорил К. С. Станиславский, а В. Т. Спиваков утверждает: «...Развлекая, мы воспитываем», поэтому в репертуаре «Виртуозов Москвы» немало пьес эстрадно-джазового направления.

Но чтобы достичь такого уровня исполнения, когда слушатель «парит душой», артист должен виртуозно владеть инструментом (в нашем контексте – голосом). И в основе этих *«умений и навыков»* лежат, конечно, обширные и глубокие знания предмета своего искусства. Они и формируют ту устремленность, увлеченность музыканта на всем протяжении его творческого пути.

Знание опыта прошлого, опыта великих исполнителей – это тот фундамент, на котором строится и опыт современного руководителя эстрадного ансамбля. И опыт не малый. Если взять за точку отсчета 30-е гг. XX в. в США (рас-

цвет биг-бэндов и на их базе формирования эстрадной песни), то разворачивается грандиозная панорама, охватывающая многообразие национальных школ, стилистических направлений, типов и видов ансамблевых составов, солистов, образцов композиторского и поэтического творчества и т. д.

Весь этот опыт необходимо изучать, ведь без знания прошлого нет будущего, а все новое – это глубоко забытое старое.

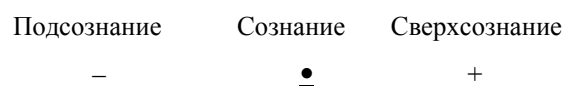
В процессе изучения печатных материалов, звукозаписи, нотных источников и их тщательного анализа, начинающий исследователь обязательно придет к важнейшему выводу, который является основополагающим в работе эстрадного исполнителя – это поиски своего индивидуального исполнительского стиля, неповторимой исполнительской манеры, характерные черты которой выражаются в обобщенном понятии *sound* (англ. – ‘звук, звучание’), включающем в себя и оригинальную аранжировку, оркестровку. Известно, что это понятие возникло в практике биг-бэндов в США в 1930-е гг., которые своим высоким профессионализмом и творческим отношением во многом определили пути развития и формирования эстрадной песни.

Как и любое явление в нашей жизни, искусство, наука, музыка (в том числе и эстрадная песня) имеют и свои материальные проявления, и духовные. К первым можно отнести все, что мы видим, слышим, осязаем – звук, цвет, движения. Наши внутренние эмоциональные

переживания, наши чувства входят в область *подсознания, души*. Наши размышления относятся к сфере *сознания*. А в целом они составляют *психику* – с ее чувствами и эмоциями, мыслями и размышлениями.

Ученые утверждают наличие еще одного компонента психики – *сверхсознания*.

Обратимся к выводам болгарского исследователя Л. Рампы: «Сознание человека определяется накопленным опытом на бесконечном эволюционном пути. Если изобразить путь эволюции человека прямой, идущей от минус бесконечности в плюс бесконечность, а текущее состояние сознания – точкой на этой линии, то отрезок прямой от данной точки до плюс бесконечности – *сверхсознание*» [Цит. по: 72].



Ученые утверждают, что искусство, наука, музыка возникли из глубин нашего подсознания, т. е. души.

Подсознание гениально. Оно знает все, что вы когда-либо знали, умеет все, что вы когда-либо умели, и помнит все до мельчайших подробностей» [74, с. 167].

В *сверхсознании* находится все, что должно случиться, все, что человек должен пережить. «Сверхсознание – бесконечная потенциальная возможность развития сознания» [Там же]. Одним из важнейших «инструментов» для работы

нашего сознания является *интуиция*. Хорошо развитая интуиция имеет решающее значение – как в повседневной жизни, так и в художественном творчестве. Академик Г. И. Шипов считает, что интуиция – это способность проникать через барьер между сознанием и подсознанием [73]. Подсознание подключено ко Всеобщему Сознанию. Интуиция помогает установить связь с подсознанием и тем самым получить доступ к источнику знаний. Этот источник знаний академик В. И. Вернадский назвал «ноосферой» и трактовал его как «банк данных» всей информации, которую выработало человечество за свою историю [Там же].

Моменты «подключения» к «банку данных» подтверждают и описывают практически все деятели искусств: композиторы, исполнители, поэты и др. Одни это состояние называют озарением, вдохновением, другие – гипнозом, третьи – мистическим чувством, интуицией. Психологи это состояние характеризуют как «измененное состояние сознания человека».

А. С. Пушкин в стихотворении «Поэт» говорит о «божественном глаголе», который изменяет внутренний мир поэта:

*Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.*

Композитор А. Шнитке об интуиции пишет следующее: «Интуиция – проявление надындивидуального знания, как бы подключение к внешнему чудес-

ному источнику. Произведение как бы извечно существует, творец не создает его, а расшифровывает, улавливает. Поэтому так бесспорно и так знакомо каждое выдающееся произведение – мы его уже “знаем”. Искусство особо зависимо от интуиции...» [6, с. 206].

Озарение и интуиция, гипноз и медиумизм – все это «чувство мистического», которое, по выражению А. Эйнштейна, «самое прекрасное чувство, которое мы испытываем». «Оно – основа настоящего искусства и науки. Тот, кому это чувство чуждо, подобен мертвецу» [73]. Г. Берлиоз в своих мемуарах вспоминает, что во сне ясно слышал во всех деталях и целиком симфонию в ля-миноре. И можно привести множество подобных примеров. Современная наука изучает и пытается объяснить эти феномены. В частности, исследователи В. Ю. Тихоплав и Т. С. Тихоплав обобщают эти поиски, предлагая читателям научно аргументированную информацию. Так, в одной из книг ученые приводят отрывок из письма В. А. Моцарта: «Когда я себя хорошо чувствую, когда я в добром расположении духа... мысли толпятся в моей голове, входя в нее с величайшей легкостью. Как и откуда они берутся, я не знаю и никак не причастен к этому... Стоит только возникнуть теме, как появляется другая мелодия, которая сама связывается с первой в соответствии с требованием композиции... Композиция приходит ко мне не по частям... но во всей своей полноте, так что мое вооб-

ражение позволяет ее услышать целиком» [75, с. 34].

Из откровений великого композитора понятно, что он воспринимает информацию, находясь в добром расположении духа, но тут же подвергает ее корректировке согласно законам композиции, т. е. использует свои теоретические знания, создавая соответствующую форму, структуру. Как бы на практике подтверждается положение ученых о гармоническом взаимодействии двух начал в сознании – интуитивного вдохновения, озарения и рассудочного, логичного корректирования. «Поверил я алгеброй гармонию», – говорит об этом состоянии Сальери, один из героев маленькой трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери». Иными словами, коррекция полученной информации и осуществляется так называемым аналитическим умом (по Д. В. Кандыбе [73], в работу включается правое – аналитическое – полушарие головного мозга). Для нас этот

пример представляется важным, интересным классическим образцом психофизической деятельности творческой личности. Он подтверждает мысль о гармоничном взаимодействии работы двух полушарий головного мозга. Лишним аргументом служит и известная фраза Ф. И. Шаляпина: «Я никогда не бываю на сцене один... На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует»¹.

На наш взгляд, умение совмещать творческий порыв и одновременно критическую оценку является одним из важнейших качеств нашего сознания и необходимым условием развития высокого профессионализма в творческой деятельности. В полной мере это можно отнести и к руководителю ансамбля, отмечая в то же время, что формирование подобного качества представляет собой серьезную проблему в процессе становления специалиста.

¹ Шаляпин, Ф. Маска и душа / Ф. Шаляпин. СПб.: Азбука-классика, 2010. 352 с.

ВВЕДЕНИЕ

В системе учебных дисциплин на кафедре эстрадно-оркестрового творчества ЧГАКИ есть предметы, которые занимают особое положение и имеют особое значение – это «анализ музыкальных произведений» и «анализ джазовых произведений». Толковый словарь русского языка следующим образом трактует понятие *анализ*. 1. Метод исследования путем рассмотрения отдельных сторон, свойств, составных частей чего-нибудь. 2. Всесторонний разбор, рассмотрение. 3. Определение состава [51, с. 24].

Музыкальный энциклопедический словарь раскрывает понятие *анализ музыкальный* (пер. с греч. *analisi* – ‘расчленение, разложение’), *анализ музыкальных произведений* – музыкально-теоретическая дисциплина, изучающая строение музыкального произведения» [41, с. 30]. Цель и назначение этого предмета заключается в том, чтобы помочь студенту освоить необходимый объем знаний, выработать определенные умения и навыки в деле постижения смысла и содержания музыкального произведения.

Именно владение студентом методами анализа дает возможность разобратся во всех нюансах музыкального языка произведения, особенностях стиля, мелодики, гармонии и других средствах

музыкальной выразительности. И, как показала практика, это обстоятельство играет решающую роль в процессе работы студента с эстрадной вокальной группой или в индивидуальном занятии в классе эстрадного пения.

Зачастую глубоко не разобравшись в содержании произведения, не вникнув в его смысл, студент-практикант являет собой беспомощную, растерянную фигуру перед коллективом или учеником. Это обстоятельство представляет собой бесспорно серьезную проблему. И в основе этой проблемы, как выяснилось, лежат несколько немаловажных причин, которые мы и хотели бы осветить. Первая – это слабая довузовская подготовка студентов, в частности по музыкально-теоретическим дисциплинам и фортепиано. Вторая – это изначально неверная ориентация на сольное вокальное исполнительство. В результате чего студент подсознательно, а зачастую и сознательно, игнорирует важность и необходимость теоретических дисциплин. На фоне такой ситуации предметы «анализ музыкальных произведений» и «анализ джазовых произведений» воспринимаются студентами как нечто отдаленное, второстепенное и не очень нужное. Студент забывает, что его основная профес-

сия – «руководитель эстрадного вокального коллектива» и, конечно, не осознает, что она требует глубоких знаний как в области педагогики, психологии, физиологии, широкого кругозора, начитанности, так и специальных знаний, предусмотренных учебным планом.

На наш взгляд, есть еще одно обстоятельство, которое усугубляет данную проблему. Дело в том, что предметы «анализ музыкальных произведений» и «анализ джазовых произведений» напрямую не решают вопросов связанных непосредственно с анализом эстрадной песни, не учитывают ее специфики, особенностей формы, музыкального языка, средств музыкальной выразительности, ее синтетической природы выраженной в нерасторжимом единстве слова и музыки. Хотя известно, что эстрадная песня в своем звучании несет черты влияния различных стилей джаза, а также классической музыки, фольклора (в том числе и афро-американского), различных популярных танцевальных стилей, что и накладывает соответствующий отпечаток на характер и стиль звучания, исполнительскую манеру, стилистику аранжировки, сценических движений, а также освещение и костюмы артистов и т.д. Весь этот арсенал выразительных средств является обязательным атрибутом современной эстрадной песни. И, естественно, студент должен свободно ориентироваться во всем многообразии выразительных средств и в процессе анализа выявлять их особенности. Необходимость такой работы очевидна как в

процессе подготовки к репетициям и занятиям, так и на протяжении практических занятий с учеником или коллективом. Руководитель-педагог многократно возвращается к анализу песни, каждый раз раскрывая ее новые, ранее неизвестные грани. И то обстоятельство, что «анализ эстрадной песни» как предмет отсутствует в учебных планах и программах и побудило нас приступить к его разработке. С этой целью была проанализирована научная, научно-методическая и художественная литература, касающаяся различных аспектов, понятий *эстрада*, *популярная песня*, *джаз*, *рок*, рассмотрены вопросы, связанные с такими фундаментальными науками, как педагогика, психология, анализ музыкальных произведений, а также музыкально-нравственный аспект анализа эстрадной песни. Изучая источники, мы пришли к выводу, что практически отсутствует научно-методическая литература, которая бы непосредственно касалась и была посвящена анализу эстрадной песни. В существующих работах это понятие размыто различными определениями (популярная песня, шлягер, сонг, хит, попса и др.), которые в полной мере не отражают всей глубины и масштабности данного явления. Поэтому мы предлагаем свой вариант определения понятия эстрадной песни.

Эстрадная песня – это вид профессионального сольного и ансамблевого песенного творчества, возникший на базе и в среде биг-бэндов в США в 30-е гг. XX столетия и тесно с ними со-

трудничавший. Подтверждение этому мы находим в работах Дж. Саймона, У. Сарджента, В. Кузнецова, А. Баташева, а также в практике современных бигбэндов – О. Лундстрема, А. Кролла, И. Бутмана и др. В процессе становления эстрадная песня приобрела необыкновенно богатый и выразительный музыкальный язык, неповторимую исполнительскую манеру, высокий профессионализм. Обстоятельства, зарождения и развития эстрадной песни являются одной из главных ее особенностей, и ясное понимание и знание этих вопросов имеют решающее значение в анализе эстрадной песни, особенно на современном этапе ее развития.

Важнейшими выразительными средствами, которые эстрадная песня восприняла от джаза, являются свинг, фразировка, элементы импровизации, исполнительская манера, принципы аранжировки и оркестровки. Эти вопросы прямо или косвенно отражены в работах Е. Барбана, И. Бриля, Г. Гараняна, О. Степурко, Л. Эванса, В. Симоненко, Ю. Чугунова, У. Сарджента, Ю. Кинуса, О. Королева, В. Кузнецова, Д. Саймона, А. Баташева, Р. Хабибулина, Д. Панова и др.

Назовем авторов, чьи работы в той или иной степени освещают историю развития и становления эстрадной песни, ее корни и исходные жанры: Л. Мархасев, Б. Брылин, И. Исаева, С. С. Клитин, Ю. Кинус, В. Кузнецов, А. Баташев, Е. Пекарская. Вопросам музыкального анализа в музыковедении уделено большое внимание. В фундаментальных и ос-

новополагающих трудах таких выдающихся ученых, как Б. Асафьев, В. Цуккерман, Л. Мазель, Ю. Тюлин, И. Способин, Е. Назайкинский и др., рассматриваются различные аспекты музыкального анализа. Интересны и полезны работы русских критиков – В. Одоевского, А. Серова, П. Чайковского, Г. Лароша, В. Стасова, Г. Конюса, а также зарубежных авторов – А. Маркса, Х. Римана, Г. Шенкера, А. Лоренца, Р. Роллана, Э. Курта и др. Как известно, процесс анализа музыкального произведения – сложное многоуровневое и многоаспектное явление, и один из его важнейших аспектов – *педагогический*. Он убедительно раскрыт в трудах Ш. Амоношвили, Г. Нейгауза, К. Ушинского, А. Макаренко, Г. Щурковой, М. Махмутова, В. Онищук. Анализ эстрадной песни является частью *урока* и, естественно, должен соответствовать всем нормам и принципам педагогической науки и практики.

Не менее важен в процессе анализа эстрадной песни и *психологический аспект*. Процесс познания, осмысления музыкального материала всегда связан с большим напряжением интеллектуальных и эмоциональных сил и возможностей человека, которые, как известно, далеко не до конца исследованы наукой. Поэтому интересно будет познакомиться с новейшими сведениями о сознании, его структуре и возможностях в трудах ученых Виталия и Татьяны Тихоплав. Музыка, как и любое другое явление, имеет материальное и духовное начало, кото-

рые и составляет основное содержание музыки (мысли, чувства, эмоции). Чтоб воспринять эту информацию, музыкант должен обладать рядом врожденных и приобретенных *знаний, умений и навыков*. Механизмы этих процессов изложены в трудах музыкальных психологов Д. Кирнарской, Б. Теплова, В. Петрушина, Е. Назайкинского и др.

Как уже говорилось, анализ эстрадной песни представляет собой сложный психофизический процесс, требующий большого напряжения и энергетических затрат на всех уровнях человеческой личности.

На *физическом* – игра на фортепиано, пение, произнесение текста.

На *духовном* (мыслительном, интеллектуальном) – восприятие и осмысление получаемой информации посредством слуховых и визуальных ощущений, а также в дальнейшем оценка, сравнение, классификация информации и т. д.

На *душевном* (эмоционально-чувственном) уровне вся полученная информация для ее прочного усвоения и запоминания должна быть, как говорят музыканты, пропущена через сердце, т. е. через эмоциональную сферу. Анализирующий должен испытать определенные чувства и сформировать свое отношение к данной песне. Именно это обстоятельство и определяет результат, отражающий ее ценность, нужность, значимость и т. д.

Эстрадная песня, как и любой другой вокальный жанр, представляет собой синтез слова и музыки. «Именно в синте-

зе слова и музыки проявляется *интонационная* природа искусства» [33]. Вопросы интонационного анализа эстрадной песни рассматриваются в трудах известных ученых-музыковедов – Б. Асафьева, В. Костарева, М. Ройтерштейна, В. Медушевского, психологов – Д. Кирнарской, Б. Теплова, В. Петрушина.

Необходимо отметить, что эстрадная песня в своих лучших образцах является достаточно сложным симбиозом наиболее интересных и значимых качеств и особенностей из всего, что выработало искусство (и не только искусство) на протяжении своего развития. В контексте нашей работы мы рассматриваем прежде всего *средства музыкальной выразительности*. В результате изучения и анализа источников – научно-методической и художественной литературы, нотных изданий, дискографии, фильмов, клипов, воспоминаний, критических статей – мы пришли к выводу, что эстрадная песня как специфический жанр и музыкальная форма формировалась под непосредственным влиянием и, конечно, в результате переосмысления многих факторов. Назовем наиболее выжные.

1. *Народное художественное творчество*. В частности, музыкальный фольклор, городской романс, бардовская песня, шансон и др. Известно, что отдельные образцы этих жанров становились популярными эстрадными песнями (шлягерами) благодаря мастерскому исполнению, а также использованию всех современных средств музыкальной выразительности – аранжировке, исполни-

тельской манере, режиссерскому решению и т. д. Эти тенденции ярко выражены в творчестве ансамблей «Русская песня», «Золотое кольцо», «Песняры», «Ариэль», «Гая», «Орэра», «Верасы», «Сябры», «Скоморохи» и др.

2. *Академическое вокально-хоровое искусство.* Отдельные принципы хорового письма, полифонии можно наблюдать в звучании высокопрофессиональных ансамблей, таких как «Хор Турецкого», «Квадро», «Les Swingle Singers», «Swingles II», «The Singers Unlimited», «Buio 66», «Хор и оркестр Р. Конниффа», «Хор и оркестр Дж. Ласта», «Мелодия» и др.

Приемы симфонического письма мы наблюдаем в песенных оркестровках композиторов-классиков Д. Гершвина, И. Берлина, Дж. Керна, Р. Роджерса, И. Дунаевского, М. Блантера, Т. Хренникова, Д. Тухманова, А. Бабаджаняна и др.

3. *Джаз* стал основным и решающим импульсом, который во многом преобразил и изменил эстрадную песню. В основе его лежит мощная энергия ритмов афроамериканского фольклора. Подтверждается афоризм гениального пианиста и дирижера Ганса фон Бюлова: «*В начале был ритм*». А Карл Орф продолжил и уточнил эту мысль: «*В начале был барабан*». В дальнейшем эта ритмическая энергия-импульс соединилась с национальными искусствами всех континентов и дала убедительные результаты. Вначале это было искусство *джаза* с его многочисленными стилями и направлениями. Затем появился *рок* в его различных проявлениях, в том числе и в испол-

нении вокально-инструментальных ансамблей (ВИА). И что не менее важно этот ритмический импульс дал толчок бурному развитию народного бытового музыкального творчества (в особенности бытовых песен и танцев). Наиболее ярко это выразилось и проявилось в странах Латинской Америки (Куба, Венесуэла, Чили, Бразилия, Аргентина). Как отмечают исследователи, популярные сегодня песни и танцы в ритмах самбы, мамбы, босса-новы, румбы, ча-ча-ча, танго, сальсы, пасадобля и др. сформировались под непосредственным влиянием афроамериканского фольклора и джаза.

Широко известны опыты соединения латиноамериканских ритмов с джазом на высоком профессиональном уровне. Например, Х. Тизол и Д. Эллингтон, М. Сандавал и Д. Гиллеспи. Танец и песня всегда рядом, и с появлением новых танцевальных ритмов палитра выразительных средств эстрадной песни неосизмеримо расширилась.

4. В текстовом, литературном отношении большое влияние на эстрадную песню оказало *поэтическое творчество* таких авторов, как Б. Пастернак, А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Л. Дербенев, А. Дементьев, В. Харитонов, Р. Рождественский, М. Танич, Л. Рубальская, М. Островой, Л. Ошанин, М. Исаковский, В. Лебедев-Кумач и др. И это явление – в традициях русской песенности, стихи великих русских поэтов – А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Некрасова, А. Фета, С. Есенина – часто ложились в основу песни или романса.

Мы перечислили лишь основные факторы наиболее сложного аспекта анализа эстрадной песни – *музыкально-теоретического анализа*. Главные его принципы подробно разработаны в трудах В. Цуккермана, Б. Асафьева, Л. Мазеля, М. Ройтерштейна, Е. Назайкинско-го, а также в работах музыковедов и исследователей – В. Бычкова, Л. Кадцына, Г. Гараняна, Е. Барбана, В. Конен, А. Медведева, О. Далецкого, Н. Хентоффа и Н. Шапиро, Д. Коллиера, У. Сарджента и др. Наша задача обобщить опыт известных ученых и применить, учитывая специфику эстрадной песни. Иными словами, данное пособие – попытка создания оригинальной авторской методики анализа *эстрадной песни*, и практическое осуществление ее возможно на материале *авторских вокально-хоровых произведений*.

В настоящее время, на наш взгляд, наиболее актуальной становится проблема нравственного воспитания молодежи. Эстрадная песня играет значительную роль в формировании духовного мира человека. Как сказал Г. Ибсен: «Владеющий чарами песен, владеет и душами людей», и поэтому от того, куда будет звать песня и какой дорогой поведет слушателя, во многом зависит морально-нравственная атмосфера. И, как сказала героиня фильма Т. Абуладзе «Покаяние»: «А зачем нужна та дорога, которая не ведет к Храму?» К сожалению, громадное количество эстрадно-песенной продукции ведет слушателя «в никуда». Еще один из аспектов проблемы анализа эстрадной песни – *возрастной*. Известно,

что до определенного возраста дети воспринимают музыку в основном *эмоционально*, поскольку живут в чувственном мире и воспринимают мир непосредственно, т. е. без посредника – сознания. И это очень важно. Искреннее восприятие и выражение ребенком своих чувств не может сравниться по силе и глубине воздействия ни с какой игрой маститого актера. Поэтому даже самые гениальные из них признавали, что сыграть лучше ребенка невозможно. Но с возрастом меняется и внутренний, духовный мир человека, проявляется, «подключается» сознание. И этот период очень важен и ответственный. Сохранить гармонию взаимодействия чувств и сознания – задача и проблема педагогов и воспитателей, имеет судьбоносное значение. Как отмечает профессор Э. Вирсаладзе, отсутствие должного внимания к этому вопросу уже в ближайшем будущем приведет к значительным проблемам. Известная пианистка вспоминает: «Уже закончив консерваторию и работая там преподавателем, я все время ощущала недостаток гармонического анализа... мне кажется, что это основа основ – знать как и из чего что состоит»². Еще раз подчеркнем необходимость и важность систематической работы по анализу музыкальных произведений.

В процессе работы над пособием были изучены материалы по развитию вокального голоса, знание которых, на наш взгляд, является важнейшим усло-

² Из записи встречи Э. Вирсаладзе с преподавателями и студентами Челябинской государственной академии культуры и искусств (19 сентября 2010 г.).

вием для глубокого и всестороннего анализа эстрадной песни. Среди них исследования О. Далецкого, И. Исаевой, Л. Маркоут, Е. Пекарской, Л. Боровик, Г. Денисовой и В. Курочкина. Особый интерес вызывает работа О. Далецкого «Искусство обучения пению» [16] (в частности, раздел о *естественной саморегуляции голоса*), а также пособие «Поем вместе с Эллой Фитцджеральд» [71], где даны практические рекомендации по освоению стиля произведения, специфиче-

ских особенностей фразировки, ритма, характера исполнения, средств вокальной выразительности, специфических приемов – глиссандо, вибрато, субтон и т. д. Даны конкретные советы по технике исполнения. И, что очень важно, к теоретическому материалу прилагаются – нотный сборник анализируемых песен, CD с записью исполнения знаменитой певицы и фонограмма с записью аккомпанемента.

Глава 1

ПУТИ СТАНОВЛЕНИЯ ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ

- История развития и формирование эстрадной песни
- Специфика развития эстрадной песни в СССР

История ничему не учит, а только наказывает за незнание ее уроков.

В. О. Ключевский

Эстрадная песня в современном своем звучании и в лучших своих образцах представляет собой уникальное явление – как в системе массовой популярной музыки, так и в жизни современного искусства и социальной жизни. В чем же ее уникальность?

На наш взгляд, это проявляется прежде всего в музыкальном языке эстрадной песни, необыкновенно ярком, красочном и разнообразном, в тех средствах музыкальной выразительности, которые она отбирает и впитывает из всего того лучшего, что есть в искусстве и жизни, в ярком мелодизме, гармонии, в высокохудожественных аранжировках и оркестровках, в современной исполнительской манере, ярких танцевальных движениях и костюмах, техническом оформлении и т. д.

Еще в начале XX в. существовала просто песня (вокальный номер) в виде

романса, баллады, арии в сопровождении гитары, фортепиано или инструментального ансамбля. Но уже в начале 1930-х гг. в США, а позже в Европе и СССР песня стала приобретать совершенно новые, яркие, выразительные черты. Как это происходило? Известно, что 1930-е гг. – время становления джаза, эпоха свинга, больших оркестров (биг-бэндов), необыкновенно ярких и выразительных по звучанию. Они быстро завоевали популярность среди широкой публики и музыкантов-профессионалов и были востребованы на танцевальных площадках, ресторанах, кабаре, а позже в кино и концертных программах. Причин такого бурного развития было несколько.

1. Благоприятное политическое и экономическое положение в стране, закончился экономический кризис, появились рабочие места, улучшилось социальное положение граждан. Открылись различные увеселительные заведения. Возник спрос на музыку и музыкантов.

Быстро формировались оркестры и возрастало их мастерство. Как отмечает Д. Саймон, «Только в одном Нью-Йорке функционировало более двухсот бэндов, двадцать из которых были гениальными» [61]. Это были оркестры, ставшие знаменитыми на весь мир, как и их руководители – Д. Эллингтон, К. Бейси, Т. Дорси, А. Шоу, Г. Миллер и др.

В биг-бэндах сосредотачивались лучшие исполнители, композиторы и аранжировщики. Оркестр стал настоящей школой профессионального мастерства. Немаловажным был тот факт, что в среде оркестровых музыкантов зародилось такое явление, как *джет-сейшн* (jam session) – творческое соревнование виртуозов-исполнителей. Таким образом оркестры явились настоящими «университетами» для джазовых музыкантов, а традиция проводить джем-сейшн сохраняется и по сей день в современных биг-бэндах. Но самое главное для нас – оркестр стал школой воспитания и становления и для вокалистов. Как это происходило? Начнем по порядку.

Биг-бэнды в процессе интенсивной практики выработали свой неповторимый и оригинальный *музыкальный язык*, в основе которого лежит большой арсенал выразительных средств, наличие которых сделало звучание этих оркестров непохожим ни на один из существующих (к примеру – симфонический, духовой, струнный и т. д.). Прежде всего это *свинговая* манера исполнения, в основе которой сложные метро-ритмические ощущения: триольное мышление, полирит-

мия, полиметрия, регулярное синкопирование, а также наличие сольной и коллективной импровизации. В отношении звука музыканты выработали массу приемов звукоизвлечения и звуковедения, которые раздвинули рамки традиционных возможностей духовых инструментов. Это различного рода глиссандо, «сбросы», «подтяжки», трели, звукоподражания, рычание – фрулато, субтоны, различного рода вибрато [79, с. 33–36].

В недрах каждого оркестра возник свой неповторимый звук (*sound*), который отличался от звучания другого оркестра и был своеобразным *брэндом* – фирменным знаком. Именно в звучании сфокусировались и «материализовались» все внутренние интуитивные, явные и неявные устремления музыкантов – их *идеология*, эстетические устремления, мировоззренческие принципы, политические взгляды. Конечно, все это концентрировалось и «вбиралось» личностью дирижера, композитора, аранжировщика. Все эти профессии совмещала одна личность – руководитель оркестра (он и лидер-исполнитель), поэтому именно он чаще всего и создавал тот неповторимый *sound*. Вспомним популярный в России романс «О, если б мог выразить в звуке». Он всегда звучит как мечта, устремленность и в то же время имеет интонацию осознания недостижимости идеалов и претензий, внутреннего понимания несбыточности мечтаний. И продолжая разговор о биг-бэндах, можно с уверенностью утверждать, что извечные устремления музыкантов – «выразить себя в

звуке» – реализовались в звучании оркестров и в том понимании, которое вкладывается в слово *sound*. Конечно, за всем этим стоит большой коллективный труд, особая психологическая атмосфера, создаваемая дирижером-руководителем. Особые приемы аранжировок и методы репетиционной работы, морально-нравственный климат в оркестре, демократические основы в общении участников, взаимное уважение и доверие к друг другу и т. д. И что очень важно – музыкант, находясь в потоке коллективных устремлений, т. е. подчиняясь общим требованиям звукоизвлечения и звуковедения, имел возможность развиваться и реализовать себя как самостоятельная личность в своей инструментальной соло-импровизации. Как мы знаем, это один из главных принципов-законов педагогики – *сочетание коллективного и личного*. Руководители биг-бэндов были не только гениальными музыкантами, но и талантливыми педагогами и тонкими психологами. К сожалению, эта сторона их деятельности фактически не изучена, но есть воспоминания музыкантов – участников оркестров. В этом отношении особый интерес вызывает к себе личность Дюка Эллингтона [85, с. 156]. И конечно, такая творческая атмосфера была интересна и привлекательна для вокалистов. Они прекрасно понимали, что у музыкантов оркестра можно многому научиться, особенно это касается звука, техники, импровизации, исполнительской манеры. А с другой стороны, вокалисты были нужны оркестрам, так

как песня, человеческий голос всегда ближе к публике, понятнее и всегда желанное явление на эстраде.

Д. Саймон пишет о певце и киноактере Фрэнке Синатра, о «мистере Голос», как его уважительно называли современники: «Фрэнк Синатра часто рассказывал о том, как много почерпнул, сидя на сцене рядом с Томми Дорси и наблюдая за его дыханием во время игры на тромбоне». «Томми мог заставить свой тромбон звучать настолько музыкально, что вы никогда не теряли нить его послания», – говорил Синатра [Цит. по: 61, с. 58]. Физические способности Дорси произвели неизгладимое впечатление, Ф. Синатра серьезно стал заниматься упражнениями по контролю дыхания и подводным плаванием в надежде, что будет способен дышать так же легко, как и его кумир. Синатра не раз отмечал: «Нет лучшего учителя, чем работа в биг-бэнде» [Там же].

Вокалисты играли в биг-бэндах очень большую роль: «...в общей музыкальной картине тех лет именно вокалисты становились связующим звеном между сценой и танцорами, между бэндом и залом, между радиостудиями и невидимой аудиторией слушателей» [Там же]. Одна из самых уважаемых певиц эпохи биг-бэндов Дорис Дэй, вспоминая повседневную гастрольную жизнь, отмечает: «Помню несколько песен, которые я пела с Бенни Гудменом, – мне казалось, что их надо исполнять совершенно по-другому, чем он их аранжировал. Но, как все оркестровые певицы, я научилась делать лучшее из того материала, который

мне давали. Скажу больше, я научилась *музыке* (выделено мною. – Д. П.) главным образом у тех людей, с которыми работала в оркестрах. В гораздо большей степени, чем у какого-либо преподавателя. Музыканты приучили меня к дисциплине, я поняла важность репетиции и многое другое» [61, с. 58]. Эти замечательные слова отражают роль оркестра и оркестровых музыкантов в формировании эстрадного вокалиста. Но есть нюанс, который нужно правильно интерпретировать. Когда она говорит, что научилась *музыке* у оркестровых музыкантов, а не у *педагогов пения*, это не принижение роли педагога, а констатация факта. Как обычно и бывает на практике, педагог учит технологии – постановке голоса, развитию техники дыхания, звукоизвлечению, звуковедению и т. д., но специфику работы в джазе знает не каждый – необходимо самостоятельно пройти эту школу. Поэтому бывший ученик, придя в творческий коллектив, должен адаптироваться в нем и продолжить учебу «на месте», как делала Дорис Дэй и другие вокалисты. Роль педагога здесь не принижена, она остается великой в становлении певца. Вспомним драматические события в жизни молодой Галины Вишневской: она вдруг стала терять голос и сама в силу своей необразованности (она не знала нот и учила опереточные партии по записям на грампластинках) не могла понять, почему это происходит. Именно педагог консерватории помог ей вернуть голос, подготовил в кратчайшие сроки к конкурсу

на вакантное место солистки Большого театра, который она успешно прошла и проработала долгие годы ведущей солисткой.

Лариса Долина, готовясь к работе над мюзиклом (специально написанным для нее), с целью расширить диапазон и укрепить звучание нот верхнего регистра брала уроки у Елены Образцовой. О необходимости и пользе этих уроков Л. Долина рассказывала в одном из своих телеинтервью. Решающую роль в судьбе и карьере Ф. И. Шаляпина сыграл вокальный педагог Д. Усатов, бывший солист оперы, имевший большое профессиональное, педагогическое и методическое мастерство, проработавший начальный и очень важный этап – *постановки* и *осознания* своего голоса певцом.

Но возвращаясь к великой роли биг-бэндов в формировании эстрадных вокалистов, а точнее, их репертуара, исполнительской манеры, технического мастерства, необходимо отметить необыкновенную творческую атмосферу в оркестрах. Участники их не только зарабатывали деньги, они создавали новое искусство, которое стало *классикой* эстрадного жанра как в оркестровом плане, так и в вокальном. А тот опыт, который оставили великие дирижеры-руководители знаменитых оркестров, представляет большой интерес для специалистов. Например, с точки зрения аранжировщика важно изучить принципы создания аранжировки; с педагогической и психологической – методы работы с оркестром, создания творческой атмосферы в

коллективе, взаимоотношения участников оркестра и т. д. Интерес к этому опыту не угасает, поскольку эти оркестры были и остаются своеобразной кузницей исполнителей, аранжировщиков и дирижеров. Поэтому воспоминания о тех временах очень важны для музыкантов нынешнего поколения. Вот, что вспоминает Билли Стрейхорн, много лет проработавший в оркестре Дюка Эллингтона в качестве аранжировщика и композитора: «Впервые я услышал и увидел бэнд Эллингтона в Питтсбурге в 1934 г. Ни до, ни после этого я не испытывал такого потрясения. В 1939 г. Дюк взял меня к себе на работу – тем самым я стал ближе и узнал его лучше. Его первая и последняя официальная инструкция для меня заключалась всего в одном слове: *наблюдай*. Я послушался его совета и хорошо узнал один из наиболее оригинальных умов в американской музыке. Эллингтон играет на рояле, но его настоящий инструмент – это оркестр. Каждый член бэнда для него является характерной тональной краской с определенным звучанием, создающим нужные музыкальные эмоции, которые он смешивает с другими одному ему известным способом, чтоб получить в результате нечто третье, что я называю “Эффектом Эллингтона”. Иногда это смешивание фиксируется предварительно уже на бумаге, но часто оно происходит прямо на сцене во время репетиций. Я не раз видел, как он переделывает партии во время исполнения какой-нибудь пьесы, потому что музыкант и его партия показались ему несо-

гласованными, разнохарактерными». Все намерения Эллингтона связаны с определенным музыкантом. Эллингтон предстает как тонкий психолог и опытный педагог, владеющий всем арсеналом методик для достижения поставленной цели. Совет «*наблюдай*» – гениальный по своей простоте. Это означает – внимательно прислушивайся, какие идеи и интонации витают в пространстве, анализируй взаимоотношения музыкантов в бэнде и пиши музыку согласно их индивидуальным качествам.

Аранжировщик в оркестре – правая рука руководителя-дирижера, он во многом определяет и формирует лицо оркестра, его психологический и творческий климат. Поэтому резкие «революционные» действия здесь не нужны. Оркестр является своеобразной моделью демократического общества, где каждый участник – свободная личность, но все объединены общей целью, идеей, а во главе стоит мудрый и талантливый руководитель. Естественно, что музыкант, попадая в такую творческую атмосферу, максимально раскрывает свои творческие возможности и как исполнитель-импровизатор, и как композитор, и как аранжировщик. Иногда все эти качества сосредотачиваются в одном лице. Композитор Р. К. Щедрин в своем интервью описал, как он решил стать композитором. Р. К. Щедрин с восторгом рассказывал свои детские впечатления от хора А. Свешникова и на вопрос журналиста: «Что же Вы почувствовали?», – ответил: «Я почувствовал себя творцом». И это

основная цель педагогики – *воспитание*, раскрытие в ученике *творца*.

Конечно, не все стали творцами и большими артистами, как Э. Фитцджеральд, Сара Вонз, Билли Холидей, Бинг Кросби, Билли Экстайн и др. Но все они в содружестве с оркестрами, композиторами, поэтами, аранжировщиками создали новый вид песенного творчества, который называли *хитом*, *сонгом*, *шлягером*, а в России – *эстрадной песней*. Этот песенный жанр в нашем сознании ассоциируется с высоким профессиональным исполнительским уровнем и чаще всего с большими оркестрами (биг-бэндом и эстрадно-симфоническим), а также с яркими аранжировками, серьезной тематикой песен, сильными голосами солистов-вокалистов.

То, что было создано в 1930-е гг. в биг-бэндах США, стало *классикой*. Это оркестровые композиции, которые исполняются и в наше время всеми оркестрами мира. И песенная классика, которая формировалась усилиями таких композиторов того времени, как Дж. Гершвин, И. Берлин, Дж. Керн, К. Портер, Дж. Грин, Д. Эллингтон, Р. Роджерс, У. Хадсон, К. Вейль, Д. Гарленд, Г. Уоррен и др., чьи мелодии не утратили своей свежести и актуальности. Их называют «вечнозелеными», «золотыми» и «великими» хитами Америки. Дирижер Е. Ф. Светланов одним из своих последних концертов под этим названием отдал должное уважение этим мелодиям. В концерте принимали участие Л. Долина и А. Градский (канал «Культура», 2 янв. 2011 г.).

Говоря о вокальном языке эстрадной песни, необходимо отметить характерную особенность. Если в академической музыке *инструментальная* составляющая сложилась под влиянием *вокальной*, т. е. первичен вокал, то для эстрадной песни все происходило наоборот – эстрадный вокал формировался под влиянием инструментальной музыки, т. е. под влиянием творчества биг-бэндов. И это обстоятельство необходимо учитывать и использовать при анализе эстрадной песни. Поэтому многие признаки инструментального исполнительства стали свойственны вокалу: это свинговая манера исполнения, отдельные технические приемы, звукоизображения, вибрато, глиссандо, фрулато, субтон и др. Многие из перечисленных приемов имеют более глубокие истоки, они исходят от негритянского фольклора – блюзовых интонаций, «дёрти-тона» (dirty tones – букв. нечистые, фальшивые тона), т. е. нефиксированной интонации, от госпелза (gospel music – евангельская музыка) – крик шаут, возгласы и т. д. Часто эти приемы использовали в эстрадной песне афроамериканцы, которые исполняли параллельно фольклорные песни и джаз. Конечно, многое зависело от стилистической направленности песни, ее содержания и профессионального уровня исполнителя. Например мало кто из певцов эстрады обладает даром импровизации, но присутствие в песне ее элементов очень украшает звучание. В совершенстве владели импровизацией Э. Фитцджеральд, Б. Холидей, Л. Армстронг, в наше время – Д. Кролл, Л. Долина, И. Отиева, Т. Оганесян и др.

Формирование и развитие жанра эстрадной песни в СССР шло таким же образом, лишь с некоторым запозданием. Распространение джаза началось в 1922 г. и связано с именем Валентина Парнаха – поэта, танцора, музыканта, большого любителя и знатока джаза. Эта история широко известна и подробно описана в работах многих авторов, в частности [36, с. 12]. Можно отметить, что освоение джаза в России зависело от многих обстоятельств, во-первых, от политической обстановки. Из-за «железного занавеса» культурные контакты с Западом были очень затруднены, поэтому лишь единицы музыкальных записей проникали в страну. Другая сторона проблемы – отсутствие школ, пособий по овладению джазовой фразировкой, штрихами, импровизацией и, наконец, не было нот. Все, чем располагали наши энтузиасты, – патефонные пластинки с записями известных американских бэндов. А. Цфасман вспоминает: «...учились по пластинкам, списывали нота за нотой образцовые заграничные партитуры. Ведь мы шли буквально по целине» [5, с. 53]. Но даже списав партитуру, нужно было сыграть ее джазовым звуком, в манере свинга, с нужной фразировкой. Как отмечает А. Варламов, «...писать джаз наши музыканты научились быстро, а выучиться играть настоящий джаз им оказалось значительно трудней» [Там же, с. 52].

Музыковед и историк джаза А. Баташев пишет: «Наши музыканты учились джазу так же, как ребенок учится говорить» [Там же, с. 51]. То есть они вслу-

шивались в интонации звучащей в записи музыки, улавливали их слухом и пытались воспроизвести на инструменте (подробно об интонации – в разделе «Интонационный анализ»). Как известно, это тяжелый и кропотливый труд, но он дает ощутимые результаты. Музыкант осваивает интонации, запоминает характер звучания штрихов, приемов, акцентов и других тонкостей фразировки. В дальнейшем композиторы и аранжировщики освоив правила написания джазовой партитуры, приступили к созданию своих композиций на отечественные темы. Выдающуюся роль в этом сыграли композитор И. О. Дунаевский и джаз-оркестр Л. О. Утёсова. Совместно они создали несколько музыкальных программ, одна из них – «Джаз на повороте» – стала основой фильма «Веселые ребята». В музыкальном отношении композитору удалось создать яркую, мелодичную, очень ритмичную музыку, которая вместила в себя интонации русской песни и романса, ритмичность джаза и яркость оркестровок классической музыки, а бодрый оптимистический тон был очень созвучен энтузиазму великих строек того времени. И главное, в этой музыке была песня, можно сказать, *нового типа*, воспевающая человека-труженика, строителя социализма. И. О. Дунаевский и Л. О. Утёсов заложили основы нового жанра, построенного на отечественном музыкальном и поэтическом материале и одновременно синтезировавшего отдельные элементы, который сначала назывался «театрализованным джазом», затем песенным

джазом, а после войны – эстрадной музыкой. Параллельно с подлинным советским джазом он развивался по своим собственным законам [36, с. 22].

Выделим основные принципы музыкальной советской эстрады, а значит, и эстрадной песни.

1. *Театрализация эстрадной песни*: продолжение традиций таких выдающихся певцов эстрады, как А. Вертинский, В. Панина, А. Вяльцева, а с другой стороны – традиции и опыта эстрадных выступлений великих оперных певцов – Ф. И. Шаляпина, Л. В. Собинова.

2. *Отношение к поэтическому тексту*: отныне композиторы обращаются к поэзии великих и талантливых поэтов, что поднимает песню на высокий профессиональный и нравственный уровень.

3. *Творческая переработка и использование* всех приемов, форм стилей оркестрового письма и всего *лучшего*, что появляется в *зарубежной эстраде*.

Эстрадная песня сосредотачивает все новое, талантливое, интересное, и эта тенденция не была утрачена и в годы войны. Как сказала А. Ахматова: *«Одной надеждой меньше стало, одною песней больше будет»*. Широко привлекаются для создания новых песен лучшие и талантливые композиторы – И. Дунаевский, Д. Шостакович, М. Блантер, Т. Хренников, поэты – М. Матусовский, М. Исаковский, В. Лебедев-Кумач и др. В столицах и крупных городах организуются эстрадно-симфонические оркестры, биг-бэнды со штатом певцов-солистов (в основном это оперные пев-

цы). Песня вплоть до 1990-х гг. имела в основном традиционно оперно-академическое звучание и соответствующую исполнительскую манеру. Причины такого внимания к эстрадной песне – известны. Песня – рупор эпохи и проводник коммунистической идеологии. Правящая партия, с одной стороны, создавала условия для развития эстрадной песни, с другой – жестко контролировала все процессы. И поэтому ее развитие пошло в двух направлениях. *Первое* – то, что официально разрешалось, поддерживалось и контролировалось, это выступления на радио, телевидении, эстраде. *Второе*, где исполнители имели больше творческой свободы в выборе репертуара, – это выступления на сценических площадках ресторанов, кафе, танцевальных залов и т. д., где компетентные органы не имели возможности жесткого контроля. Позднее возникла еще одна ветвь – андеграунд (англ. underground – букв. ‘подполье’). Это направление в искусстве лишено официального признания, поскольку отличается от общепринятого направления [67, с. 3]. Данное течение связано с появлением *рока*.

Исполнителей эстрадной песни тех лет – Г. Виноградова, Н. Бунчикова, А. Нечаева – знала вся страна. Это были певцы с прекрасными оперными голосами, придерживающиеся академической манеры. Они многое сделали для пропаганды советской эстрадной песни и фактически создали советскую песенную классику, которая мало чем в исполнительском отношении напоминала эстраду США. Они и

не пытались обращаться к зарубежной музыке и не имели на то разрешения. Поворот к культуре Запада начался в СССР со времени так называемой хрущевской оттепели и падения «железного занавеса». Этот факт был ознаменован двумя грандиозными по тем временам событиями. Во-первых, проведением Первого международного конкурса исполнителей им. П. И. Чайковского весной 1958 г. в Москве, где лауреатом среди пианистов стал гражданин США Вэн Клайберн (Ван Клиберн, как его стали называть советские слушатели). Данный факт явился настоящей сенсацией, если учесть, что СССР и США находились в состоянии «холодной войны». И во-вторых, проведением летом 1957 г. Международного фестиваля молодежи и студентов. Так, начался активный обмен культурными делегациями, творческими коллективами и солистами.

Особый интерес проявляла студенческая молодежь и прежде всего к джазу с его экзотическим звучанием, смелыми импровизациями, свободой мышления, танцевальными ритмами. В стране начался настоящий джазовый бум. Организовывались кружки, клубы, ансамбли и оркестры джазовой музыки. Это очень напоминало обстановку в Америке в 1920–1930-х гг. Во главе этого движения были талантливые студенты столичных вузов – Г. Гаранян, А. Зубов, К. Бахолдин, И. Бриль, Ю. Саульский, В. Сакун, А. Кальварский, А. Товмасян и др., многие из них стали не только выдающимися джазовыми исполнителями, но и композиторами, аранжировщиками, дирижера-

ми-руководителями оркестров – эстрадно-симфонических и настоящих бигбэндов, которые исполняли как музыку американских оркестров, так и джазовую музыку советских композиторов – Б. Рычкова, Г. Гараняна, Г. Лукьянова, Р. Паулса, А. Кролла, Л. Гарина, Г. Гачечиладзе, И. Якушенко, О. Лундстрема, У. Найсоо, Ю. Саульского, Н. Минха, Г. Канчели, Ф. Амирова, Р. Гаджиева, К. Певзнера, В. Купревича. Эти бигбэнды, как в свое время американские, явились настоящей лабораторией и исполнительской школой для музыкантов. Среди них ленинградский оркестр Иосифа Вайнштейна, тульский оркестр Анатолия Кролла, ереванский Константина Орбеляна, оркестры Э. Рознера, Б. Рычкова, А. Кальварского, Г. Гачечиладзе, Ю. Саульского, В. Людвиковского, В. Долгова. Внутри оркестров формировалось исполнительское мастерство таких вокалистов, как Валентина Помарева, Марья Куут, Лола Хомянц, Гюлли Чохелли, Михаил Рур. Как отмечает А. Баташев, «...в ряде оркестров стали возникать вокальные группы. Однако их рост был связан с определенными трудностями – то, что было уже достигнуто музыкантами в инструментальной музыке, тяжелее давалось вокалистам. Не случайно лучшие способности в вокальном исполнении джаза обнаружили артисты, уже имевшие практику его инструментального исполнения. Пример этому азербайджанский мужской квартет “Тая”, мастерски исполняющий сложные джазовые вокализы Мурада Кажлаева и пе-

реложения джазовых партитур» [5, с. 155].

Особый резонанс в обществе вызвал оркестр «ВИО-66» Ю. Саульского, созданный по типу популярных в то время оркестров Рэя Конниффа и Джеймса Ласта, где голоса хора дублировались звучанием духовых инструментов. Тем самым создавался неповторимый звуковой синтез. Вокально-инструментальный оркестр Ю. Саульского явился настоящей школой для вокалистов – многие в дальнейшем успешно продолжили карьеру, например народная артистка РФ Валентина Толкунова. А также в оркестре раскрывались дарования композиторов и аранжировщиков – Юрия Чугунова, Алексея Мажукова, импровизаторский талант и виртуозность пианиста Игоря Бриля, тенор-саксофониста Владимира Ткалича, контрабасиста Владимира Смоляницкого, барабанщика Владимира Журавского.

С большим интересом был встречен вокальный джаз-ансамбль Генриха Зарха. Прообразами этого ансамбля стали известные французские группы «Les Double Six de Paris» и «Les Swingle Singers». В своих аранжировках Г. Зарх использовал приемы оркестрового звучания. Особенно популярна была обработка мелодии А. Петрова из фильма «Я шагаю по Москве».

Джазовое искусство не осталось незамеченным ведущими композиторами. Элементы джаза можно обнаружить в творчестве А. Хачатуряна, А. Эшпая, Д. Шостаковича, А. Бабаджаняна,

А. Петрова, Р. Щедрина и, конечно, композиторов-песенников – Т. Хренникова, И. Дунаевского, А. Островского, О. Фельцмана, А. Пахмутовой, М. Блантера, Д. Тухманова.

Джаз привнес в песню и песенное исполнительство яркие выразительные средства, но прежде всего интонационно поднял песню на новый (международный) уровень, поскольку интонации эти были рождены в гуще яркого и неповторимого народного творчества афроамериканцев. Эти интонации на протяжении трех столетий отбирались в творческой практике, шлифовались и выражали всю глубину и широту народной души. Подобные процессы происходят в фольклоре любого народа. И мы не спутаем ни с какими другими, например, цыганские интонации, которые бесспорно обогатили русский романс и песню, или интонации русской песни, которые рождались в глубине жизни народа и выражали его душу. Это гениально описал И. С. Тургенев в рассказе «Певцы»: «Я, признаюсь, редко слыхивал подобный голос: он был слегка разбит и звенел, как надтреснутый, он даже сначала отзывался чем-то болезненным, но в нем была и неподдельная глубокая страсть, и молодость, и сила, и сладость, и какая-то увлекательно-беспечная, грустная скорбь. Русская правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны. Песнь росла, разливалась. Яковом видимо овладевало упоение, он уже не робел, он отдавался весь своему счастью. Голос

его не трепетал более – он дрожал, но той едва заметной внутренней дрожью страсти, которая стрелой вонзается в душу слушателя, и беспрестанно крепчал, твердел и расширялся... Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами уходя в бесконечную даль. У меня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слезы, глухие, сдержанные рыдания внезапно поразили меня...» [76, с. 719].

Песня, выстраданная русским народом, прошла *интонационную* выверку и была точно проинтонирована талантливым исполнителем, который пропустил ее через свое сердце, доверяя больше интуиции, чем разуму. И слушатели не остались равнодушными, то есть восприняли ее каждый своей душой, которая получила свою порцию энергии любви. На наш взгляд, это высшее проявление искусства, когда «душа с душою говорит» и нет вопросов об исполнительской манере, интерпретации и других премудростях музыкального искусства.

Такие явления очень редки и исполнитель должен преодолеть множество трудностей, чтобы научиться «разговаривать» с публикой. Большинство пособий, учебников, школ пения в основном решает проблемы технического порядка. Как заметил известный вокальный педагог О. Далецкий, «...тактических приемов много, в первую очередь нужна вокальная “стратегия”. Разноречивая во-

кальная методика нуждается в обобщающих установках» [16, с. 7]. Опытный педагог, основываясь на практике, приходит к выводу: «голосовой аппарат, как и весь организм человека, работая во взаимосвязи всех компонентов, способен *саморегулироваться*, если ему помогать. Требуется создать с помощью репертуара и других условий, благоприятный режим для естественной саморегуляции голоса (ЕС). И находясь в атмосфере художественного творчества, петь выразительно, поначалу преимущественно интуитивно под строгим контролем педагога» (курсив мой. – Д. П.). То есть в основе должен быть изначально эмоционально-чувственный импульс на основе хорошего знания музыкального материала, то есть песни. А чтоб хорошо узнать песню, ее необходимо тщательно проанализировать, то есть провести интонационный и музыкально-теоретический анализ. Такая постановка вопроса идет в русле нашего понимания проблемы. Далее О. Далецкий пишет: «Художественная и техническая сторона тесно взаимосвязаны. Но техническое развитие хуже управляется сознанием. Значит, поначалу целесообразно условно считать ведущей музыкально-художественную работу. А педагогу-вокалисту надо быть одаренным художественно и режиссерски, чтобы образно *вскрывать* характер произведения» (курсив мой. – Д. П.). *Вскрывать* – означает *разделять, расчленять*, т. е. производить анализ, который необходимо уметь делать так же, как режиссер или музыковед.

Известно, что голос – функция человеческого организма и «живет» по его законам. Физиологи утверждают, что у людей 97 % психической деятельности протекает на уровне *подсознания* (курсив наш. – Д. П.) и только 3 % – на осознанном уровне. Проконтролировать певцу многочисленные мышцы невозможно. Ф. И. Шаляпин говорил, что голос звучит верно, если правильно чувствуешь и к эмоциям подключаешь воображение, т. е. певец идет «к звучанию голоса, исходя из художественных мотиваций» [16, с. 8]. А инструменталисту, наоборот, нужно овладеть техникой игры, а потом уже художественно самовыражаться. Недооценивая эту специфику, терпят неудачу даже большие артисты. О. Далецкий утверждает, что «саморегуляция – глобальное понятие всего живого. Зачем, например, нужен сон? Для восстановления процессов путем саморегуляции. Организм самореглируется во сне на более высоком уровне, чем все делалось бы осознанно. Таким образом, саморегуляция – понятие всеобщее, которому следует отвести надлежащее место и в певческом обучении, голос связан с эмоциями. Выразительность, эмоциональная окраска должны быть не эпизодическими, а *постоянными*. Эмоциональный метод помогает саморегуляции голоса. Поиск звука с помощью эмоционально-образного метода присущ в первую очередь русской вокальной школе. В плеяде отечественных корифеев сцены лидерами являются именно представители школы *переживания*:

Ф. И. Шаляпин, К. С. Станиславский...» [Там же, с. 13].

Как известно, эстрадное звукоформирование очень разнообразно, от народных и академических до уличных, дворовых, тюремных, лагерных и т. д. О. Далецкий считает, что «певческие звукообразования отличаются друг от друга тем, как используют регистры: в натуральном виде (народная манера) или в их смешении – (академическая). Эстрадные манеры чаще промежуточны между народной и академической, приближаясь к той или иной» [Там же, с. 95]. Поэтому педагог, владея многими методами, в том числе и эмоционально-образным, основанным на естественной саморегуляции, может эффективнее помочь ученику определить манеру звукообразования и соответственно направления в музыке, репертуар, а в итоге и свою судьбу.

Понятие *манера* (исполнительская манера) часто употребляется в среде музыкантов. Владение соответствующей манерой имеет решающее значение в исполнении эстрадной и джазовой музыки. Рассмотрим подробнее это понятие. Манера (фр. *manière* – ‘работать, манипулировать’) – 1) прием, способ что-либо делать, особенность поведения; 2) совокупность отличительных черт творчества какого-либо художника, писателя, его стиль [67, с. 170]. Или другая формулировка: 1) способ что-нибудь делать, та или иная особенность поведения, образ действия; 2) внешняя форма поведения [51, с. 341]. Таким образом, понятие *ма-*

нера тесно соседствует с понятиями *стиль, направление* и непосредственно является их выразителем. Что касается исполнительской джазовой и эстрадной вокальной манеры, то мы должны заострить внимание на конкретных отличительных чертах, и это касается прежде всего *звука* (т. е. того материала из которого состоит вокальная музыка) и его основных проявлений — *звукообразования* и *звуковедения*, которые, как известно, имеют множество самых разнообразных вариантов в зависимости от стилистического направления в музыке, исполнительских традиций и характера эмоционально-образного содержания произведения.

На наш взгляд, исполнительская манера эстрадного певца формируется в двух направлениях, или, точнее, двумя способами. Точное копирование приемов звуковедения, звукообразования, интонаций, характера, динамики и т. д., т. е. всего арсенала выразительных средств, которыми пользуется данный артист в конкретном музыкальном произведении. Внимательно вслушиваясь в исполнение мастера, учащийся воспринимает и запоминает, а потом и реализует все нюансы исполнения. Такая работа очень важна, но это всего лишь первая часть, можно сказать начало популярной игры «Делай, как я; делай с нами; делай лучше нас». Если первые два пункта — это в основном процесс копирования и подражательства, т. е. накопления навыков, специфических приемов звуковедения, то последний — творческое переос-

мысление полученного и использование навыков уже не ориентируясь на образец. Поиск своего понимания песни и нахождение соответствующих средств музыкальной выразительности, которые в комплексе и создают картину звучания как своеобразную *исполнительскую манеру*, — сложный творческий процесс. Звуковое решение песни связано непосредственно с интонационным и музыкально-теоретическим анализом песни, основанным на принципе *естественной саморегуляции*. «Художественные представления вызывают саморегуляцию голосового аппарата и рождают соответствующее звучание. Вокальные ощущения при этом анализируются и запоминаются. Это путь от бессознательного пения новичка через анализ звукообразования к более осознанному пению вокалиста» [16, с. 95].

На наш взгляд, эти обстоятельства помогут учащимся осознать свои вокальные возможности, пристрастия, увлечения, выбрать свое направление в музыке, выработать свою исполнительскую манеру и приобрести навыки интерпретации музыкального произведения — эстрадной песни.

В связи с этим приведем пример из музыкальной жизни, который дает пищу для размышлений о звуке, индивидуальности исполнителя, исполнительской манере. В начале 1960-х гг. Центральное радио проводило музыкальную викторину. Четыре молодых артиста (И. Кобзон, М. Магомаев, Э. Хиль и киевский певец Н. Кондратюк) исполняли одно и то же

незнакомое радиослушателям произведение в одной и той же аранжировке. Эта была песня популярного автора А. Островского (в числе его произведений «Солнечный круг», «Как провожают пароходы», «А у нас во дворе») на стихи Л. Ошанина – «Песня о любви», песня-баллада, серьезного содержания с элементами свинга (известно, что А. Островский работал долгие годы в джаз-оркестре Л. Утёсова в качестве пианиста, аккордеониста и аранжировщика). Итак, радиослушателям были названы исполнители и поставлена задача – определить, в каком порядке они прозвучат. Вроде простая задача, но большинство радиослушателей не смогли отличить голоса певцов. В чем же причина? На наш взгляд, свою роль сыграла вокальная выучка солистов. Они пели «правильно», правильными поставленными голосами, абсолютно точно и безукоризненно, в вокальной академической манере пения и к тому же все баритоном, исполняли одно и то же произведение в очень удобной тесситуре. Но а самое главное – молодые певцы не нашли тех интонаций, которые бы раскрыли их индивидуальные черты, что сделало бы их исполнение особенными. В результате напряженного труда и концертных выступлений названные артисты приобрели неповторимые черты, нашли свою индивидуальность, исполнительскую манеру, репертуар и т. д. Сегодня несложно и по одной фразе определить, кто есть кто.

Продолжая разговор о манере, хочется особо выделить творчество Мусли-

ма Магомаева, который был назван великим певцом XX столетия. Поражает не только диапазон его творчества – от оперных арий до озвучивания образов героев мультфильмов («По следам бременских музыкантов», муз. Г. Гладкова, сл. Ю. Энтина), где певец-актер являл совершенное искусство перевоплощения, что в традициях русского сценического искусства Ф. И. Шаляпина, К. С. Станиславского, – но и исполнение эстрадных песен. Певец раскрывал каждую как мини-спектакль, используя все ресурсы своего дарования. Во-первых, вокальные данные – голос, который передавал интонации всех переживаний. Удивительно, что каждая песня кроме богатого интонационного звучания несла в себе все черты определенного стиля, национальной принадлежности. На большом эмоциональном подъеме рождались соответствующие движения, мимика, сценическое поведение. Певец серьезно относился к песенному исполнительству, понимая, что только вокальной школы, красивого и сильного голоса, соответствующей внешности для исполнения эстрадной песни недостаточно, это всего лишь начальный, исходный материал. Нужна детальная интонационная проработка музыки, изучение песенных стилей, опыта выдающихся исполнителей, анализа их исполнительских манер. И певец тщательно изучает творчество Фрэнка Синатры, Марио Ланца и делает на Центральном телевидении цикл передач об этих мастерах. В СССР 1960–1970-е гг. считают эпохой великих баритонов в эстраде. Блистали имена

Ю. Богатикова, В. Вуячича, И. Кобзона, Э. Хиля, Л. Сметанникова, Р. Ибрагимова, А. Мокренко, С. Захарова, Л. Лещенко, Ю. Гуляева. Даже на фоне таких выдающихся певцов М. Магомаев выделялся не только прекрасным голосом, но главное проникновенной и современной яркой исполнительской манерой. Он многое брал в самой песне и рассказывал песенные истории с большой самоотдачей. Например, в произведениях А. Бабаджаняна находил черты современных стилей твиста, шейка, рок-н-ролла и армянские народные интонации совмещал с прекрасным вокалом. В песнях Паллада Бюль-Бюль-Оглы голосом передавал тончайшие нюансы интонаций азербайджанского мугама, современного рока и продолжал вокальные традиции академического пения.

На наш взгляд, умение создавать такой удивительный сплав делало его исполнение неповторимым и ярко выделяло артиста на фоне советской песенной эстрады. Конечно, большую роль играла его богатая художественная натура, т. е. та база, на почве которой расцвели его многочисленные таланты. Он прекрасно играл на фортепиано, писал музыку, сам себе аккомпанировал. Как и Ф. И. Шаляпин, владел кистью и любил ваять. Владел пером и оставил интересные и содержательные мемуары, из которых ясно, что его глубоко волновала судьба эстрадной музыки и эстрадной песни.

Своим творческим примером М. М. Магомаев вслед за Ф. И. Шаляпиным показал, насколько важно в испол-

нительском искусстве вдумчивое отношение к музыке, умение ее анализировать, широко мыслить, постоянно совершенствовать свой талант.

Кардинальным образом на эстрадную песню повлияло (во многом изменив ее) появление рок-музыки. Как пишет И. Л. Набок: «Рок-музыка явление сложное, знаменующее собой не только новый уровень “вмешательства” удожественно-эстетических явлений в сложные социальные процессы современности, но и те качественные изменения, которые внесла в сферу культуры научно-техническая революция» [47, с. 31]. И одним из результатов этой революции стало появление *электрогитары*, а также более совершенной усилительной и звукозаписывающей аппаратуры. Схема возникновения рока была, по мнению исследователей, такая: электро-гитара оказалась в руках исполнителей блюза (в основном это афроамериканцы), это дало им возможность выступать в больших концертных и танцевальных залах. Блюз становится танцевальным, ритмичным, более развлекательным и очень популярным среди молодежи, и вскоре это направление стало называться *ритм-энд-блюз* (Rhythm and blues). И сейчас оно существует, развивается и имеет выдающихся исполнителей (например Том Джонс).

Дальше все развивалось по схеме КВН в России (веселых было много, а находчивым оказался один – Масляков): создав по существу новый синтетический вид искусства, выросший из студенческой самодеятельности, который

успешно существует и развивается. Таким же находчивым оказался кантри-певец, исполнитель ковбойских песен Билл Хейли. Видя растущий интерес молодежи к *ритм-энд-блюзу*, он фактически первым начал работу по объединению и слиянию двух направлений – *ритм-энд-блюза* и *кантри*, музыки белых переселенцев. Результатом явилась запись 12 апреля 1954 г. песни «Рок круглые сутки» (Б. Хейли и ансамбль «Кометы»), которая побила все рекорды продаваемости и стала международным гимном рок-н-ролла, попала в книгу рекордов Гиннеса, как самый продаваемый рок-сингл в истории, а сам Хейли был назван прессой «королем рок-н-ролла».

В СССР рок был встречен молодежью с огромным интересом и энтузиазмом и адаптировался в творчестве ВИА. Вскоре к этому движению подключились талантливые профессионалы, появились и стали очень популярны ансамбли «Песняры», «Ариэль», «Лейся песня», «Поющие гитары», «Голубые гитары», «Самоцветы», «Цветы», «Орэра». В их недрах сформировались принципы аранжировки и исполнительской манеры, которая представляла собой своеобразный синтез народного, академического искусства, элементов блюза, городского романса и интонаций эстрадной песни. Многие ансамбли сотрудничали с ведущими композиторами – Р. Паулсом, Д. Тухмановым, О. Фельцманом, М. Дунаевским, С. Туликовым, В. Мигулей, О. Ивановым и др. Результатом такого сотрудничества стало появление диска-

гиганта (в то время такие диски назывались «долгоиграющими») с записью вокально-инструментального цикла под названием «По волне моей памяти» на стихи поэтов различных эпох. Диск вызвал горячий интерес среди широкой публики и профессионалов, а музыка Д. Тухманова по праву стала называться классикой советского рока.

Как и биг-бэнды, ВИА становятся великолепной школой мастерства. Назовем основные черты.

1. Формируется особая и своеобразная манера пения, как сольного, так и ансамблевого. Критики называли ее «доверительной», т. е. максимально обращенной и приближенной к слушателю. В ее основе интонации близкие к слушателю. Это интонации народной песни, романса, популярных эстрадных песен прошлого. То есть российский рок, как и российский джаз, тоже оказался *песенным*.

2. Из ВИА вышли популярные композиторы Ю. Антонов, И. Корнелюк, И. Николаев, И. Матвиенко, Д. Маликов, А. Градский и др.

3. В ВИА сформировался новый тип руководителя, сочетающий в себе несколько основных функций и профессий: организатора, композитора и аранжировщика, педагога-психолога, лидера-солиста и идейного вдохновителя, режиссера-постановщика и др. Таковы Владимир Мулявин («Песняры»), Валерий Ярушин («Ариэль»), Юрий Антонов, Александр Градский, Юрий Маликов. Их плодотворная и разнообразная деятель-

ность представляет большой интерес во всех перечисленных аспектах. На наш взгляд, это направление можно считать ведущим. К нему тесно примыкает *бардовский рок* и *шансон* – «Машина времени» А. Макаревича, М. Шуфутинский и др. Их творчество принесло и обогатило звучание эстрадной песни особым чувством исповедальности, внутренним драматизмом.

Другое направление в русском роке – это ансамбли, а точнее, рок-группы, чье творчество отличается острой социальной направленностью, носит характер протеста, недовольства, возмущения и имеет соответствующий способ высказывания – экстатическая, кричащая («на пределе») манера пения. Голос словно соревнуется, соперничает со звучанием электрогитары. Именно особенности и возможности гитары подсказывали интонации и вокальные приемы солисту-вокалисту. Рок-группы этого направления – «Алиса» с К. Кинчевым, «ДДТ» с Ю. Шевчуком – пользуются большой популярностью в молодежной среде. Специалисты отмечают, что одна из причин популярности рок-музыки в том, что «молодежь нашла недостающее средство психологической компенсации, то есть рок-музыка стала играть ту роль, которую на протяжении столетий в Европе успешно играла церковь, религия» [47, с. 19]. На наш взгляд, это подмена *Творца* на *идола*, т. е. нарушение одного из основных законов, что может привести к разрушению души, психики. И эти разрушительные тенденции оказались, как

отмечает исследователь, в созвучии с целями и задачами коммерции: «формированием замкнутой, заикленной слуховой настройки», отрывом подростков «от гуманистических ценностей художественной традиции», лишением их способности к «индивидуальной, самостоятельной, незапрограммированной культурной ориентации» [47, с. 22]. Но тем не менее такое сложное и неоднозначное явление в искусстве, как рок, во многом обогатило и украсило музыкальный язык эстрадной песни. Все достижения рока в области средств музыкальной выразительности подверглись в сознании российских музыкантов тщательному анализу, переосмыслению, переинтонированию, «переплавке», как говорит Р. К. Щедрин, и этот процесс дал свои положительные результаты в появлении ярких и мелодичных песен композиторов Ю. Антонова, И. Николаева, В. Ярушина, В. Мулявина, В. Мигули, А. Макаревича, В. Цоя, Б. Гребенщикова, А. Градского, Д. Маликова и, конечно, таких профессионалов, как А. Пахмутова, Д. Тухманов, А. Петров, М. Дунаевский.

Говоря о факторах, влияющих на формирование эстрадной песни, нельзя не сказать о личностях, внесших большой вклад своим творчеством в развитие этого жанра, имена которых чаще всего упоминаются музыкантами и музыкальными критиками, – это Л. Армстронг и В. Высоцкий, Ф. Синатра и М. Магомаев, Д. Гершвин и И. Дунаевский, Э. Фитцджеральд и К. Шульженко. Особо отметим творчество М. Джексона, как гран-

диозное и уникальное явление в шоу-бизнесе. Он фактически создал новый вид искусства, соединив в единое целое песню и танец и утвердив этот синтез на высочайшем профессиональном уровне.

В процессе изучения научно-методической литературы, нотного, музыкального материала, наблюдая жизнь и творческий путь эстрадных исполнителей-вокалистов, мы не могли не прийти к выводу, что человек сам по себе (и без дополнительных устройств – усилительной аппаратуры, микрофонов и т. д.) имеет богатейшие возможности для выражения в песне самых сокровенных и разнообразных чувств и мыслей.

В основе этих возможностей лежит бесконечный и богатейший мир опыта, чувств и мыслей нашего подсознания, *души*. Из этих глубин исполнитель черпает богатейшие краски чувственных переживаний, создавая художественный образ. Чувства-переживания исполнитель добывает кропотливым трудом в процессе всестороннего анализа эстрадной песни. Следующий этап – осознание полученной информации и выбор соответствующих средств выразительности, трезвая оценка своих исполнительских возможностей и поиск ярких интонаций, отражающих характер музыки.

Знаменитый композитор Дж. Россини говорил, что для певца главные значения имеют три фактора – «голос, голос и голос». И это была эпоха беспредельного господства вокалистов в театре и на сцене. Они диктовали свою волю композиторам, дирижерам, режиссерам. Такие же

тенденции существовали и в инструментальной музыке. Публика ценила красоту звука, виртуозность исполнения, но не задумывалась над содержанием. Со временем отношение к музыке стало меняться. Публика признала не только красоту звука, но и то содержание, которое он несет. Этому способствовало в немалой мере творчество композиторов-исполнителей XVIII–XIX вв. – Ф. Листа, Н. Паганини, Ф. Шопена, Р. Шумана, М. Глинки, А. Даргомыжского, М. Мусоргского, П. Чайковского и др.

Перед исполнителями вставала грандиозная задача – в звуке выразить глубочайший мир чувств и переживаний человека. Поэтому не случайно было появление романса Л. Милашкина на стихи Г. Лишина «О, если б мог выразить в звуке». Это произведение отразило тенденции и устремления, которые витали в пространстве и отображались в реформаторской деятельности представителей «школы переживания» Ф. И. Шаляпина и К. С. Станиславского. Можно назвать ее и великой «школой перевоплощения», сформированной в «Системе» К. С. Станиславского и распространившейся по всему миру. Как известно, перевоплощение – это высшее проявление актерского искусства. Это характерно и для традиций эстрадного вокального исполнительского искусства, которое утвердилось в творчестве А. Вертинского, Ф. Шаляпина, В. Собинова, В. Паниной, И. Юрьевой и др. Ярчайшим представителем искусства перевоплощения была К. И. Шульженко. Вспомним знаменитую песню А. Цфасма-

на «Три вальса», где певица-актриса сыграла три возраста женщины предельно глубоко и убедительно.

А. Б. Пугачева являет своим творчеством яркие образцы перевоплощения и прежде всего в звучании голоса. Впервые это произошло в озвучивании романсов М. Таривердиева на стихи Б. Ахмадулиной и М. Цветаевой в фильме Э. Рязанова «Ирония судьбы, или С легким паром». Как известно, имя певицы не упоминалось в титрах фильма. По замыслу режиссера, облик актрисы Б. Брыльска и звучание романсов должны были максимально слиться в образе героини, что и произошло. Только через 20 лет Э. Рязанов раскрыл секрет. На наш взгляд, это феномен. Голос певицы был неузнаваем, и это пример настоящего творческого перевоплощения и именно в голосе, его звучании, и это при широкой популярности певицы и актрисы благодаря фильму «Женщина, которая поет».

Творческий диапазон А. Пугачевой далеко выходит за рамки только одного стиля. В предполагаемых обстоятельствах она находит черты, краски, выразительные средства для яркого создания образа песни, т. е. может спеть детским голосом или голосом оперной примадонны, использовать тончайшие интонации, чтоб отразить переживания героя и т. д. И поэтому каждая песня в ее исполнении и само исполнение всегда ярко, самобытно и неповторимо, не похоже на предыдущее. Нужно отметить, что все эти чудеса певица делает преж-

де всего *голосом*. Все остальные атрибуты – как костюм, свет, движение, оркестр – лишь вспомогательные и, конечно, необходимые средства, но слушатель иногда их не замечает, погружаясь в звучание голоса. И это есть истинное искусство, «когда душа с душою говорит».

Можно с уверенностью сделать вывод о том, что К. И. Шульженко и А. Б. Пугачева, продолжив великие традиции русской школы переживания и перевоплощения, своим творчеством открыли новые горизонты и пути развития эстрадной песни, расширив диапазон средств музыкальной выразительности, обогатив тем самым музыкальный язык этого жанра.

Продолжая разговор о величайших возможностях человеческого голоса, выделим один важный аспект. В процессе анализа эстрадной песни, в частности анализа мелодии, музыкант должен четко себе представлять тембр, характер звучания, динамику и т. д., но вместе с тем очень чутко ощущать и работу мышц и органов, связанных со звукоизвлечением (звукообразованием), звуковедением, – диафрагмы, ребер, резонаторов, языка, челюсти, гортани, горла, нёба и т. д. Опытный музыкант обычно их ощущает в процессе этой работы, хотя часть из них скрыта в глубине организма. Наблюдение, контроль за их работой нужны в медицинских, профессиональных и даже эстетических целях. Речь идет о горле, языке, гортани, правильное функционирование которых вызывает про-

фессиональный и эстетический интерес. Ф. И. Шаляпин большое внимание уделял правильному функционированию органов и мышц, задействованных в звукоизвлечении, зная их не только профессиональное, но и эстетическое качество с удовольствием демонстрировал их окружающим в своей гримерке перед спектаклем, вызывая бурные восторги, одну из таких сцен описал ученый-филолог, исследователь творчества М. Ю. Лермонтова и удивительный артист-рассказчик Ираклий Андроников со слов известного актера А. Остужева в рассказе «Горло Шаляпина» [3, с. 135]. На наш взгляд, в этом рассказе заключена важная информация, которая прольет благодатный свет на некоторые «тайнства» вокальной работы великого певца. С этой целью приведем несколько фрагментов рассказа. Итак, молодой актер А. Остужев оказался в гримерке великого Шаляпина «...робко приблизился... и сказал:

– Федор Иванович! А мне нельзя! Посмотреть?

Он повернулся:

– А где ты был то? У дверей стоял?.. А чего же не подходил?.. Побоялся?.. Так уж и быть – посмотри!

Раскрыл рот... Остужев делает долгую паузу. Потом выкрикивает, с жаром:

– Вы знаете, что я увидел!!!

Выставив руки, словно предлагая намотать на них шерстяные нитки, он округляет ладони, соединив кончики пальцев – руки встретились, оглядев образовавшееся пространство, дал мне по-

любоваться, глядя в глаза мне, крикнул звонко, отрывисто:

– Кратер!!!

Полная напряженная пауза и снова яростный возглас:

– Нёбо?!

Из ладоней образуется круглый свод:

– Купол!!!

Он уходит под самые глаза! И вот под этим куполом рождается неповторимый тембр Шаляпинского баса! Язык, как морская волна в знойный полдень, едва зыблется за ожерельем нижних зубов... И во всей глотке ни одной лишней детали! Она рассматривается как сооружение великого мастера! И я не могу оторвать глаз от этого необыкновенного зрелища!

[Далее Шаляпин всех прогоняет]

<...>

– Кончился спектакль, приезжаю домой, первое, что я делаю – беру зеркальце, чтоб посмотреть какая у меня глотка! Вы не знаете, что я увидел!!!

Остужев складывает два указательных пальца и чуть раздвигает их: Горло пивной бутылки!.. Нёбо? Потолок в подвале! Язык? как кулак торчит во рту. А дальше потемки дремучие!»

И далее мы полностью приведем монолог опытного профессионального музыканта, который комментирует увиденное и характеризует феномен вокального гения Ф. И. Шаляпина.

«Тебе, дураку, это внове. А нас, людей сведущих, этим не удивишь. Я горло Шаляпина знаю. Согласен с тобой – это

чудо! Но не природы! Это чудо работы. Систематической тренировки... У Шаляпина от природы великолепный бас, – редчайшие связки! И обыкновенная глотка. Но его первый учитель пения, Усатов, специальными упражнениями сумел поднять ему мягкое нёбо, расширил стенки гортани, он выучил Шаляпина – ну как бы тебе сказать? – полоскать горло звуками... Я когда-нибудь покажу тебе принцип упражнений. Которые помогли Шаляпину отшлифовать дар природы... Слушай, Шаляпин – человек шекспировского таланта, тончайшей интуиции, глубокой художественной культуры, высочайшей требовательности к себе и другим... Шаляпин – вокалист, для которого технических пределов не существует. Это великий труженик, при этом вечно недовольный. Бросьте вы болтать про чудо природы, выдумывать, будто Шаляпин сразу родился великим певцом, что он ничего толком не знает и ничего не умеет, что на него во время спектакля нисходит непонятное озарение. Все разговоры: Шаляпин прогнал, Шаляпин скандалит, Шаляпина беспокоит “зазвучит” или “не зазвучит” вечером. Это толки ничтожных сплетников, пошляков, которым хотелось бы разменять его золотой талант на медные пятаки в искусстве... Брал бы лучше пример с Шаляпина! Голос, которым владеешь в совершенстве – сокровище не только в опере, но и в драме... Почаще вспоминай Федора Ивановича! Нам многому следует у него поучиться!»

Эти слова по-прежнему актуальны. Голос, которым певец владеет в совершенстве, является сокровищем и для исполнителя эстрадной песни. Именно в звучании голоса мы ищем и находим интонации отражающие многообразие чувств и мыслей. Но также важно умение *владеть эстрадной манерой пения*, что является главным показателем знания стиля и национальной принадлежности произведения, и это является *сверхзадачей* для исполнителя и по плечу только очень талантливым и опытным музыкантам – как сказано, «много званных, но мало избранных». Но путь освоения вершин мастерства открыт для всех. Он прост и одновременно невероятно сложен, лежит через анализ и чувственное восприятие песни. С. Есенин просто и емко определял суть своих стихов – «*по чувству – цыганская грусть*». То есть понимание стиля и содержания стихов поэт видел и ассоциировал с *чувством*, и как бы рекомендовал для большего понимания полагаться на *чувство*, постигать смысл через *чувство* и посредством *чувств*. Этот принцип созвучен и с утверждением Ф. И. Шаляпина: «Голос звучит верно, если правильно чувствуешь и к эмоциям подключаешь воображение» [16, с. 8]. И поэтому данная информация позволяет нам сформулировать основные принципы и критерии оценки эстрадной песни.

1. В исполнительском плане:

а) владение в совершенстве голосом (вокальной техникой);

б) владение эстрадной манерой пения;

в) развитое интонационное чутье и чувственно-эмоциональное восприятие музыки и слова;

г) развитый аналитический ум.

2. В плане создания эстрадной песни как художественного произведения:

а) высокохудожественная литературная (стихотворная) основа;

б) ярко выраженная стилистическая и национальная основа;

в) профессиональные знания и мастерство создателей эстрадной песни.

Важнейшим фактором формирования и становления эстрадной песни является, конечно, *личность* певца и его *голос*. Именно в расчете на исполнительские возможности солиста создается и аранжируется песня, и ее судьба во многом зависит от исполнителя. Особенности голоса и личности солиста определяют основные направления в жанре эстрадной песни. На наш взгляд, их *три*, что соответствует основным факторам, формирующим песню: 1) звучание голоса; 2) слово; 3) танец (движение).

Первое направление определяют высокопрофессиональные и совершенные по технике исполнения голоса певцов-лидеров, вокруг которых формируется коллектив музыкантов-профессионалов. Опора делается на голос солиста-вокалиста, исполнительский принцип которого основан на интонационном раскрытии художественного образа песни. К этому направлению можно отнести ансамбли, коллективы и группы – С. Ро-

тару, А. Пугачевой, И. Отиевой, Л. Долиной, И. Кобзона, Л. Лещенко, В. Мулермана, М. Турецкого, Р. Ибрагимова, В. Ободзинского, Н. Сличенко и др.

Второе направление характеризуется менее сильными, чем в первом направлении, и небольшими голосами солистов. Часто они – выходцы из самодельных коллективов. В основном это ВИА, рок-группы, поющие певцы-актеры, барды, шансонье, такие певцы-композиторы, как Ю. Антонов, И. Николаев, Д. Маликов, И. Корнелюк, А. Макаревич, М. Шуфутинский, С. Никитин, Ю. Визбор, В. Высоцкий. Нередко сами лидеры пишут песни на свои тексты. Большое внимание уделяется *слову* как ведущему фактору раскрытия художественного образа произведения. Это направление имеет давние и славные традиции в творчестве А. Вертинского, А. Миронова, М. Кристалинской, М. Бернеса, К. Шульженко, Л. Утесова. Это исполнители, обладающие громадным актерским талантом и, как отмечала критика, «при наличии большого голоса, могли бы соперничать с Ф. Шаляпиным и В. Собиновым».

Третье направление характеризует яркая танцевальность, пластика движений, разнообразие костюмов. Корни, истоки этих песен уходят глубоко в народное творчество: скоморохи в России (вспомним ярмарки, балаганы, пляски в балетах И. Стравинского «Петрушка», «Жар-птица»); знаменитые и традиционные уличные карнавалы самбы в Рио-де-Жанейро; негритянские культовые

танцы в сопровождении хора барабанов и т. д. Яркие представители этого направления М. Джексон, Л. Агутин и др., кроме того, оно превалирует в молодежных ансамблях эстрадной песни, где широко используются и творчески развиваются танцевальные стили (хип-хоп, брейк-данс и др.).

Важнейший фактор, во многом определяющий процесс развития и становления эстрадной песни, – *ритм* (как развивающее и формообразующее начало, идущее из глубин фольклора, народного творчества, академической музыки, джаза). Ритмическое начало в жанре эстрадной песни является сильным средством музыкальной выразительности и выступает в трех разновидностях:

- 1) как ритмическое чувство;
- 2) как чувство драйва;
- 3) как чувство свинга.

Ритм проявляется в движении, в танце и является выразителем эмоций и чувств человека. Ритм в музыке – понятие несоизмеримо более сложное в сравнении с ритмом в повседневной жизни и требует специального изучения. Как пишет академик Б. Асафьев, «...ритм в музыке обнаруживается во взаимодействии длительностей *акцентируемых* и *неакцентируемых*, и в существовании факторов, механизмирующих движение, – автоматичности и повторности, – с их разбивающими и в то же время подтверждающими ритм как закономерное движение и закономерность движения, например: синкопа...» «В музыке нет одинаковости без неравенства, нет симметрии без ас-

симметрии, равномерности акцентов или долей без синкоп, четности без нечетности и т. д.» Ученый делает вывод: «*Ритм существует только во взаимной обусловленности противоречий*» [2]. Эта формула-вывод нашла себе идеальное практическое воплощение в звучании джазового ансамбля, где сосуществуют факторы «механизирующих движений – автоматичности и повторности» (звучание ритм-секции: ударные, бас-гитара, фортепиано, перкуссия и т. д.) – «с факторами их разбивающими». Это свободное волеизлияние солиста-импровизатора, который, соблюдая жесткие рамки гармонического квадрата и темпоритма ритм-секции, тем не менее выходит за рамки «граунд-бита» (основного удара) путем микроотклонений в сторону опережения или запаздывания, создавая тем самым сильное внутреннее напряжение как у исполнителей, так и у слушателей. Вот эти напряжения-переживания и есть те основы, из которых складывается и формируется чувство ритма, или *ритмическое чувство*. Напомним еще раз: ритмическое чувство есть результат внутренних ритмических переживаний возникающих в результате «взаимной обусловленности противоречий» [2, с. 185].

Часто ритмическое чувство путают с *ритмической памятью*, когда ребенок повторяет незамысловатый ритмический рисунок. Нужно узнать, есть ли в этом проявление чувства, переживания, эмоции. Проявления ритмического чувства – это всего лишь начало пути ритмического развития и приобщения к богатейше-

му и разнообразнейшему миру ритмических переживаний. И чтобы ориентироваться в этом мире, учащемуся необходимо овладеть соответствующими *знаниями, умениями и навыками*.

Ритм в музыке достаточно сложное и неоднозначное явление и имеет свое отражение в структуре сложной способности, которую и называют *чувством ритма*. Основными компонентами этой способности являются:

1) темп – как восприятие скорости следования опорных звуков;

2) метр – как восприятие отношений акцентируемых и неакцентируемых звуковых элементов;

3) ритмический рисунок – как восприятие отношений длительности звуков и пауз.

Как показали исследования ученых, «сложная структура чувства ритма формируется в онтогенезе не сразу как целостная система, а покомпонентно» [15, с. 66]. В результате экспериментов ученые сделали выводы: «Первой формируется способность к восприятию-воспроизведению *темпа* следования звуков. Причем сначала дети овладевают эталоном быстрого темпа, затем среднего и значительно позже – медленного. Второй появляется способность к восприятию-воспроизведению акцентированных и неакцентированных звуков, лежащих в основе музыкального *метра*. Способность к восприятию-воспроизведению отношений длительностей звуков и пауз, которая лежит в основе улавливания *ритмического рисунка*, по-

является последней. Обучение, основанное на последовательном усвоении детьми ритмических эталонов, позволяет получить значительный сдвиг в развитии чувства ритма у детей дошкольного возраста» [15, с. 67].

В общей панораме ритмических переживаний слушателя и исполнителя есть пик (вершина) наиболее острого чувства ритмических коллизий. Достижение его часто происходит под впечатлением звучания биг-бэндов, где ярко выражены ритмические проявления – синкопа, полиритмия, полиметрия, акценты, фразировка «офф-бит», энергичная манера исполнения «хот» и др. [34, с. 55]. Яркое ритмическое звучание, вызывающее бурную эмоциональную реакцию слушателей, называют *драйвом* (англ. *drive* – ‘движение, преследование, гонка, спешка’) [Там же]. Драйв – частое явление в современной эстрадной песне и является сильным средством музыкальной выразительности. Но кульминация и вершина ритмических переживаний – *чувство свинга* [34, с. 118]. Это чисто джазовое явление и возникло оно в среде биг-бэндов, и поэтому эпоха больших оркестров бала названа в США «эпохой свинга». Это феномен в музыке вообще, а в джазе – норма процесса исполнения. «Без свинга нет джаза», – утверждал Д. Эллингтон своей оркестровой пьесой с одноименным названием. О том, что такое свинг, пишет известный исследователь джаза Е. Барбан в работе «Джазовые опыты» [4,

с. 31]. Автор отмечает пять признаков и условий свингообразования:

- 1) инфраструктура (темп и акцент);
- 2) суперструктура (ритмическое равновесие фразы);
- 3) правильное размещение нот;
- 4) расслабление;
- 5) драйв.

Первые три пункта рассматриваются автором как некое материальное проявление свинга. Но говоря о расслаблении, Е. Барбан отмечает, что «напряжение, как и связанное с ним расслабление, не чуждо и классической музыке... Но в джазе нет последовательности напряжения и расслабления, где оба этих явления сосуществуют. Именно одновременное присутствие и одновременное воздействие на слушателя напряжения и расслабления – специфическая особенность джаза...» [4, с. 31].

Этот вывод является основополагающим для понимания свинга и джаза вообще. Анализируя свинг, исследователь отмечает, что он возник в результате встречи африканской и европейской музыкальных культур, с одной стороны, «порожденной лирическим мирочувствованием», и с другой стороны – с «культурой, ориентированной на рационализм и индивидуализм европейского сознания». Свинг не был свойственен ни одной из музыкальных культур, но парадоксальным образом возник в результате их смешения (диффузии). «Свинг является плодом конфликта между природным и культурно-личностным, необхо-

димостью и свободой, плотским естеством и духом, инстинктом и рассудком, черным и белым» [Там же]. Е. Барбан сравнивает чувство свинга с талантом, наличие которого создает условия «высокого уровня протекания джазового творческого процесса музыканта и слушателя». «Свинг, как и особенности джазового звукоизвлечения не поддается нотированию... и особенностью джаза является наличие высокоразвитой обратной связи, а также ориентация на личностные, эмоционально-психологические особенности исполнителя. В результате свинг реализуется в процессе взаимодействия слушателя и музыканта». Интересны выводы исследователя о том, что сущностью свинга является «последствие конфликта устойчивого основного метра и изменчивого ритма мелодии» [Там же, с. 53]. Автор отмечает, что «свинг характеризуется ослаблением ясности *рационального мышления*». Этот тезис ляжет основу концепции Е. Барбана о свинге как феномене «психической реальности, существующем вне времени, пространства и причинности (сновидения, бессознательное, парапсихологические феномены)».

В связи с этим и делается вывод, что и методы исследования свинга должны быть «отличными от методов исследования феноменов сознания». И убеждаясь в том, что свинг – психическое явление и в основе его лежит «чувственно окрашенное состояние» Е. Барбан излагает свою позицию толкования свинга: «Свинг – это не способ задавать вопросы объек-

ту... а некое дорациональное погружение слушателя в “поле синхронности”, когда он перестает мыслить себя как нечто противостоящее художественному произведению»; «главные последствия свинга есть растворение человека в природном, внезапное ощущение им своей глубинной ускоренности в бытии...» [4, с. 57]; «свинг погружает человека в спонтанное течение бытия, в состоянии свинга человек не противостоит миру, а слит с ним, переставая ощущать его объективное противостояние» [Там же, с. 58]; «Свинг, по сути дела, – одна из немногих оставшихся еще современному человеку возможностей добраться до себя и себе подобных, ощутить себя частью природы и универсума» [Там же, с. 59]. Иными словами, свинг – это великолепный способ «отключить» свое сознание, погрузиться в глубины подсознания, побыть наедине со своим истинным «я», со своей душой, при этом ощутить и воспринять все красоты музыкального произведения, получив истинное эстетическое наслаждение. Эта «мистическая» техника хорошо отработана талантливыми композиторами и аранжировщиками, а также исполнителями джаза и имеет свое начало и истоки в ритуальных танцах и песнопениях африканских негров в полиритмии и полиметрии «хоров» барабанов, в звуках бубнов и танцах шаманов, молитвах и медитациях, в процессе отправления религиозных обрядов.

Далее, погружаясь в процесс анализа свинга, Е. Барбан приходит к выводу, что «свинг, как и страх, – это чисто

психофизиологическое (а не интеллектуальное, духовное или эстетическое) переживание образа. Свинг не сообщается, а внушается... Психическое состояние переживания свинга по природе своей близко переживанию страха, сходно с его психофизиологией...» [Там же, с. 61].

Вслушиваясь и анализируя звучание современного джаза и эстрадной песни, можно сделать вывод о том, что свинг не утратил своего влияния в этих жанрах, и, как утверждает исследователь, «огромный интерес к свингующей музыке в современной культуре вызван не только ностальгией современного расколотого и отчужденного европейского культурного сознания по былой полноте и целостности, по первоизданной расчлененности человеческого бытия. Свинг ощущается им как брезжащее в далекой перспективе возможное разрешение того исторического кризиса, который переживает сейчас европейская культура» [Там же, с. 63].

Свинг во всех его ритмических проявлениях занимает одно из ведущих положений в процессе анализа, осмысления и переосмысления песни. Здесь существенную роль играет навык *ритмического интонирования*. Например, в создании новой современной аранжировки или переинтонирования мелодической и ритмической структуры произведения. Профессионально исполненная такая работа дает песне новую жизнь, новое звучание. Так случилось с песней «День Победы» Д. Тухманова на стихи В. Харитонова.

В этом случае решающую роль сыграла не аранжировка, а ритмическое и мелодическое переинтонирование вокальной партии, с блеском проделанное певцом Львом Лещенко.

Как известно, первым исполнителем песни был Л. Сметанников, обладатель красивого оперного баритона, ведущий солист Саратовской оперы, известный всей стране по телевизионным выступлениям в авторских концертах А. Пахмутовой. Песня прозвучала по Центральному радио в 1976 г., но не нашла поддержки и понимания ни у руководства, ни в среде музыкантов, ни у радиослушателей. Композитора обвиняли в том, что для серьезных и содержательных стихов мелодия слишком легкомысленна. Но Д. Тухманов понимал, что песне нужен другой исполнитель, способный посмотреть на нее другими глазами, переосмыслить ее, соединив в единый «сплав» интонации бравурного марша, романса и современного шлягера, а также подчеркнуть, выделить главные слова, развить эмоционально романтический и патриотический пафос да и еще многое другое. А Л. Сметанников спел ровно, правильно, вокально, красиво, но это никого не тронуло. И, конечно, даже беглый анализ исполнения Л. Лещенко дает основание говорить, что певец полностью и коренным образом переинтонировал песню – как ритмически, так и мелодически. Тщательно был продуман и прочувствован каждый интервал, были выделены опорные слова, в нужных эпизодах введен речитатив, ярко выявлена

кульминация. Большую роль сыграл эмоциональный пафос высказывания, динамика исполнения, обращение к зрителю-слушателю и обратная связь. Впечатляющим стало и *ритмическое переосмысление – переинтонирование* мелодии. В зависимости от значения слова он делал микроотклонения от темпа в сторону запаздывания или ускорения, создавая тем самым сильное эмоциональное напряжение у слушателя и неожиданно возвращался в сильную долю, выводя слушателя из напряжения. Этот прием характерен для исполнительской манеры певца, и он виртуозно им пользуется. Внешне это не заметно и слушатель только в подсознании, на уровне чувств и эмоции, ощущает это напряжение, которое проявляется по воле певца в необходимом момент. Фактически исполнитель владеет временем – сжимая его и освобождая, используя это как мощное выразительное средство и как способ выявить смысл и содержание *слова*, его эмоциональное состояние и тем самым раскрывая художественный образ песни. Если попытаться записать ритмически интерпретацию мелодии певцом и сравнить ее с авторским вариантом, то они во многом будут различны. Этот уникальный пример творческого поиска художественного воплощения образа посредством ритмического и мелодического переинтонирования музыкального материала.

Надо сказать, что такой подход характерен для русской вокальной школы переживания и перевоплощения. Если,

к примеру, сравнить романсы А. С. Даргомыжского и их интерпретацию Ф. И. Шаляпиным, то откроется подобная картина. Великий певец в поисках художественного образа подвергал изменению ритмический рисунок мелодии, вводил остановки, цезуры, паузы, ферматы, ускорения, замедления и т. д. Это, конечно, не блажь, не самодурство, это естественный результат большой и напряженной работы – поиска ритмических и мелодических интонаций. В результате исполнение становилось ярким, выразительным и оставляло незабываемое впечатление

у слушателей. Так случилось и с песней «День Победы». На протяжении вот уже 35 лет слушатели предпочитают исполнение Л. Лещенко. И другие знаменитые вокалисты не смогли подняться выше уровня исполнения этого артиста. Именно его вариант сделал песню по-настоящему великой, и это убеждает нас в том, что истинное понимание и раскрытие содержания песни и вообще музыки должно происходить в процессе тщательного анализа, в основе которого лежит интонационный метод изучения материала.

Выводы

В процессе изучения и анализа достаточно обширного материала, касающегося становления и развития эстрадной песни, мы пришли к выводу, что эстрадная песня прошла большой и сложный путь развития, заняв ведущее положение в современном шоу-бизнесе. Этот путь сопряжен как с постоянным совершенствованием средств выразительности, поиском и ярким отражением актуальных тем и проблем общества, так и с многообразием внутреннего мира человека. Кажущаяся простота эстрадной песни очень обманчива и таит в себе массу проблем и задач, решению которых, музыкант, посвятивший себя работе в этом жанре, должен уделить должное внимание.

Это касается прежде всего разнообразной стилистики, поскольку эстрадная песня вбирает в себя множество направлений. Стиль во многом определяет характер всего комплекса выразительных средств, в том числе и исполнительскую манеру.

Работа над песней начинается с тщательного анализа как музыкально-теоретического, так и интонационного, сочетающего в себе интеллектуальные и чувственно-эмоциональные усилия, и затем с помощью *визуализации* (т. е. умения зрительно представлять художественный образ) и *внутреннего слуха* (способности в деталях и в целом слышать звучание песни) создается цельный художественный и музыкальный образ для дальнейшего его воплощения в реальное звучание. Необходимо отметить, что, как и любой жанр в искусстве, эстрадная песня имеет и позитивные, и негативные черты, которые проявляются чаще всего в литературной основе (в стихах), т. е. несовершенной, незрелой поэзии. В музыкальной основе песни может быть видна неосведомленность автора в вопросах выразительных средств (стиль,

гармония, оркестровка, аранжировка), а также недостаток музыкально-художественного вкуса, слуха и т. д.

Но все эти проблемы решаются в процессе систематического изучения соответствующей научно-методической литературы, анализа произведений и практической работы по освоению музыкального материала.

Вопросы и задания

1. Читать научную, методическую и художественную литературу по истории эстрадной песни.
2. Слушать записи эстрадных исполнителей с последующим анализом.
3. Приготовить реферат по теме «Пути развития и становления эстрадной песни».
4. Какие основные факторы влияют на формирование эстрадной песни?
5. Дать определение характерной исполнительской манере.
6. Раскройте роль джаза в эстрадном исполнительском искусстве.
7. Назовите стили и направления в исполнительском искусстве эстрадной песни?

Рекомендуемая литература

1. Конен, В. Рождение джаза / В. Конен. – М.: Совет. композитор, 1984. – 312 с.
2. Сарджент, У. Джаз: генезис, музыкальный язык, эстетика / У. Сарджент. – М.: Музыка, 1987. – 294 с.
3. Далецкий, О. Искусство обучения пению: вокал. упр., принципы нач. обуч., ориентировоч. репертуар / О. Далецкий. – М.: РИФМЭ, 2007. – 255 с.
4. Кузнецов, В. Теория и методика учебно-творческого процесса в любительских эстрадных оркестрах и ансамблях / В. Кузнецов. – М.: Музыка. – 2000. – 244 с.
5. Баташев, А. Советский джаз / А. Баташев. – М.: Музыка, 1972. – 165 с.

Глава 2

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ АНАЛИЗА ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ

- Основные педагогические принципы анализа эстрадной песни
- Урок в системе анализа эстрадной песни

Уже было отмечено, что анализ эстрадной песни как отдельный предмет отсутствует в системе учебных дисциплин. Но отдельные элементы анализа имеют место на уроках сольного пения, методики преподавания эстрадного вокала, методики работы с вокальным эстрадным и вокально-инструментальным ансамблем. Необходимость анализировать произведения сопровождает музыканта на протяжении всей его творческой жизни.

Известно, что анализ эстрадной песни представляет собой сложный психофизический процесс, затрагивающий все уровни человеческой сущности:

- 1) физический;
- 2) интеллектуально-мыслительный;
- 3) чувственно-эмоциональный.

На каждом из этих уровней человек реализует свои знания, умения и навыки в силу тех возможностей и способностей, которыми он располагает на данный момент. Но когда музыканту-педагогу необходимо донести до учеников идею,

смысл содержания эстрадной песни, то от него потребуются не только профессиональная компетентность музыканта, но и знания, умения и навыки другого порядка – *педагогические*.

Владение искусством объяснения-толкования смысла и содержания музыкального произведения, умение найти верный и нужный способ развить интерес и творческую инициативу ученика, научить самостоятельно мыслить и в итоге воспитать в ученике сотрудника, содеятеля, сотворца – это только часть вопросов, которые встают перед музыкантом-педагогом. Но даже и не занимаясь педагогической деятельностью, музыкант-исполнитель вольно или не вольно становится наставником своей слушательской аудитории, своих близких, родных и т. д. И, соответственно, несет за них ответственность, а личностные психологические качества – *самоанализ, самооценка, самоконтроль* – становятся важнейшими не только профессиональными, но и морально-нравственными качествами.

В структуре любого музыкального урока присутствуют в разных формах и в количественном отношении, и по времени элементы музыкального анализа произведения. Это своеобразные островки в структуре урока – урок в уроке. И, конечно, этот мини-урок должен быть проведен по всем правилам и законам педагогической науки и практики, т. е. с положительными результатами. Как говорил ленинградский педагог фортепиано Мальцев, «...Я должен так провести урок, чтобы ученик захотел прийти ко мне еще». За этими простыми словами кроется большая любовь к профессии и детям, высокий уровень профессионализма, педагогическое мастерство и методический опыт. И в основе такой работы лежит прежде всего ясное понимание содержания музыкального произведения (как результат качественного анализа). Отсюда следуют все задачи – как технического, так и эмоционального порядка, – которые необходимо решить в процессе занятий. И на протяжении последующей работы ученик и педагог будут вновь и вновь возвращаться к первоисточнику – авторскому тексту и уже на новом этапе анализировать его, находить новые грани и нюансы в музыке. «Чаще смотрите в ноты – там все написано», – рекомендовал великий пианист С. Т. Рихтер, который, кстати говоря, не был педагогом в обычном смысле этого слова, т. е. не преподавал, не имел учеников, но тем не менее оставил плеяду восторженных почитателей и последователей, которые считают себя его учениками. Надо сказать, что творче-

ский опыт С. Рихтера очень интересен, во многом поучителен для нас и бесценен как образец служения музыке.

Французский музыкант и журналист в беседе с С. Рихтером спросил, почему он не преподавал и не занимался дирижерской деятельностью, как это делали и делают многие известные пианисты. С. Рихтер ответил откровенно, кратко и исчерпывающе: «Я не любил ни анализировать, ни командовать». На первый взгляд – шокирующий ответ. «Командовать» – относится к профессии дирижера, которая, конечно, требует особых личностных качеств, которые не каждый (даже великий) музыкант может иметь. Существует афоризм в среде музыкантов: «Каждый дирижер *должен* быть музыкантом, но не каждый музыкант *может* быть дирижером» (курсив мой. – Д. П.). Но тем не менее С. Рихтер был дирижером, но дирижером «в себе и для себя». Об этом говорит Г. Г. Нейгауз, понятие *пианист* включало для него понятие *дирижер*: «Дирижер этот, правда, скрытый, но тем не менее он – двигатель всего» [50, с. 211].

А что касается «не любил анализировать» – надо понимать, что пианист не принимал музыкальный анализ в тех формах, в каких он обычно производится. Обладая огромным даром *интуиции*, он черпал информацию из глубин подсознания. И он прекрасно осознал, что педагогика в отличие от исполнительской деятельности – совершенно другая профессия, хотя в их основе лежит музыка. Но разница в том, что исполнитель

всегда диктует свою волю, свое понимание, иными словами, свою интерпретацию музыки слушателям и всячески заинтересован убедить их в своей правоте.

Задачи и цели педагога диаметрально противоположны – усилия педагога направлены прежде всего на развитие самостоятельного мышления у ученика, его творческой инициативы, которая должна вылиться в собственную оригинальную трактовку произведения. Как говорил Г. Г. Нейгауз: «...задача педагога работать с учеником так, чтобы как можно скорее стать ненужным ученику, то есть воспитать в ученике ту меру самостоятельности, самопознания и умения, которые называются зрелостью, порогом, за которым начинается мастерство» [50, с. 222]. Эту мысль продолжил Я. И. Мильштейн: «...это означало развивать ученика не только музыкально, эстетически, но и нравственно, этически, не отделяя познания искусства от познания всего окружающего во всех его многообразных жизненных проявлениях. Источник красоты искусства – душевная красота человека, которую надо воспитать» [Там же, с. 227], т. е. цель искусства воспитывать и врачевать души. Поэтому музыкальная педагогика и музыкальное исполнительство имеют одну и ту же цель – воспитывать души людей, но методы и приемы, которые они используют, совершенно разные.

Даже превосходный исполнитель, не владея педагогическими методами, может нанести непоправимый вред своему ученику. Яркий пример тому – вы-

дающийся певец Юрий Гуляев. Почти все годы учебы в консерватории его вели как тенора, но, как выяснилось позднее, по своей природе он был настоящим баритоном. Такие случаи не единичны. В ходу музыкантов была горькая фраза: «Воробей – это в прошлом соловей, который окончил консерваторию».

Проблема определить голос ученика, его принадлежность к тому или иному типу, виду, характеру существует по сей день и в ее основе лежит умение (или отсутствие умения) *анализировать*. Процесс анализа основан на двух аспектах: 1) интуиция, в основе которой лежит чувственная сторона; 2) знания, в основе которых – опыт. Гармоничное сочетание этих составляющих и дает, как показывает практика, положительные результаты. Это сочетание и составляет суть и основу той «педагогической техники», о которой говорил выдающийся педагог А. С. Макаренко. Он писал: «Приходится ругаться не из-за отсутствия педагогических идей, а из-за отсутствия *педагогической техники*, которой не хватает» (курсив мой. – Д. П.). Сложность заключается и в том, что в обучении накладываются два технологических процесса – учительский и ученический – и трудно осуществить гармоничное их сочетание. «Учитель должен учить детей учиться». А. С. Макаренко называет самые проблемные факторы педагогики, актуальные и в настоящее время, – взаимоотношения учителя и ученика, отсутствие педагогического опыта и обучение ученика творческой самостоятельности, воспита-

ние в нем *творца*. Поэтому занятие, посвященное анализу эстрадной песни, должно быть целенаправленным, организованным, познавательным и планомерным. В задачи обучения (в широком смысле) входит формирование научного мировоззрения, развитие на этой основе умственных способностей, воспитание трудовых гражданских качеств. Задача педагога не только в том, чтобы раскрыть ученику содержание музыкального произведения в процессе анализа, но и научить его, как это сделать, т. е. воспитать активную и мыслящую личность. Данный процесс должен быть регулярным и, конечно, с соблюдением **педагогических принципов**.

1. *Принцип уважения личности ученика в сочетании с разумной требовательностью к ней.*

В основе этого принципа лежат идеи гуманизма, глубокого уважения к личности. А. С. Макаренко говорил: «Моим основным принципом... всегда было: как можно больше требования к человеку, но вместе с тем и как можно больше уважения к нему». Особо он подчеркивал, что требовательность к воспитанникам и уважение к ним – не две разные вещи, а лишь две стороны гуманного отношения к личности [39, с. 58].

2. *Принцип коллективности.*

Это один из фундаментальных принципов организации педагогического процесса. Сущность его состоит в создании такой среды, такого окружения, таких условий для каждого участника, в которых он будет жить не как обособ-

ленная личность, а как член коллектива, соизмеряющий все свои поступки, свою деятельность с его интересами. Педагогическая наука исходит из того, что личность формируется в процессе общения с другими людьми. Чем шире и разумнее оно организовано, тем эффективнее будут результаты деятельности, это одна из важнейших педагогических закономерностей. Вот почему в педагогическом процессе важно обеспечить создание стиля отношений в коллективе, а также взаимоотношений педагога и учащихся, оптимально сочетать коллективные и индивидуальные формы деятельности. Педагогика подчеркивает необходимость учета *индивидуальных особенностей* и запросов воспитанников, важность развития его задатков и способностей. Однако центральной педагогической задачей является борьба за формирование у каждого учащегося черт коллективиста, осознание им своей принадлежности к коллективу, умения подчиняться его требованиям, чувства ответственности каждого перед коллективом и ответственности коллектива за каждого его участника. Коллектив не поглощает, а раскрепощает личность, открывает простор для ее всестороннего развития.

3. *Принцип доступности и посильности.*

Данный принцип требует, чтобы выбор музыкального материала строился с учетом реальных возможностей учащихся, без интеллектуальных, физических и моральных перегрузок. Вместе с тем это ни в коей мере не означает того,

что музыкальный материал должен быть упрощенным, предельно примитивным, элементарным. Выбирая произведение высокого уровня сложности, но при этом доступное, необходимо следить, чтобы его освоение требовало определенных усилий и вело к развитию личности. Доступность и посильность в условиях музыкального материала означает их связь с уровнем развития учащихся, с их личным опытом, теми знаниями, умениями, навыками, которыми они владеют. Я. А. Коменский сформулировал основное правило этого принципа: «переход от простого к сложному, от известного к неизвестному». А. Е. И. Рерих отметил: «Велика наука говорить с людьми по сознанию. Дать им ни больше, ни меньше, лишь то, что они могут вместить в данное время» [60, с. 159].

Следует также учитывать, что продуктивное усвоение музыкального материала зависит от интересов, склонностей участников коллектива.

1. Принцип наглядности.

Педагогический опыт и научные исследования показали, что эффективность обучения и воспитания зависит от степени привлечения всех органов чувств человека. Величайшая заслуга чешского педагога Я. А. Коменского (XVII в.) в том, что он доказал несостоятельность только словесного (вербального) обучения, выдвинув золотое правило дидактики, которое требовало активизации в обучении всех органов чувств: «Все видимое – представить гла-

зу, слышимое – уху, осязаемое – пальцам...» [25, с. 105].

На уроке, посвященном анализу эстрадной песни, этот принцип реализуется в полной мере. Педагог играет на инструменте отдельные фрагменты музыки, предлагает посмотреть, как услышанное выглядит в нотной записи, как это соответствует стилю и правильности записи; предлагает осмыслить увиденное и услышанное и дать свою оценку и, конечно, эмоционально почувствовать материал. Показ музыки педагог чередует с вербальными объяснениями, и они должны звучать убедительно, заинтересованно, эмоционально. Для подтверждения своей точки зрения и лучшего усвоения, понимания музыкального материала учащимися педагог использует как современные технические средства, записи на CD/DVD и др., так и, если есть возможность, живое исполнение.

5. Принцип комплексного подхода к педагогической деятельности.

Комплексный – от лат. *complex* – ‘связь, сцепление, сочетание’ – т. е. объединяющий ряд элементов, сторон. Комплексность в обучении означает, что отдельные направления деятельности не просто сосуществуют одно с другим, а находятся в органической связи. Поэтому нельзя формировать у учащихся только профессиональные качества, не затрагивая духовно-нравственную, личностную сферу. Задача педагога – учить не только творчеству в музыкальном плане, но и творчеству жизни, формировать правильное мировоззрение.

6. *Принцип взаимосвязи теории и практики.*

Известно, что теория без практики мертва. Все теоретические положения должны обязательно получить подтверждение в деятельности. Музыковедение изучает в основном уже свершившиеся события или формирующиеся процессы в музыке, констатируя их. Анализ эстрадной песни должен выявить и объяснить все процессы, отраженные и запечатленные в песне: события, исторические или межличностные; характер отношений героев, их внутренний мир; какими средствами музыкальной выразительности это отражено в песне. То есть задача анализирующего – определить взаимосвязь творческих положений, принципов, законов и практического их воплощения в музыкальном материале (к примеру, доказать принадлежность произведения к определенному стилю, выявив все признаки этого стиля и т. д.).

7. *Принцип выбора оптимальных методов, форм и средств педагогического воздействия.*

Этот принцип не предполагает бездумного копирования отдельных педагогических приемов и методов даже великих педагогов. Он призывает к творческому осмыслению педагогического труда и выработке индивидуальных способов и средств педагогического воздействия на учащихся. Сюда относится изучение и переосмысление опыта прошлого, своего и известных педагогов; знание актуальных проблем, своего предмета и внутреннего мира учащихся; понимание

задач нравственного порядка, поставленных перед педагогом. Кроме того, любовь к своей профессии и увлеченность ею сформируют свой стиль, непохожий ни на какой другой почерк, индивидуальную манеру и, как результат, целеустремленную и разностороннюю личность, способную решить все проблемы – как в жизни, так и в профессиональной деятельности.

Мы уже отмечали, что анализ в масштабах урока может занимать небольшую часть времени и может быть продолжен на следующих занятиях. Например, *интонационный анализ* целесообразно возобновлять на каждом уроке в процессе работы над песней, а *гармонический анализ* может исчерпать себя в течение одного занятия и т. д. Все зависит от ситуации, сложности произведения и плана педагога. Но какое бы время не отводилось анализу в системе урока, необходимо всегда помнить, что это очень важная и необходимая работа и должна осуществляться на должном уровне. И эта составная часть музыкального занятия должна иметь все признаки и свойства урока. Известно, что урок как основное звено учебного процесса существует с XVII в., т. е. более 300 лет. Следует помнить, что урок – это непосредственное продолжение и развитие тех идей, которые были усвоены учащимися раньше и в то же время ступенька к будущим знаниям. Но воспитание чувств, т. е. отношение к этим знаниям, не менее важно, чем сами знания. Поэтому одна из наиболее актуальных задач в педагогиче-

ском процессе – это соединение *обучения* и *воспитания* в единый процесс, формирующий гармоническую личность. И этот процесс представляет собой деятельность не одного человека, а одновременно деятельность учителя и ученика (о чем говорил А. С. Макаренко). Наиболее емкое определение урока на современном этапе жизни сделано М. И. Махмутовым: урок – это динамичная и вариативная (т. е. представленная несколькими вариантами) организация процесса целенаправленного взаимодействия определенного состава учителей и учащихся, включающая содержание, формы, методы и средства обучения и систематически применяемая для решения задач образования, развития и воспитания в процессе обучения [42, с. 68, 81].

Рождение любого урока начинается с осознания и правильного, четкого определения его конечной *цели*, т. е. того, чего преподаватель хочет добиться; затем устанавливаются средства – что поможет преподавателю в достижении цели; потом определяются способы – как преподаватель будет действовать, чтобы цель была достигнута. *Цель* – это предполагаемый, заранее планируемый результат деятельности по преобразованию какого-либо объекта. В педагогической деятельности, объект – деятельность учащегося, а результат – это уровень обученности, развитости, воспитанности учащегося. Поэтому цели урока ставятся в соответствии с целями обучения и образования.

Сегодня цель урока отличается конкретностью, с указанием средств ее дос-

тижения и ее переводом в конкретные дидактические задачи. Дидактические задачи реализуются в реальной педагогической действительности через учебные задачи, которые отражают учебную деятельность учащихся в конкретных учебных ситуациях. Исходя из этого, можно утверждать, что цель урока состоит из трех взаимосвязанных аспектов: *познавательного, развивающего, воспитательного*.

1. *Познавательный аспект*. Это основной аспект цели урока, который складывается из выполнения нескольких требований:

- научить каждого ученика самостоятельно добывать знания;
- уметь осуществлять выполнение главных требований к овладению знаниями: полноты, глубины, осознанности, гибкости, прочности, оперативности и систематичности;
- уметь формировать *навыки* – точные, безошибочно выполняемые действия, доведенные в силу многократного повторения до автоматизма;
- формирование *умения* – сочетания знаний и навыков, которые обеспечивают успешное выполнение деятельности.

2. *Развивающий аспект*. Развитие ученика проходит гораздо медленнее, чем процесс обучения и воспитания, поэтому один и тот же развивающий аспект может быть сформулирован для целей нескольких уроков, а так же для уроков целой темы. Развивающий аспект, включает в себя:

– развитие речи (обогащение ее словесного запаса, усложнение ее смысловой функции). Речевое развитие является показателем интеллектуального и общего развития учащегося;

– развитие мышления (учить, анализировать, выделять главное, сравнивать, обобщать, систематизировать, доказывать, опровергать);

– развитие сенсорной сферы (развитие тонкости различения цвета, света, формы, звуков, оттенков речи).

3. *Воспитательный аспект.* Этот аспект должен быть направлен на воспитание правильного отношения к общечеловеческим ценностям. Педагогика выделяет пять объектов круга отношений:

– отношение к людям – проявляется через гуманность, доброту, вежливость, ответственность, скромность;

– отношение к самому себе – проявляется через такие качества, как скромность, требовательность, чувство собственного достоинства, аккуратность, дисциплинированность;

– отношение к обществу и коллективу – проявляется в таких качествах, как чувство долга, трудолюбие, радость сопереживания успехов товарищей, максимальная работоспособность на уроке;

– отношение к труду – характеризуется ответственным выполнением заданий, дисциплинированность, собранность, честность и усердие;

– отношение к Отечеству – проявляется в чувстве гордости за ее успехи, желании достичь наивысших успехов в ум-

ственном развитии, чтоб принести ему пользу.

Данные аспекты и их составляющие достаточно убедительно ориентируют педагога как на формирование целей и задач, так и на их реализацию в процессе педагогического действия. Современная педагогическая наука выработала основные требования к *структуре урока*, т. е. урок, как педагогическое явление, имеет свои части, компоненты и элементы (вводная часть, оргмомент, опрос, объяснение, дидактические задачи, средства, приемы и способы их решения и т. д.). Ученые-педагоги едины в том, что структура урока не может быть аморфной, безликой, случайной, что она должна отражать:

1) закономерности процесса обучения как явления действительности, логику процесса обучения;

2) закономерности процесса усвоения, логику усвоения новых знаний;

3) закономерности самостоятельной мыслительной деятельности как способы индивидуального познания;

4) виды деятельности учителя и учащихся как внешние формы проявления сущности педагогического процесса.

По цели организации занятий можно выделить следующие **типы уроков**:

Урок освоения нового учебного материала – это занятие, целью которого является учебно-воспитательная задача этапа усвоения новых знаний.

Урок совершенствования знаний, умений и навыков. Основное содержание этого занятия – решение таких дидакти-

ческих задач, как систематизация и обобщение новых знаний, повторение и закрепление ранее усвоенных, применяемых знаний на практике для их углубления и расширения, формирование знаний, умений и навыков.

Комбинированный урок – это наиболее распространенный тип урока. Все остальные типы уроков чаще всего представляют собой комбинацию этапов комбинированного урока. Назовем этапы этого урока: организационный; этап проверки домашнего задания; подготовка учащихся к активному усвоению знаний; этап информирования учащихся о домашнем задании и рекомендаций по его выполнению. Эффективность и результативность комбинированного урока зависит от четкого определения его целевых установок, т. е. от ответа учителя на вопрос о том, чему он должен научить учащихся, как использовать занятия для разумной организации их деятельности. Хороший урок – тот, на котором царит деловая творческая обстановка, когда желание учеников размышлять бьет

ключом, когда они охотно вступают в диалог с учителем и друг с другом.

Урок проверки и оценки знаний. Главная цель – проверить качество прочности знаний учащихся, это этап всесторонней проверки изученного материала. Занятие может проходить в виде беседы, письменной работы, сочинения, самостоятельных и практических работ учащихся.

Помимо типов урока существуют и его отдельные **виды**, которые выделяются по разным основаниям. Наиболее правильными представляются деления урока на виды по характеру деятельности учителя и учащегося. Эта классификация совпадает с делением по способам реализации методов обучения. При определении вида урока за основу берется не сам метод обучения, а лишь форма его реализации. К видам можно отнести следующие уроки: урок-лекция, урок-беседа, урок теоретических и практических самостоятельных работ, устный и письменный опрос, урок-экскурсия, урок-конференция, урок коллективного анализа. Вид урока зависит от предмета.

Вывод

Безусловно, любая классификация до некоторой степени условна. Специфика урока, конечно, накладывает свой отпечаток на содержание и структуру этого типа. Каждый урок имеет свои этапы и свою характеристику. Таким образом, использование разнообразия уроков – не самоцель, а средство и решение задач обучения.

Вопросы и задания

1. Каковы основные цели и задачи педагогического процесса?
2. Назовите основные принципы педагогики.

3. Раскройте структуру урока, посвященного анализу песни.
4. Назовите виды и типы уроков.

Рекомендуемая литература

1. Онищук, В. А. Урок в современной школе / В. А. Онищук. – М., 1981.
2. Щуркова, Н. Е. Когда урок воспитывает / Н. Е. Щуркова. – М., 1981.
3. Паламарчук, В. Ф. Взаимосвязь образования, воспитания и развития учащихся на уроке / В. Ф. Паламарчук. – Киев, 1982.
4. Симонов, В. П. Планирование, организация, анализ и оценка эффективности урока / В. П. Симонов. – М., 1988.
5. Махмутов, М. И. Современный урок / М. И. Махмутов. – М., 1981.

Глава 3

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ АНАЛИЗА ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ

- Ощущения в структуре анализа эстрадной песни
- Восприятие в структуре анализа эстрадной песни
- Внимание в процессе анализа эстрадной песни

«Музыка – есть выражение потребности людей запечатлеть и воспринять мир в интонационной форме» [59, с. 6].

«Музыка – нечто целиком врожденное, внутреннее, не нуждающееся ни в каком опыте, извлеченном из жизни» [21, с. 2].

Мы привели две цитаты, которые совершенно полярны по своему характеру оценки музыкального искусства. Первая характеризует музыку как искусство земное: созданное людьми для людей. Вторая рассматривает музыку как искусство внеземное и независимое от людского опыта.

Есть ли здесь противоречия? На наш взгляд – нет. Эти высказывания отражают две стороны одного явления. Вот что пишет по этому поводу академик А. К. Клизовский: «Каждая форма проявления бытия – двойственная и состоит из духа и материи. На основе этой первичной двойственности образуется Вселенная и все, что существует в ней... Как

дух, так и материя, отдельно взятые, не дают явления жизни. Жизнь возможна лишь благодаря соединению этих двух извечных начал: Духа и Материи, положительного и отрицательного, мужского и женского» [31, с. 3]. Эти два начала присутствуют и в таком явлении, как *музыка*.

Известно, что музыка может существовать как минимум в трех видах: 1) нотные знаки на нотной бумаге; 2) живое исполнение музыкантами; 3) электронно-механическая запись на носителе (например, CD или DVD). Материальную часть мы видим и слышим (исполнители, аппаратура, звуки и их тембры, динамики и т. д.), а вот духовную и душевную составляющую, т. е. характер музыки, ее идейное и эмоциональное содержание – художественный образ мы не видим, но можем воспринять с помощью тонкого психологического аппарата, который называется *музыкальный слух*. Различные виды музы-

кального слуха (о них мы будем говорить ниже) формируются различными категориями слуховых *ощущений* в процессе практической деятельности музыканта. Музыкальный психолог В. И. Петрушин дает определение понятию *ощущение*: «Ощущением называется психический процесс, в котором отражаются отдельные свойства предметов при их непосредственном воздействии на органы чувств. Для деятельности музыканта наибольшее значение имеют слуховые, тактильные, двигательные и ритмические ощущения» [56, с. 125]. Развитые ощущения помогают музыканту услышать тончайшие нюансы в изменении тембра, характера звука, динамики, интонации и т. д., это очень важное и необходимое качество для профессиональной деятельности музыканта. И что очень важно, «на основе инерции слуховых ощущений у музыкантов развивается *внутренний слух* и *музыкально-слуховые представления*» [Там же]. И это самый необходимый инструмент для анализа эстрадной песни.

Музыкальная психология рассматривает такие виды музыкального слуха, как *звучево-высотный, мелодический, гармонический, полифонический, фактурный, внутренений*. Д. Кирнарская в своем труде подробно анализирует свойства *интонационного слуха* и структуру *аналитического*. Музыкальный психолог Б. М. Теплов рассматривает музыкальный слух «как одну из основных музыкальных способностей наряду с чувством ритма и музыкальной памятью» [72, с. 209]. Далее Б. Теплов утверждает, что

«содержание музыки — всегда *эмоциональное* (хотя и не только эмоциональное). Поэтому недостаточно только слышать музыку, надо ее еще эмоционально пережить, почувствовать ее выразительность» [Там же, с. 122]. Эту мысль психолога продолжает замечательный педагог С. Е. Фейнберг, указывая, что «хотя содержанием музыки являются эмоции, музыке свойственна прежде всего логика (т. е. разумность, внутренняя закономерность)» [Цит. по: 49, с. 331]. Из этого можно сделать вывод, что музыка несет в себе как эмоциональное, так и рациональное начало.

Как утверждает В. Петрушин, «процесс восприятия художественного произведения и его познания не есть чисто логический факт, а скорее эмоциональное *вчувствование* в его содержание, и поэтому законы логического восприятия при всей их важности имеют подчиненное значение непосредственному движению души» [56, с. 151]. Как мы видим, психолог отдает в этом вопросе приоритет *душе*. Но это в процессе *восприятия* музыки как эмоционально-чувственной сферы. А вот в процессе создания музыкального произведения здесь на определенном этапе выступает логика, интеллект. В процессе же исполнения уравниваются эти два начала и действуют в гармоническом единстве.

Возможности и функции восприятия весьма значительны. Это подтверждает В. Петрушин: «Восприятие отражает все свойства предметов в целом, при этом отдельные ощущения упорядо-

чиваются и объединяются. Слушая музыкальное произведение, мы не воспринимаем отдельно его мелодию, ритм, тембр, гармонию, но воспринимаем музыку целостно, обобщая в образе отдельные средства выражения» [56, с. 150]. Эта мысль ценна тем, что процесс анализа и предполагает в самом начале услышать музыкальное произведение целостно, т. е. по возможности охватить восприятием большее количество выразительных средств, проинтонировать их и определиться с основным характером музыки. Как сказал академик Б. Асафьев: «...если музыка не услышана, не надо браться за анализ» [2, с. 221]. Услышать – это как раз работа внутреннего слуха. Эта мысль-утверждение ценна тем, что и композитор в процессе создания произведения тоже слышит целостно, т. е. музыка приходит к нему из глубин подсознания целиком во всей полноте. Вот как этот процесс описывает В. А. Моцарт: «Когда я себя хорошо чувствую, когда в бодром расположении духа или когда я прогуливаюсь или еду в коляске, мысли толпятся в моей голове, входя в нее с величайшей легкостью. Как и откуда они берутся, я не знаю и никак не причастен к этому. Стоит только возникнуть теме, как появляется другая мелодия, которая сама связывает себя с первой в соответствии с требованием композиции... Композиция приходит ко мне непоследовательно, *не по частям* (курсив мой. – Д. П.), разработанным в деталях, какими они станут позднее, но во всей своей *полноте* (курсив мой. –

Д. П.), так, что мое воображение позволяет мне услышать ее *целиком*» (курсив мой. – Д. П.) [Цит. по: 75, с. 34].

Вывод ясен – и композитор, и исследователь воспринимают музыку (музыкальное произведение) целиком как художественный образ. Этот процесс происходит на уровне эмоциональном, и информацию воспринимает правое полушарие головного мозга, ответственное за чувства и эмоции. Затем информация передается в левое полушарие, отвечающее за интеллектуальную деятельность, – активизируется логическое сознание, начинается разработка информации в деталях, т. е. включаются знания, умения и навыки, полученные и сформированные в годы учебы – владение стилем, оркестровкой, формой и др. Таким путем идет и исследователь, анализируя произведение. Но это в том случае (мы повторяем), если у анализирующего в сознании сформировался (как и у композитора) четкий образ музыкального произведения. Поэтому, как говорит Б. Асафьев, исследователь «должен слышать как композитор» [2, с. 170], т. е. в процессе анализа повторить путь автора во время создания музыки. Как мы убедились, восприятие как сложный психологический акт имеет решающее значение в процессе анализа эстрадной песни. И для успешной деятельности в этой области музыкант должен обладать целым рядом очень важных профессиональных качеств, таких как музыкальный слух, чувство ритма, музыкальная память, достаточный опыт слуховых впечатлений,

развитый интонационный и внутренний слух, владение инструментом, жизненный опыт, достаточно высокий культурный уровень. А также желание постичь смысл и содержание музыкального произведения, любовь к музыке. Все перечисленные качества и музыкальные способности имеют, как говорил И. П. Павлов, свойства при определенных условиях развиваться. Эти условия – постоянная работа над развитием своих способностей и практика анализа эстрадной песни. В. И. Петрушин, обобщая данные своего исследования, предлагает следующий порядок анализа музыкального произведения: 1) выявление главного настроения; 2) определение средств музыкальной выразительности; 3) развитие художественного образа; 4) постижение главной цели произведения; 5) образ автора; 6) личностный метод подхода к произведению. Если первые два пункта не вызывают особых вопросов (хотя мы их и подробно рассмотрим в следующих разделах, касающихся непосредственной практики анализа), то остальные требуют некоторых пояснений.

Известно, что эстрадная песня представляет собой синтез слова (т. е. поэтического текста) и музыки. Вот что говорит об этом Д. Кирнарская: «Единство музыки и речи признано всеми учеными: известно, что они восходят к общим корням и имеют общее происхождение – текст словесный и текст музыкальный воспринимаются как осмысленное сообщение, облеченное в определенную форму. И музыка, и речь состоят из

звуков-фонем, объединенных в *слова-знаки*, которые в свою очередь формируют законченные высказывания, их структура опирается на линейные последовательности элементов, организованных в соответствии с правилами» [21, с. 450]. Музыковед Е. Назайкинский писал: «Рассмотрение связей музыки и речи показывает также, что не частности, не копирование музыкой отдельных речевых оборотов, а общие закономерности объединяют музыкальное и речевое восприятие. Именно здесь нужно искать взаимосвязи музыки и речи, именно здесь они гораздо значительнее и многообразнее, чем это можно было предполагать...» [48, с. 450]. В. В. Костарев в своей работе «Вокальное произведение как синтез искусств» утверждает, что «вокальные произведения *процессуальны* (процесс – ход, развитие какого-нибудь явления [51, с. 627]) по своей природе, поскольку в их основе лежит вербальная, т. е. словесная, речь, несущая с собой повествовательность и сюжетность, что создает цепочку высказываний, образующих *строфические* ряды (строфа – это последование нескольких стихов, объединенных смыслом, упорядоченным *ритмом* и *рифмой*). В строфе излагается законченное высказывание, смысловой период в объеме одного или нескольких предложений» [33, с. 17]. А строфические ряды в итоге и образуют сюжетно-образную основу художественного произведения (эстрадной песни), которая называется *драматургией*. Драматургия – это и законы, по которым строится

и развивается сценическое действие. Если учесть, что эстрадная песня есть не-большая драма, спектакль, то и на нее распространяются все законы драматургии. Е. Назайкинский определил драматургию как «систему принципов и средств построения произведения по законам драмы» [48, с. 67]. Но вокальные произведения, как известно, есть синтез слова и музыки, в результате этого взаимодействия и возникает *образ*. Словарь Ожегова определяет понятие образа в искусстве как «обобщенное художественное отражение действительности, облеченное в форму конкретного индивидуального явления. В художественном произведении – тип, характер» [51, с. 435]. Мы будем руководствоваться этим определением и попытаемся ответить на вопрос, как и по каким законам развивается музыкально-художественный образ конкретно в жанре эстрадной песни. Для того чтобы разобраться в этом сложном вопросе, мы обратимся к работе В. М. Кузнецова, а именно – к разделу, который называется «Подготовка эстрадного музыкального номера» [36, с. 193], где автор отмечает, что музыкальный материал песен, как правило, связан с поэтическим текстом, который не только выражает характер, содержание, художественную образность и жанровую направленность, но и играет определенную роль в организации музыкальной формы [Там же, с. 197]. И именно анализ текста позволяет «создать структурную схему, раскрывающую драматургическую связь между вокальными и

инструментальными произведениями, может составить план инструментовки, в котором будет подробно изложена система выразительных средств...» [Там же].

Далее аранжировщик, ориентируясь на характер развития образа в поэтическом тексте, решает, какие использовать музыкальные инструменты, в каком количестве и в каком сочетании. Выявляет кульминационные моменты и способы их выражения – динамику, штрихи, фактурные приемы, тесситурные возможности, использование дополнительных инструментов, голосов и т. д. Особую роль играют инструментальные или вокально-инструментальные *прелюдии* (вступления), *интерлюдии* (проигрыши между куплетами). *Постлюдии* – эпизоды, которыми оканчивается песня. Они способствуют организации формы произведения, осуществляют логичные связки-переходы в движении музыкального материала, развивают музыкальную мысль и в конечном итоге выстраивают музыкальную форму произведения, помогают созданию музыкального образа.

Немаловажное значение в данном процессе играет *музыкальная фактура* как способ изложения музыкального материала и сильнейшее средство музыкальной выразительности. Большое значение для создания драматургического движения музыкального образа играет *распределение* выразительных средств, динамики тематического материала, приемов аккомпанемента солисту-вокалисту, ансамблю или хору; использование тембровых красок, приемов зву-

коизобразительности, жанровых элементов, ритмического разнообразия, приемов полифонического развития (имитации, противосложения) как в инструментальном, так и в вокальном сопровождении солиста.

Широко используются приемы джазового исполнительства, так называемые риффы, которые создают соответствующую атмосферу звучания песни. Умелое использование средств музыкальной выразительности дает возможность запечатлеть музыкальный образ песни в его движении и развитии наиболее ярко и интересно. И если вернуться к процессу анализа песни, то главной задачей будет (на основе изучения средств музыкальной выразительности, тщательного интонирования всех структур песни) определить характер музыки, эмоционально-образный строй, идейную направленность основной мысли произведения, т. е. весь тот комплекс духовных и душевных свойств музыки, который называется *художественным образом* произведения.

Для примера проведем анализ песни «Гимн южноуральцев» (ст. С. Борисова). *Вступление* имеет изобразительный характер, это выражается в трепетном звучании секстолей правой руки пианиста, глубоких басах и широком диапазоне мелодии, в основе которой угадываются интонации мелодии запева, рисуется картина уральских просторов, спокойствия и гармонии. Далее в *запеве* это эмоциональное состояние продолжает солист-вокалист, но появляются нежиданные

гармонии на слова *голубá* (звучит h-moll в партии фортепиано) и *в туманной* (звучит также неожиданно As-dur). Как мы убеждаемся, h-moll и As-dur довольно далекие по родству с основной тональностью C-dur.

В любом случае эти гармонические неожиданности вносят некоторую напряженность в звучание, но и тем самым утверждают мысль о дальнейшем развитии образа. И это происходит – следующее четверостишие (строфа) является собой уже не благостные картины природы и воспоминания детства, а обращают слушателя непосредственно к *человеку-труженику* Южного Урала. Это эмоциональное состояние некоторой взволнованности и движения поддерживается аккомпанементом таким образом, что меняется фактура изложения материала. Появляется настойчивая пульсация восьмыми в правой руке пианиста, а в левой – торопливые и настойчивые *противосложения* по восходящей линии, а также глубокие «шаги» басовой линии. Эти обстоятельства способствуют подходу к кульминациям – их две, и они хорошо подготовлены естественным развитием музыкального материала. Первая кульминация на слово *божественному* усилена звучанием фортепиано. Вторая – на слово *Урала* – подготовлена усилением звучности, расширением диапазона фактуры сопровождения за счет нисходящего октавного баса и самой высокой и протяженной ноты у солиста. И при этом ускоряется темп, приближая звучание к торжественному маршу, что и яв-

ляется характерным признаком музыки всех гимнов.

И припев песни, обозначенный цифрой **2**, своим звучанием олицетворяет музыку гимна. Это достаточно убедительно отражено величавой и с «размахом» поступью аккордовой фактуры фортепиано, многоголосием хора, возвышенным ораторским и пафосным слогом поэтического текста, общей атмосферой торжественности и приподнятости звучания. Небольшая *интерлюдия* фортепиано возвращает слушателя в атмосферу второй половины первого куплета (запева). Снова рисуются картины природы, но они уже представляются в другом фактурном оформлении – усилена пульсация, сдвинут (в сторону ускорения) темп, гораздо выше эмоциональный накал, усилена динамика. Как мы видим, развитие образа идет интенсивно и согласно образному строю поэтического текста, это обстоятельство ставит довольно серьезные задачи перед исполнителями. Самая первая и самая главная из них – почувствовать динамику развития музыкального образа, ощутить образ как *единую музыкальную форму*. Заканчивается *песня-гимн* (как и начиналась) *постлюдией*, заключение возвращает слушателя в состояние покоя, умиротворения и созерцательности.

Завершая данный раздел, можно привести слова музыкального психолога: «...объясняя содержание музыкального произведения словами, ученик начинает лучше понимать его» [56, с. 178].

Следующим (четвертым) этапом в изучении смысла и содержания музы-

кального произведения В. И. Петрушин называет *постижение главной идеи произведения*. «Само по себе чувство, – говорил В. Г. Белинский, – еще не составляет поэзии. Надо чтоб чувство было рождено *идеями* и выражало *идею*» [Цит. по: 56, с. 178]. *Идея* (греч. *idea* – ‘понятие, представление’) – главная, основная мысль художественного, научного произведения [67, с. 86]. В. И. Петрушин считает, что «постижение образного строя музыкального произведения в дальнейшем ведет к пониманию внутренних смысловых значений, стоящих за звуками музыки» [56, с. 179]. Известно, что основная мысль бывает выражена в названии песни, поэтому очень полезна беседа с учащимися в форме вопроса-ответа. Например, 1. Почему так названа песня? 2. Что хотел сказать песней автор? 3. Какие мысли владели автором в процессе работы над песней? Эти и подобные вопросы пробуждают воображение, фантазию и дают возможность глубже погрузиться во внутренний мир музыкального произведения.

Пятым пунктом при анализе музыкального произведения В. И. Петрушин называет изучение *образа автора*. В. Г. Белинский писал: «Приступая к изучению поэта... должно уловить в многообразии и разнообразии его произведений тайну его личности, то есть... особенности его духа, которые принадлежат только ему одному» [Цит. по: 56, с. 179].

Шестым пунктом изучения музыкального произведения В. И. Петрушин

считает *личностный метод подхода к произведению*. Известно, что песня оставляет глубокий след в душе слушателя, если он уже пережил, т. е. прожил и почувствовал нечто подобное в своей жизни (например, утраты, потери, предательства, чувство любви, разочарования, ненависть, восторг, сострадание и т. д.). И тогда происходит чудо – переживание необыкновенной силы, которое захватывает человека полностью и надолго. Такое состояние может двояко сказаться на психике человека: погрузить в глубокую депрессию или вдохновить на добрые дела, творчество и т. д.

Внимание как необходимая часть психической деятельности человека имеет громадное, а порой и решающее значение в творческой работе, как впрочем и любой другой деятельности человека.

Внимание определяется как «сосредоточенность мыслей или зрения, слуха на чем-нибудь. Заботливое отношение к чему-нибудь» [51, с. 88]. Каждый род деятельности музыканта предполагает и свой вид внимания. Например, дирижер использует специальный жест руками, чтобы привлечь внимание музыкантов. Солист-исполнитель сосредотачивается в течение нескольких секунд перед началом исполнения пьесы, восстанавливая первые такты звучания музыки внутренним слухом. Лектор словом призывает аудиторию к вниманию и т. д.

Процесс анализа музыкального произведения требует большого напряжения духовных, душевных и физических сил, полной сосредоточенности на

музыке и даже отрешенности, потому что музыка – это продукт, результат работы *подсознания*, т. е. *души* композитора. Чтобы воспринять эту информацию, необходимо особое расположение, особый настрой и состояние нашего духовного и душевного «аппарата-приемника». Вспомним примеры подготовки к большому творческому труду. Известно, что иконописцы постились и молились продолжительное время, психологически настраиваясь, прежде чем приступить к работе. Большие артисты с утра перед вечерним концертом оставались наедине с собой, почти не принимали пищу. Приходили в театр за несколько часов и настраивались на предстоящее выступление или шли в церковь и молились. В. И. Петрушин приводит примеры молитв отцов церкви. В частности, Игнатий Брянчинов говорил: «Внимание – душа молитвы. Без внимания молитва мертва, как без души». Иоанн Златоуст наставлял послушников так: «Произноси молитвы свои, всеусердно углубляясь в них и всячески заботясь о том, чтобы они исходили из сердца как твои собственные... Не позволяй вниманию твоему отклоняться... и мыслям твоим улетать в сторону. Как только осознаешь, что случилось, возврати мысли свои внутрь и начинай опять молитву с того пункта, с которого внимание отклонилось» [Цит. по: 56, с. 109]. Громадной силой воздействия обладают молитвы, данные Иисусом Христом, а также медитации и статические позы Хатха-Йоги. Йога, как и религия, означает воссоединение с Высшим [37].

Метод академика Г. Н. Сытина широко известен во всем мире как способ психологической поддержки и нелекарственный метод лечения [70].

Вывод

Процесс восприятия музыкального произведения сложный и многогранный. И качество его зависит как от профессионализма того, кто предоставляет информацию (авторы – композитор и поэт), так и от подготовленности того, кто ее воспринимает. Музыка возникает в глубинах подсознания, т. е. души-психики; подсознанием, душой она и воспринимается. Уровень, объем и качество восприятия зависят от эмоциональной отзывчивости на музыку (музыкальности), слухового развития, умения интонировать музыку. Немаловажным фактором являются музыкально-теоретические знания и владение инструментом. И, наконец, процесс восприятия должен проходить в обстановке большого интереса и любви к музыке. И цель его – наполнять душу положительными эмоциями, добрыми чувствами и в итоге любовью, которые потом передадутся слушателям и участникам творческого коллектива в процессе репетиций.

Вопросы и задания

1. В чем заключается процесс восприятия?
2. Раскрыть понятие *музыкальный образ*.
3. В чем суть интонационного слуха?
4. Дать определение понятию *ощущение*.

Рекомендуемая литература

1. Кирнарская, Д. К. Музыкальные способности / Д. К. Кирнарская. – М., 2004.
2. Петрушин, В. И. Музыкальная психология / В. И. Петрушин. – М., 1997.
3. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М., 1947.

Глава 4

ИНТОНАЦИОННЫЙ АНАЛИЗ ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ

- Понятие интонация в музыкознании
- Интонация в системе выразительных средств эстрадной песни

Термин *интонация*, как утверждает М. Ройтерштейн, заимствован в языкознании, где им обозначают сложные речевые явления – «тон речи, заключающий в себе повышения и понижения голоса, паузы и степень слитности высказывания, расчленение на фразы, группы слов, отдельные слова, акценты разной интенсивности, ускорения и замедления, громкость и ее изменения. Интонация подчеркивает, углубляет, а порой и определяет смысл произносимых слов» [59, с. 83].

Известно, что эстрадная песня является собой нерасторжимое единство (синтез) *слова* и *музыки*. Именно в этом единстве с наибольшей полнотой проявляется интонационная природа музыкального искусства.

В музыке *интонация* применяется в трех видах:

- 1) как точное звуковысотное исполнение музыки;
- 2) как одухотворенное, осмысленное исполнение;
- 3) как первоэлемент – наименьшая частица музыкальной мысли, или крат-

чайшее, осмысленное построение, своего рода «молекула» музыки.

Это может быть мотив, фраза или даже один звук. Можно привести пример, когда М. Ростропович во время мастер-класса подошел к роялю и стал играть один и тот же звук, при этом говоря: «вслушайтесь, сколько интонаций можно извлечь, играя только лишь один звук!» (Канал «Культура»). Ту же мысль, но в отношении слова, утверждал и К. С. Станиславский в своей знаменитой «Системе».

Известно, что Ф. И. Шаляпин любил пошутить, для этого он неожиданно входил в комнату, где отдыхали его друзья, и говорил только одно слово: «Пожар!», но с такой выразительной интонацией, что гости бросались врассыпную.

Понятие *интонация* в музыкознании ввел академик Б. Асафьев. Он писал: «Мысль, интонация, формы музыки – все в постоянной связи: мысль, чтоб стать звукововыраженной, становится интонацией, интонируется. Процесс же интонирования, чтобы стать не речью, а музы-

кой, либо сливается с речевой интонацией и превращается в единство, в ритмоинтонацию слова-тона, в новое качество, богатое выразительными возможностями, и надолго определяется в прочных формах и многообразной практике тысячелетий. Либо, минуя слово (в инструментализме), но испытывая воздействие “немой интонации” пластики и движений человека (включая язык руки), процесс интонирования становится “музыкальной речью”, “музыкальной интонацией”...» [2, с. 163].

Б. Асафьев утверждал, что «музыку слушают многие, а слышат немногие, в особенности инструментальную...» [Там же, с. 215].

Несомненно, вокальная музыка понятнее слушателю, она несет живые интонации речи. (Поэтому так популярна эстрадная песня.) «Даже в быту люди, говорящие напевно, красивым грудным тембром, вызывают к себе приязнь, сочувствие. В их речи чувствуется лирическая естественная выразительность, душевное тепло. Вот где и начинается оценка интонации, пусть еще интуитивная, почти неосознанная» [Там же]. Этими словами ученый утверждает, что интонация рождается в живой человеческой речи. Ниже приведенный фрагмент из работы музыкального этнографа убедительно подтверждает эту мысль. Речь пойдет о религиозной службе негритянской

общины. «Тянулись долгие для нас минуты напряженного ожидания. Бормотания и выкрики становились все громче, возбужденнее, пока я не ощутила вдруг какой-то трепет, внезапно пронизавший собравшихся подобно электрическому разряду. Возник едва слышимый гул, напряжение нарастало – почти так же, как это бывает, когда перед грозой сгущаются тучи, – и затем из глубины души “кающихся грешников” вырвалась мольба о прощении – негритянский “стон”, прозвучавший, как *подлинно музыкальная интонация*» [67, с. 42].

Приведем пример, где интонацией может быть один звук («Осенний романс» на стихи С. Борисова), с которого начинается мелодия вокалиста-солиста, и этот звук определяет эмоциональное звучание. Он наполняется содержанием, т. е. той эмоцией, которая необходима. И ее должен найти вокалист на протяжении звучания этой ноты. В течение запева это повторяется несколько раз, как бы утверждая состояние, как в вокальном, так и в эмоциональном плане являясь некой опорой (см. пример 1).

Такую же важную роль опоры при смене настроения играет тонический аккорд на 1-ю долю в последнем такте до цифры 2 (см. пример 2).

Пример 1



Вот _____ и пал се - дой ту-ман

Пример 2



Чтобы его интонационно точно исполнить, необходимо в предыдущем такте на фоне угасания мелодии вокалиста развить звучание фортепиано, и тонический аккорд на 1-ю долю должен прозвучать как кульминация запева и некий рубеж для перехода в новое состояние. Это состояние будет определяться новой интонацией и выражаться двумя звуками – интервальным скачком в октаву вверх.



Этим волевым движением герой составляет (буквально сбрасывает) печальное настроение и начинает испыты-

вать светлые чувства, начиная каждую фразу интонационным октавным движением. Задача вокалиста осмыслить и эмоционально ощутить новую интонацию, которая и дает возможность развитию художественного образа.

Но в дальнейшем интонации скорби, печали и утраты все-таки превалируют. Это проявляется в вокализе в нисходящих терциях у солиста и нисходящих гармониях в партии фортепиано. И заканчивается романс повисшей нотой фортепиано. Это и есть основная интонационная нота, с которой все начиналось, и сейчас она играет роль арки, сцепляющей всю форму в единое целое (см. пример 3).

Пример 3



Основополагающее значение и роль в интонации Б. Асафьев отводил *интервалу*. Он трактовал его как «важнейший элемент музыки...» и считал, что «интервал – одна из первичных форм музыки, ибо сознание человека, ища выражение в звуке, то есть, становясь интонируемым, неизбежно вырабатывало устойчивые опорные тоно-высотные точки (узлы) и связи (арки) между ними для выявления интонационных “постоянств” или точных тонов» [2, с. 218].

Он также называл интервал «одним из первичных выразительных единств – обобщенной интонацией, интервал как система. Управляемый (организованный) ритмом интервал образует простейшую, кратчайшую и навсегда неизбежно выразительную ритмо-интонационную форму» [Там же, с. 220].

Это обстоятельство мы используем в процессе анализа эстрадной песни. Ведь каждый интервал несет в себе определенную эмоциональную окраску, характер, энергетику. Наконец, Б. Асафьев дает интервалу лаконичное определение: «интервал есть соотношение тонов звукоряда и есть наименьший интонационный комплекс» [Там же, с. 223].

В интонационном аспекте ученый дает определение и песне. «Что такое песня? Лаконичная интонация, действующая на коротком звуковом пространстве. И песня не будет раскрыта в своем внутреннем содержании, если не воспитать в себе до совершенства “вокального”, то есть “весомого”, ощущения на-

пряженности интервалов и их взаимосвязи, их упругости, их сопротивления» [Там же].

Далее академик Б. Асафьев говорит о том, что на основе вокального слуха воспитывается и композиторский внутренний слух, им обладали все большие певцы, «которые ощущали в своем голосе каждый тон и его отношение к другим тонам и их голосового движения». Это простое явление всегда упускается из виду. А в нем-то и есть истинный ключ к пониманию всего в музыке и особенно процессов композиторской работы [Там же, с. 226].

Эта мысль ученого для нас имеет большое значение, так как процесс анализа представляет собой путь по стопам композитора и исследование процессов, т. е. приемов написания, мелодии, гармонии, аранжировки, приемов фактурного письма, оркестровки стилистических приемов и т. д.

Возникает вопрос – а как воспитать в себе этот вокальный, внутренний, композиторский слух? На наш взгляд, здесь нужна методика, основанная на практическом изучении, анализировании музыки.

По мнению психологов, в основе интонационного анализа лежит «способность эмоциональной отзывчивости на музыку». Это и есть «ядро музыкальности», т. е. наличие качества, как сказал Б. Теплов, «необходимого для музыкальной деятельности, в отличие от всякой другой». Д. Кирнарская, продолжая эту мысль, говорит, что «ядром эмоциональной отзывчивости можно вполне считать

интонационный слух, который по сути дела и есть музыкальность... и без интонационного слуха никакой музыкальности быть не может». В своем труде «Музыкальные способности» Д. Кирнарская дает исчерпывающую характеристику интонационному слуху: «Интонационный слух универсален, в некоторой степени развит у каждого – без него человек бы погиб, не умея правильно трактовать послания природы, корни интонационного слуха лежат в глубине живой материи, истоки его восходят к древнейшим глубинам бессознательного. Он, как и все бессознательное, находится в правом полушарии мозга, связывая информацию об эмоциональном тоне... с музыкальным звучанием. В этом отношении интонационный слух – это нерв музыкального восприятия и творчества, средоточие живости и осмысленности музыкального искусства. С интонационного слуха начинается развитие Homo Musicus – Человека Музыкального» [21, с. 65].

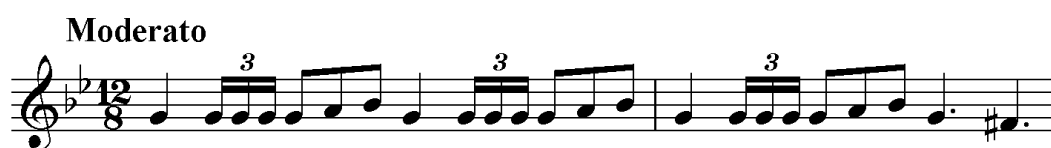
Это серьезное утверждение исследователя убеждает в том, что наличие у музыканта развитого интонационного слуха поможет ему «проинтонировать музыку, глубоко почувствовать эмоциональную ее содержательность, и в итоге найти пра-

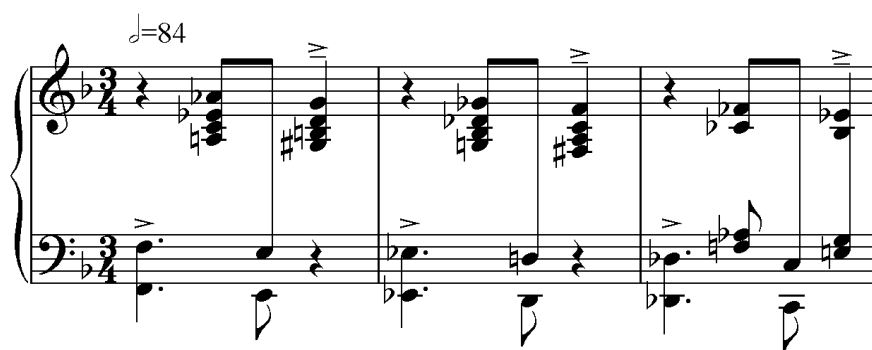
вильный вариант интерпретации музыкального произведения» [Там же].

Известно, что музыка посредством интонаций тесно связана с жизнью, ее многочисленными явлениями. Эти интонации вызывают в сознании слушателя различные ассоциации и наделяют их определенным смыслом. Например, фанфарное вступление к песне «Вечный огонь» на стихи Г. Суздалева напоминает призывное звучание трубы и вызывает ассоциации с духовым оркестром, маршевой поступью (см. пример 4).

Или четкое и жесткое чередование баса и аккордов в партии фортепиано («В поезде» ч. 1, стихи А. Барто) вызывает в сознании слушателей ассоциации с перестуком колес поезда (см. пример 5). Такая связь называется *семантической*, а жизненные явления, способные служить источником содержательных интонаций музыкального тематизма, и становятся интонационными прообразами [33, с. 50]. Продолжая мысль, В. П. Костарев в своей работе знакомит читателя с двумя видами прообразов – *музыкальные* и *внемusикальные*. Эти моменты будут для нас очень важны при анализе эстрадной песни.

Пример 4





Итак, «музыкальными прообразами являются прообразы, которые извлекаются из самого музыкального искусства» [33, с. 51], В. Костарев называет три основных – это: 1) жанры, 2) стили, 3) музыкальные инструменты. Что такое жанр? Исследователь дает свое определение: «Жанрами в музыке называются виды музыкальных произведений, различающихся по типу содержания, жизненного предназначения и восприятия» [Там же]. Словарь иностранных слов [67, с. 83] предлагает такую дефиницию жанра: «разновидность произведений в области какого-либо искусства, характеризующаяся теми или иными признаками».

В. Костарев дополняет свое определение: «важно, что каждый жанр содержит свои неповторимые интонационные признаки, выраженные в ритме, фактуре, в характере движения... Следовательно, жанр – это содержательная форма, образный знак эпохи, народа, стиля, типичной ситуации, типичных героев, их характеров, национальных черт, эмоциональных состояний, недаром жанр называют памятью искусства» [33, с. 52].

В музыкальной практике чаще всего случается, что жанр обнаруживается в

жанре. Например в «Гимне южноуральцев», гимн – в марше (поскольку в марше звучит припев), а в предлагаемом нами материале жанр песни («Желтая песенка» и «Предновогодняя песня») – в жанре вальса.

Следующим видом музыкальных прообразов являются стили. В. Костарев дает такое определение стилю: «Стиль в музыке есть выражение единства, присущего какому-либо множеству художественных явлений: от произведений одного автора или ряда авторов до совокупности произведений целого исторического периода» [Там же, с. 33].

Дадим для сравнения другую трактовку этого понятия: стиль – это «совокупность признаков, характеризующих искусство определенного времени и направления и индивидуальную манеру художника в отношении идейного содержания и художественной формы» [67, с. 279].

Художественная практика джаза и музыкальной эстрады создала большое количество исполнительских стилей, ярких, самобытных, отличающихся друг от друга ритмической структурой, интонационными признаками, выраженными в мелодике, гармонии, фактуре, ладе, инст-

рументальном составе, национальном колорите и т. д. И поскольку эстрадная песня впитала в себя художественные приемы джаза и творчески их адаптировала под нужды широкого слушателя, она несет в себе черты и признаки того или иного джазового стиля. В процессе анализа очень важно найти эти истоки, потому что знание и понимание стиля дает музыканту возможности выхода на такие понятия, как *звук, исполнительская манера, характерная пластика движений* и др. Зачастую уже сам по себе стиль, а точнее правильная его интерпретация, определяет точное попадание исполнителя в характер музыки, ее образное содержание. Например, ритмические интонации джаз-вальса (пример 6), т. е. его ритмоформула (по Б. Асафьеву) точно характеризует образ Кошки [7], умеренный свинг – тяжелый вразвалочку шаг Хрюшки (см. пример 7).

В примере 8 шейк ассоциируется с суетливым характером Наседки

Третьим видом музыкальных образов названы музыкальные инструменты. Звучание различных музыкальных инструментов в качестве солирующих или играющих в группе также служит источником смысловой и художественной информации и является прообразом музыкальных интонаций. В. Костарев из всего инструментария выделяет три основных фактора:

- 1) тембры,
- 2) приемы игры,
- 3) специфические фактурные варианты музыкальной ткани [33, с. 56].

Приведем несколько примеров из нашего музыкального материала. В сюите «В поезде» (часть IV) в начале 1-го куплета солиста-вокалиста звучит соло-импровизация в правой руке пианиста, это соло обыгрывает мелодию солиста, подчеркивает характер героя и по манере звучания напоминает тембр саксофона-тенора.

Пример 6



Пример 7



Пример 8



Там же, в заключении первой части, звучат арпеджато – пассажи фортепиано, которые напоминают арфу и рисуют образ тихой лунной ночи. Вступление к первой части похоже на туттийное звучание биг-бэнда: плотная, тесная фактура, акцентирование 2-й и 4-й долей такта (в джазе это называется фразировка – «офф-бит»). Солирующая левая рука пианиста напоминает звучание бас-гитары. В оркестровом варианте эту партию играла бы бас-гитара со слэп-эффектом. (В синтезаторском наборе – «Slap-bass».)

А в «Песенке Хрюшки» присутствуют все факторы инструментария известного джазового стиля.

1. *Стилистический фактор* представлен стилем диксиленд.

2. *Тембры* в звучании банджо, трубы, кларнета и тромбона, баса.

3. *Фактурные особенности* – каждый инструмент играет в своем *диапазоне* и естественной для него *тесситуре*.

Эти обстоятельства ставят перед пианистом задачи передать специфику звучания этих инструментов и тем самым выявить признаки стиля диксиленд. Иными словами, мобилизовать образное мышление, тембральный и интонационный слух.

Подобные проблемы возникнут и у исполнителей «Сиреновой песенки»: в *стилистическом* плане – это *босса-нова*; в *тембрально-звуковом* – имитация звучания контрабаса, акустической гитары, перкуссии; в *фразировочном* – штрихи,

акценты, ритмическая специфика, синкопы, гармония, артикуляция, темп.

Заканчивая этот раздел, приведем слова исследователя о том, что «...обязательным условием осмысления любого из прообразов является его узнавание. Функционирование прообразов возможно только во взаимодействии со слушателем, при котором они способны инициировать фантазию слушателя и провоцировать мысленное развертывание воспринятой информации в художественно-образную панораму событий» [33, с. 57].

Но кроме рассмотренных нами *музыкальных образов*, которые, как известно, извлекаются композиторами, аранжировщиками, оркестровщиками из самого музыкального искусства, существуют и *внемusикальные прообразы* – из окружающего нас повседневного быта и природы. Но тем не менее они имеют место быть в музыкальном искусстве, делают его более выразительным, и в процессе анализа музыкального произведения мы должны обязательно учитывать это обстоятельство, потому что, как сказал исследователь, «с музыкой их роднят общие физико-акустические, психологические, мыслительные, социально-бытовые основания. От этого *внемusикальные прообразы* в музыке естественны и органичны» [Там же, с. 58].

Все *внемusикальные прообразы* В. Костарев делит на три основных вида: 1) пространство, 2) движение, 3) изобразительность. Отражение (и главное) озвучание пространства – большая про-

блема исполнителя, так как не всегда встречаются залы с идеальной акустикой. (Таких залов по отзывам артистов буквально единицы.) К остальным концертным помещениям, к их акустике необходимо приспособляться. В нынешней эстрадной практике это решают звукорежиссер и оператор с помощью современной техники. Но это, можно сказать, искусственное создание и заполнение пространства. В естественном виде (варианте) в музыкальном искусстве сложились традиционные приемы отображения пространства в оркестральном и вокально-хоровом письме. К ним можно причислить специфические приемы аранжировки, оркестровки, тесситурное расположение и сочетание голосов, мастерство звукоизвлечения и звуковедения, дающее «полетный», объемный звук, который заполняет пространство и др.

Например, в фортепианном вступлении к «Гимну южноуральцев» объемность, пространственность звучания дос-

тигается довольно простыми средствами:

1) использованием глубоких басов, 2) «трепетностью» и легкостью исполнения секстолей правой руки, 3) глубиной и «вокальностью» основной мелодии левой руки (см. пример 9).

Каждая из этих партий звучит в своем регистре и диапазоне и должна быть внимательно проинтонирована. Нарушение баланса сразу же приведет к исчезновению ощущения пространства, т. е. глубины (по вертикали) и широты (по горизонтали).

В «Белой песенке» есть все возможности достичь в исполнении ощущения пространства, используя тесситурные, тембровые, акустические возможности аранжировки фортепиано и хора.

Так что прообразы пространства во многом дополняют музыкально-художественный образ песни, делают его более объемным и осязаемым, возбуждая у слушателя новые чувства и ощущения.

Пример 9

Moderato

Следующий вид немusикальных прообразов – движение. В. Костарев утверждает, что «горизонтальная координата музыкальной ткани, выражающаяся в темпе и ритме, в протяженности звуков создает предпосылки для отображения в музыке различных движений – шага, бега, прыжков, танца, хореографической пластики, движения механических конструкций» [33, с. 59]. Этот список движений бесконечен, особенно когда дело касается жанра эстрадной песни. Известно, что данный жанр формировался при непосредственном воздействии джаза и прежде всего его ритмического начала. Свой ритмический импульс джаз получил от афро-американского фольклора – блюза, регтайма, ритмическая основа которых лежала в фольклорном барабанном искусстве африканских негров. Так что основой джаза является ритм, а ритм проявляется не только в самом звучании музыкальных инструментов, но и в движении. Все джазовые стили породили массу разного рода танцев, каждый из

которых имеет свои характерные движения и особенности звучания, а также и свою ритмоформулу, определяющую рисунок движения в танце.

Например, «Осеннее танго» имеет четко выраженную ритмоформулу и ассоциируется с определенными танцевальными движениями парного танца (см. пример 10).

«Песенка Петушка» написана в стиле диско, раскрывающем характер героя, целеустремленность, надежду, веру в успех. Благодаря пульсирующему басу создается ощущение устремленного движения, бодрого шага. Ритмоформула раскрыта в примере 11.

Композиция «Челябинка» написана в ритме твист. *Твист* (англ. *twist* – букв. ‘кривляние, кручение’) – американский парный (партнеры стоят друг против друга) бытовой танец импровизационного характера с движением бедер. (Вспомним, этому танцу учил герой Е. Моргунова в к/ф Л. Гайдая «Кавказская пленница».) Ритмоформула показана в примере 12.

Пример 10



Пример 11



Пример 12 (твист)



«Песенка и танец Наседки» написана в ритме шейк. *Шейк* (англ. shake – букв. ‘трястись’) – парный бытовой танец импровизационного характера (выражается резкими движениями плеч).

«Песенка лягушки с хором» написана в стиле рок-н-ролл (англ. Rock'n'roll – произв. от rock and roll – ‘раскачиваться и вращаться’). Ритмоформула песенки отражена в примере 13.

«Серая песенка» написана в ритме фокстрот. Фокстрот (англ. foxtrot – ‘лисий шаг’) – модный бытовой танец свободной композиции, основанный на скользящих шагах, выполняемый в паре (в положении друг против друга).

Ритмоформула показана в примере 14.

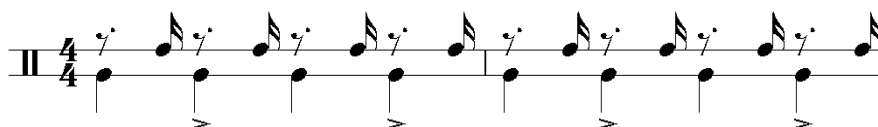
Мощный ритмический импульс, данный массовому искусству джазом, продолжает порождать новые направления, виды и разновидности в этой области. Так в 1980-е гг. появились брейк-данс, хип-хоп, рэп. Творчество певца и танцора Майкла Джексона кардинально

повлияло на эстрадное искусство, в частности на жанр эстрадной песни. Лунная походка М. Джексона сделала эстрадную песню еще более динамичной, танцевальной, ритмичной, пронизанной движением. Можно сказать, что ритм есть альфа и омега искусства, особенно эстрадной песни, поэтому, когда наступает кризис, искусство возвращается к своим истокам, т. е. к ритму.

Третий вид внемузыкальных прообразов – *изобразительность* – занимает достаточное место в музыкальном искусстве вообще и в жанре эстрадной песни в частности. Это одно из сильнейших выразительных средств, которое часто используют композиторы и аранжировщики. Приведем фрагмент из сюиты «В поезде», где хор и фортепиано изображают (имитируют) перестук колес (см. пример 15).

Это своеобразный *лейт-ритм*, который проходит через всю сюиту, несколько видоизменяясь в зависимости от стилистических и эмоционально-образных ситуаций.

Пример 13 (рок-н-ролл)



Пример 14 (фокстрот)



Пример 15



Пример 16



Изобразительный характер имеет вступление к «Белой песенке» на стихи В. Викторова (см. пример 16).

Октавы в высоком регистре создают ощущение картины стелящегося тумана, бликов искрящегося снега. Задача пианиста нарисовать звуками эту картину и тем самым подготовить вступление хора. Заканчивая этот раздел, приведем фрагмент беседы Б. Асафьева с А. М. Горьким: «...Горький в одной из бесед со мной о музыке и музыкантах как-то сделал меткое замечание: “Плох, знаете, музыкант или музыкальный критик, если он не слышит леса, полей, моря, да что же – и звезд”» [2, с. 289].

Немаловажное значение в эстрадной песне имеют *цветовые интонационные прообразы*.

Известно, что человек большую часть информации получает посредством визуального восприятия, и окружающий мир видится ему калейдоскопом ярких цветных ощущений. Восприятие цвета как эмоционального импульса у каждого человека индивидуально, но тем не менее в жизненной практике сложились некоторые стереотипы. Например, *красный* цвет вызывает некоторое раздражение, возбуждение, *голубой* – меланхолию, печаль, расслабление, *желтый* (как в песне поется) – «цвет разлуки», *зеленый* – вносит успокоение, гармонию и т. д. Эту

информацию о цвете подтверждают и специалисты-психологи. У людей творческих профессий – композиторов, художников, режиссеров – цвет является сильнейшим выразительным средством. Многие выдающиеся композиторы (А. Н. Скрябин, Н. А. Римский-Корсаков и др.) обладали так называемым цветным слухом, и это обстоятельство обогатило их музыкальный язык. Известно, что «музыка есть искусство муз, то есть искусство интонаций, художественное отражение действительности в звучании. Художественная деятельность в музыке направлена на звуковой материал, организуемый в высотном, временном, тембровом, громкостном и других отношениях» [41, с. 359]. Поэтому музыкальный звук и является тем материалом, с которым работает композитор, исполнитель, исследователь.

Звук музыкальный (англ. sound; фр. son; нем. Klang, Laut, Schall) – наименьший структурный элемент музыкального произведения. Используемые в музыкальной практике звуки музыкальные образуют систему с характерными признаками высоты, громкости, длительности, тембра [Там же, с. 200]. Из всех признаков, характеризующих музыкальный звук, на данный момент нас интересует *тембр*. Тембр (фр. timbre) – окраска звука. При восприятии тембра возникают различные ассоциации: тембровое качество звука сравнивают со зрительными, вкусовыми и другими ощущениями от тех или иных предметов, явлений (звуки яркие, блестящие, матовые, теплые, хо-

лодные глубокие, металлические, стеклянные и т. п.) [Там же, с. 541]. Из определения ясно, что тембр является сильнейшим средством музыкальной выразительности, он формирует очень важные ассоциативные ощущения у музыканта – слуховые, визуальные и даже вкусовые (в одном из интервью композитор О. Фельцман рассказал о гениальном одесском скрипичном педагоге П. Столярском, который с целью добиться нужного звука кричал своему ученику: «играй как вкусный борщ!»), но нас интересуют визуальные ассоциации, связанные с тембром. Они очень индивидуальны и каждый цвет эмоционально воспринимается по-разному. Но методически правильно организованная в этом направлении работа дает ощутимые результаты. Исполнение становится более ярким, красочным, выразительным, интересным и неожиданным. Какие факторы определяют успех и положительные результаты цветного интонационного анализа? Во-первых, это слуховой опыт прошлого, уровень музыкальной подготовки, культурный уровень и т. д. Во-вторых, это внутренняя предрасположенность к данной работе, большая заинтересованность в ее результатах, любовь к музыке и конкретному произведению. В-третьих, умение синтезировать интеллектуальные аспекты анализа с чувственно-эмоциональными. Именно «в этом единстве может развиваться цветной слух» [56, с. 149].

Одним из важнейших факторов в развитии цветного слуха является хоро-

шее знание оркестровых инструментов. Каждый натуральный живой инструмент имеет свой неповторимый голос – свой тембр, т. е. окраску звучания. И композиторы в своем большинстве мыслят оркестрально. При использовании этих факторов необходимо присутствие воображения, «без которого невозможна никакая полноценная музыкальная деятельность» [56, с. 209]. В качестве примера приведем «Зеленую песенку». Этот цвет имеет достаточное количество цветных прообразов: 1) герой песни – *зеленый* кузнецик, 2) играет на *зеленой* скрипке, 3) на *зеленой* траве, 4) в окружении *зеленых* холмов. Песня сделана в стиле кантри (англ. country – ‘сельский, деревенский’; народная музыка США, истоки которой восходят к первым белым поселениям колонистов из Европы) [34, с. 64]. Деревня, село ассоциируются с природой, значит, с зеленью лесов и полей. Музыка вступления и аккомпанемента имитирует звучание скрипки и банджо, звучит весело, беспечно – тем самым дополняет «зеленый», позитивный образ.

Разговорная речь, по мнению В. П. Костарева, тоже является «одной из наиболее содержательных и для каждого вокального произведения неизбежной категорией интонационных прообразов» [33, с. 60].

Известно, что как в классические формы вокальной музыки (песня, романс, ария), так и в жанр эстрадной песни внедряется разговорная речь. А с появлением скэта, рэпа, хип-хопа эстрадная

песня приобрела новые свойства и качества. Но законы, по которым строится фраза, предложение, период, законы дикции, артикуляции, выразительности исполнения, как говорится, никто не отменял. Поэтому речь (речевой поток) должна быть членораздельной, т. е. разделенной на *сегменты* (слоги, фразы, предложения) и *суперсегменты*. Для этого В. Костарев предлагает: *во-первых*, определить жанр воспроизводимой речи и стиль произношения; *во-вторых*, выяснить отношение композитора к тем «словам-типам», которые определяют эстетическую направленность творчества; *в-третьих*, выделить линию речевой интонации – интонационную фабулу и содержащиеся в ней типы интонаций, так называемые *интонемы*; *в-четвертых*, необычайно важно, особенно для исполнения, осознать еще одну составляющую интонации – функцию *отождествления* говорящего [Там же, с. 61].

Например, в сюите «В поезде» (I ч.) на фоне солирующего фортепиано, олицетворяющего собой движение поезда, звучат слова чтеца:

Братьям места маловато,
Разлеглись богатыри.
Старший брат толкает брата:
Алик, ноги убери!
Младший брат решил встать:
Ноги некуда девать!
Он вздохнул, глаза протер,
Вышел, сонный, в коридор.

Ясно, что повествование ведется от лица автора, который комментирует ситуацию, сочувственно относится к геро-

ям и вместе с музыкой подготавливает слушателя к восприятию другой ситуации и других эмоций и чувств. Это успокоение, умиротворение, спокойный лунный пейзаж. Поэтому задача пианиста и чтеца найти точки соприкосновения в акцентах, динамике, темпе и интонационных опорах. Эти совпадения очень важны, так как должен возникнуть своеобразный интонационный музыкально-речевой ансамбль.

Задачи несколько другого плана стоят перед исполнителями «Песенки лягушки с хором»: характер персонажа четко и жестко предопределен стилем (рок-н-ролл) и двенадцатитактовым «квадратом», в основе которого лежит определенная последовательность аккордов (см. пример 17).

Пример 17

$C_6 / C_7 / C_6 / C_7 / F_6 / F_7 / C_6 / C_7 / G_6 / F_7 / C_6 / C_7$

Остинатным ритмом аккомпанемента, типичным для буги-вуги, солист и хор исполняют свою партию (точно выписанную автором ритмически, в быстром темпе, взволнованно и суетливо) речитативом. Поэтому найти интонации сочувствия к главному герою будет так же сложно, как и дикционно и артикуляционно донести до слушателя текст, а значит и смысл происходящего. Но такая работа очень важна, особенно когда речь идет о масштабных и очень значимых образах. В этом отношении весьма поучителен диалог молодого Ф. Шаляпина и опытного актера Мамонта Дальского. Речь идет о роли Мельника в опере А. Даргомыжского «Русалка». «Дальский послушал и сказал: “Интонация твоего

персонажа фальшивая – вот в чем секрет. Наставления и укоры, которые Мельник делает своей дочери, ты говоришь тоном мелкого лавочника, а Мельник – степенный мужик, собственник мельницы и угольев”. Как иголкой насквозь прокололо меня замечание Дальского. Я сразу понял всю фальшь моей интонации, покраснел от стыда, но в то же время обрадовался тому, что Дальский сказал слово, созвучное моему смутному настроению. Интонация, окраска слова – *вот оно что!* Значит, я прав, что недоволен своей “Блохой”, и, значит, в правильности интонации... – вся сила пения» [Цит. по: 33, с. 62]. Замечательные слова и фундаментальная, основополагающая мысль великого артиста! Повторим ее еще раз: *«...в правильности интонации, в окраске слова и фразы – вся сила пения»*. В связи с этим популярную фразу музыкантов «работа над звуком» будем понимать как поиск верной интонации и тембральной окраски звука.

Рассмотрим *поэтический текст*, когда он является интонационным образом.

Известная евангельская строка «Вначале было Слово» приложима и к эстрадной песне. Как известно, в этом жанре первоосновой, эмоциональным импульсом является поэтический текст – слово. Он увлекает, вдохновляет композитора, в дальнейшей работе подвергается корректировке, и так совместными усилиями композитора и поэта появляется песня. Но иногда в этом процессе активное участие принимает и исполни-

тель. История знает много примеров такого сотрудничества... Однако бывает и по-другому. Например, Р. Паулс пишет мелодию, а потом приглашает поэта. Для поэта это сложная ситуация – находясь в жестких метро-ритмических рамках мелодии, нужно услышать интонации музыкального образа и «втиснуть» свои чувства и мысли в тесные рамки этого прокрустового ложа. Такая сложная и многотрудная работа достаточно подробно описана в мемуарах композиторов и поэтов. Но нас интересует тот аспект поэтического текста, который выступает в функции *интонационного прообраза*. Как утверждает В. Костарев, «принято выделять три интонационных типа стихов: 1) *риторический* (ораторский), 2) *напевный* (лирический), 3) *говорной*. Для каждого из них характерна своя особая “психологическая доминанта”» [33, с. 63].

Ораторский стих несет в себе пафос, философские обобщения, возвышенность тона, например, «Гимн южноуральцев» на стихи С. Борисова:

Здесь раз и навсегда
У нивы мы и у горнила
Гранитная гряда
Нам кровь заговорила.

Вывод

Интонационный анализ имеет основное и решающее значение в процессе исследования эстрадной песни в целом. Если не услышаны интонации слова, поэтического текста, мелодии, значит не понят характер музыки, ее эмоционально-чувственный строй. Значит, нет смысла переходить к анализу музыкально-выразительных средств – ведь они смогут только подтвердить услышанный в интонациях характер музыкального образа. Для убедительности приведем слова академика Б. Асафьева: «Основное поже-

Напевный стих характеризуется плавностью речи, неторопливостью и лиричностью высказывания, например: «Берег детства» на стихи С. Борисова:

Заветная качается звезда,
И время набегаёт, как прибой,
Заветный берег детства навсегда
Уходит и прощается с тобой.

Говорной стих несет в себе интонации разговорной речи, скороговорки, бытовых выражений, слэнга. Этот стих характерен для жанра бардовской песни, шансона, рэпа, хип-хопа.

Заканчивая этот раздел, хотелось бы привести слова Б. Асафьева: «Музыка не существует вне процесса интонирования. Создавая музыку, композитор интонирует внутри себя или импровизирует для фортепиано. Слушатель интонирует “на память”, напевая или наигрывая то, что оставило впечатление». И в назидание профессионалам от музыки: «Музыковеды, не принимающие музыки как интонационного процесса, абсолютно лишены “чувства века”, и им трудно услышать различия в десятилетиях далеких веков» [2, с. 225].

ление музыковедам с точки зрения *интонационного метода анализа* очень простое и, можно сказать, единственное: если музыка не услышана – не надо браться за анализ. Услышать – это уже понять. А слушать не слыша и потом “анализировать” по поводу музыки, – этого никому не запретишь, но тогда интонационный анализ ни при чем. Музыковед, анализируя партитуру, должен слышать как композитор...» [2, с. 221].

Вопросы и задания

1. Читать текст песни, слушать и находить интонации. Искать темп, кульминацию, эмоциональную окраску, эмоциональный образ, цезуры.
2. Анализировать мелодию и находить соответствия с текстом в интервальных интонациях, фразах, периоде, развитии мысли и кульминации. Выявить стилистические особенности и их проявления, ритмическое соответствие текста и мелодии.
3. Составить рассказ об интонационной структуре стихов и мелодии, их соответствии и гармонии.
4. В чем заключается суть понятия интонации?
5. Какова методика интонационного анализа?
6. Какие сферы знаний, умений и навыков охватывает интонационный анализ?
7. В чем заключатся психологический аспект интонационного анализа?
8. Основные принципы методики интонационного анализа стиха?
9. Основные принципы методики интонационного анализа мелодии?

Рекомендуемая литература

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 375 с.
2. Келдыш, Г. В. Музыкальный энциклопедический словарь / Г. В. Келдыш. – М.: Совет. энцикл., 1990. – 671 с.
3. Костарев, В. П. Вокальное произведение как синтез искусств: учеб. пособие / В. П. Костарев. – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. консерватории, 2005. – 309 с.
4. Сарджент, У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / У. Сарджент. – М.: Элпис, 2003. – 294 с.

Глава 5

РЕЛИГИОЗНО-НРАВСТВЕННЫЙ АСПЕКТ АНАЛИЗА ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ

Казалось бы, что общего между яркой, эффектной, современной эстрадной песней и суровыми, величественными и неумолимыми, религиозно-нравственными законами?

Во все времена искусство играло в жизни людей воспитательную и вдохновляющую роль. Оно побуждало к добрым мыслям и делам, было своеобразной духовной пищей и наполняло сердца любовью. Эту мысль предельно ясно выразил А. С. Пушкин, в его словах – и призыв, и программа, и личный пример служения искусству и людям: «И долго буду тем любезен я народу, что чувства добрые я лирой пробуждал...» Пробуждение добрых чувств в душе человека, наполнение ее любовью – что может быть важнее в искусстве. Если не добрые чувства – значит, злые, негативные, агрессивные. Как сказал С. А. Есенин: «Но коль черти в душе гнездились, значит, ангелы жили в ней». Трагедия человека, потерявшего связь с Творцом, с источником духовной энергии и поддержки, ощущается в других строках этого же стихотворения: «Стыдно мне, что я в Бога не верил. Горько мне, что не верю те-

перь». Уместно будет привести слова священника А. Меня: «...если люди уходят от Бога, они неизбежно приходят к идолам» [46, с. 15]. Такие трагедии-кризисы мы можем наблюдать не только в самой жизни людей, но и в сферах человеческой жизнедеятельности – искусстве, экономике, науке и даже религии. Есть замечательная мысль: «Нет на свете... идеи, которая бы со временем не превратилась в оружие». Приведем примеры. Действительно, великие гуманистические идеи основателей мировых религий Христа, Будды, Магомета используются в тоталитарных сектах как средство психического воздействия, подчинения и даже закабаления верующих людей. А открытие наукой атомной энергии превратилось в оружие угрозы и уничтожения. Что тут говорить о современной эстрадной песне и ее исполнителях, если они находятся в крепких и цепких руках шоу-бизнеса, который диктует, какой быть песне и о чем ей говорить со слушателем. Говорить о том, что принесет больше денег, а это может сделать музыкальный «товар», упакованный в яркую привлекательную форму, не тре-

бующий особых мыслительных усилий. Именно такой тип песен в народе презрительно называют «попсой». В чем суть этого понятия? На наш взгляд, это *форма*, потерявшая свое *содержание*. Форма очень яркая, красивая, привлекательная за счет использования богатейшего современного арсенала выразительных средств – ритмического и тембровозвучного многообразия, мастерства аранжировки, световых и звуковых эффектов и др., – но не имеющая *души*, *наполненной любовью*. И слушатель, соблазненный внешней красотой этой формы, интуитивно ищет содержание – пищу для своей души, а конкретно – энергию чувства любви (что нормально и естественно для восприятия любого человека), но этого содержания он там не находит, потому что его там попросту нет. Как известно, высшее проявление чувств человека – это чувство любви. И не случайно имя Бога связывают с любовью: «Бог есть любовь». И не найдя любви, т. е. Бога, в песне, слушатель начинает интуитивно создавать его в своей душе. Чаще всего за образец берется певец-исполнитель, создается *кумир*, предмет обожания, преклонения и восхищения. А это уже грозит серьезными последствиями для психики и вообще для здоровья. Подобное увлечение напоминает (как выразился известный пианист Денис Мацуев в беседе с журналистом и телеведущим Владимиром Познером в известной телепрограмме «Познер») «*укол наркотика*». Суть этого «*укола*» в том, что человек, получая наслаждение, при

этом не получает *пищи* – *работы* для души. Вспомним: «Душа обязана трудиться», «Делу время, а потехе час». Эти афоризмы и пословицы не случайны, они призывают к *гармонии*, равновесию внутренней душевной и духовной жизни человека. И эта гармония является неизбежным законом выживания человека.

Таков механизм восприятия бездушной, бессодержательной, так называемой популярной песни, или просто «попсы», и его печальные последствия. Но это только одна сторона явления. К счастью, существуют образцы эстрадной песни, которые можно по праву назвать *лучшими* в этом жанре, т. е. *классикой*. И многие исполнители, понимая свою ответственность перед слушателем, тщательно отбирают музыкальный материал, насыщают программу содержательными и одновременно танцевальными, ритмичными песнями. Особый интерес представляют выступления певца Энгельберта Хампердинка. Он мастерски выстраивает программу, давая возможность слушателю пережить массу разнообразных чувств, возвращает его в нормальное, естественное состояние, а исполнение «Ave Maria» логично завершает концерт.

Шоу-бизнес – сложное и неоднозначное явление, и отношение к нему складывается разное. Одни видят в нем только негативные стороны: «Бизнес существует на глупости одних и жадности других». Другие – возможность выразить себя: «Для меня шоу-бизнес – это возможность поделиться своими чувствами

и мыслями с публикой. Музыка – моя жизнь. Шоу-бизнес – это два часа шоу и двадцать два часа бизнеса» [см. DVD «Живой концерт Э. Хампердинка в Карнеги-холл», 1996]. Э. Хампердинк – верующий, гармоничный и душевный человек. В своем интервью на вопрос журналиста: «Во что вы верите и на что опираетесь в этой жизни?» певец ответил: «В данный момент на этот вопрос ответить легко. Почти 40 лет я провел в разъездах, и три вещи хранили меня в пути: любовь и поддержка моей семьи, настоящая дружба, армия поклонников моего творчества со всего мира. Без них дорога была бы или длинным и трудным, или, наоборот, очень коротким путешествием. В таком бизнесе нужно быть окруженным людьми, верящими в тебя, любящими, позитивно настроенными. Я глубоко верующий человек. Бог всегда был добр ко мне и хранил в трудные, порой в опасные времена. Может, я не из тех, кто ходит в церковь каждое воскресенье, но знаю, что на любом отрезке жизненного пути, мои молитвы будут услышаны» [Цит. по: 91].

Проанализировав творчество певца, мы пришли к однозначному выводу, что это уникальное явление в мире искусства эстрадной песни. Исполнитель обладает удивительным по красоте и тембру голосом большого (в 2,5 октавы) диапазона, что позволяет ему исполнять различные по стилю и национальной принадлежности песни. Особая, взволнованно-романтическая манера пения не оставляет никого из слушателей равнодушным.

Необходимо отметить репертуар Э. Хампердинка, состоящий из прекрасных баллад и песен, каждая из которых – шедевр мировой эстрадной песенной классики («Твоей улыбки тень», «Последний вальс», «Освободи меня» и др.). Начав карьеру в Англии, Энгельберт Хампердинк быстро стал лидером в хит-парадах, даже потеснив знаменитых тогда «Битлз», и получил титул самого романтического певца Великобритании. Мировая известность пришла к нему с переездом в США. Именно там, на земле великих традиций джаза и эстрады, в тесных творческих взаимоотношениях с такими певцами и музыкантами, как Фрэнк Синатра, Элвис Пресли, Том Джонс, Нат Кинг Коул, Джимми Хендрикс, Кэрри Грант, Билли Экстайн и др, совершенствовалось мастерство певца. Немаловажное значение имели и внешние данные. И в этом отношении природа щедро одарила певца впечатляющей внешностью настоящего голливудского красавца, героя популярных фильмов. В одном из таких фильмов он даже сыграл одну из главных ролей. Но главное, конечно, – это песня.

Певец много гастролирует, записывает диски, становится многократным лауреатом премии «Грэмми» и обладателем платиновых и золотых дисков. Но главный дар, который, по нашему мнению, отличает Э. Хампердинка от многих других, который просматривается в процессе исполнения песни, – это его удивительная личность, душа, наполненная чистым и ясным светом, не замут-

ненная никакими пороками, дурными привычками, безнравственными поступками. Ему на сцене нет смысла играть, изображать доброго, порядочного, очень душевного человека – он им является. И люди интуитивно и сознательно тянутся к певцу, чтобы стать вместе с ним соучастниками и сотворцами искренности, доброты, душевного тепла и любви. Пример Э. Хампердинка лишней раз доказывает, что вершинами мастерства может овладеть человек гармоничный и высоконравственный, т. е. наделенный теми духовными и душевными качествами, которые может дать только *религия*.

На одной из тем-дискуссий был задан вопрос: чем животные отличаются от человека? Как оказалось, мало чем, а во многом даже превосходят человека. Но у них нет одного – религии. Какова роль религии в становлении и развитии человека? Колоссальная и основополагающая. А исчерпывающее определение понятия религии дал выдающийся религиозный писатель протоиерей Александр Мень: «...религия – это связь человека с самим Источником бытия, которая делает его жизнь полной смысла, вдохновляет его на служение, пронизывает светом все его существование, определяет его нравственный облик» [46, с. 73]. Религия есть подлинное основание нравственной жизни. В природе мы не находим основ для этических принципов. «Все моральные кодексы наших дней основываются на принципах религиозной нравственности» [Там же]. Но не только нравственность сформировалась в недрах религии.

Известный русский ученый В. И. Вернадский писал, что «от религии, как и все другие духовные проявления человеческой личности, произошла наука» [Цит. по: 46, с. 28]. Эту мысль продолжает А. Мень: «Искусство родилось как культовое, наука и философия возникли как попытка осмыслить религиозный взгляд на мир, мораль и право, семья базировалась на заповедях веры. И это относится не только к прошлому. Вера в высший смысл Вселенной сегодня, как и в древности, является стержнем, который придает внутреннее единство любой культуре» [46, с. 28]. Да и сама культура тесно связана с верой и религией – «...культура в конечном счете зарождается в недрах того, что можно назвать религией в широком смысле слова» [Там же, с. 27]. Дж. Фрэйзер писал: «Вся культура – из храма». Поэтому развитие культуры вне религии невозможно. «Отрыв культуры от ее религиозных основ не может остаться без роковых последствий. Подлинный культурный расцвет немыслим без интенсивной духовной жизни. В самом деле, чем, например, была бы история Израиля без Библии и чем без Библии была бы европейская цивилизация? Чем была бы западная культура без католичества, индийская без ее религии, русская без православия, арабская без ислама? Кризисные и упаднические явления в культуре, как правило, бывают связаны с ослаблением религиозного импульса, которое приводит творчество к деградации и омертвлению» [Там же, с. 31].

Итак, религия – это связь с Высшим, и воссоединение происходит в процессе молитвы. А. К. Клизовский определяет молитву как «...осознание вечности. В молитве выражается и в молитве поддерживается... связь с вечностью, беспредельностью, высшими мирами и Высшими Силами» [31, с. 147]. «Необходимость при помощи молитвы к единению и слиянию с Высшими Силами заложена в самой природе человека, но выражается различно, в зависимости от духовного развития человека. Но как первобытный человек, поклонявшийся *фетишам* и силам природы, так и современный развитой человек повинует одному и тому же импульсу – велению духа своего, сознательно испытывая от общения и единения с Высшими Силами величайшую радость» [Там же, с. 149].

На Востоке есть крылатое выражение: «Радость есть особая мудрость». Изучая литературу по истории джаза и негритянскому фольклору, мы не могли не заметить необыкновенную религиозность негров. Вывезенные насильственно из Африки в качестве и на положении рабов-невольников, они оказались в ужасных условиях. И возникает естественный вопрос, как они смогли при этом выжить? Как отмечает В. Конен, «О выпавших на их долю физических муках и душевных пытках... не знал ни один народ западной цивилизации в новое время... Быть может, если бы невольники из Африки сохраняли и в Новом Свете контакты друг с другом, их духовная растерянность не была бы столь катастрофич-

ной» [28, с. 16]. Но, как известно, рабовладельцы преднамеренно соединяли на одном участке людей из разных племен, тем самым лишали их возможности общения. «Каждый человек оказывался беспросветно одиноким, оторванным от Родины, семьи и привычной среды, он потерял к тому же своих богов, то есть всю идеологию и весь строй жизни, которые придавали его внутреннему миру целостность и равновесие» [Там же]. И на вопрос – как же негритянский народ выжил в этих условиях и что послужило спасительной опорой в его выживании – В. Конен дает убедительный ответ: «спасительную опору народ нашел в музыке, которую создал на непонятной ему новой земле» [Там же, с. 18].

Мы согласны с этой точкой зрения. Но ведь для создания музыки нужны большие духовные и душевные силы. Откуда они их черпали? Откуда взялся этот мощный духовный импульс? Он был рожден необыкновенной религиозностью негров. Эту религиозность народ имел уже в Африке и был ей (религиозности) полностью подчинен. Как пишет В. Конен, «человек в Африке мыслился как существо в безграничном подчинении *высшим силам*, он не только не был центром вселенной, но даже и не стал “мерой вещей”» [Там же, с. 16]. И что очень характерно для психологии веры, «рациональное начало в его мышлении, поступках, художественных проявлениях было оттеснено на задний план, а моменты фантазии, интуиции, инстинкта господствовали безоговорочно» [Там же].

Именно эти особенности — «фантазии», «интуиции», «инстинкт» — и сыграли решающую роль в принятии неграми новой религии на их новой родине Америке. Приобщение к новой религии и ее освоение происходило в процессе религиозной церемонии (службы). Это описывает У. Сарджент: «культовый ритуал может начинаться с молитвы или проповеди, в течение которой монолог проповедника, постепенно впадающего в состояние религиозного экстаза, превращается в разновидность музыкальной декламации с определенным звукорядом и ритмом. Община антифонно отвечает ему экзальтированными возгласами “Аллилуйя!”, или “Хвала Богу!”, все это сопровождается нечленораздельными выкриками, стонами, хлопанием в ладоши и притопыванием. Шаг за шагом в этом процессе вырисовываются вполне определенные и узнаваемые музыкальные элементы, обороты, построения. Некоторые из них воспринимаются как отчасти знакомые, другие как совершенно новые» [62, с. 41]. Так на основе протестантского псалма в большом религиозном чувстве — экстазе — рождалось нечто новое импровизационное, что потом было названо *спиричуэлсом*.

Примерно такую же атмосферу ритуала богослужения описывает другой исследователь фольклора негров — Кертис Берлин. Она оказалась свидетельницей поразительного явления — рождения песни в процессе коллективного творчества. Вот что пишет исследователь: «Они принарядились в свои лучшие празднич-

ные одежды — по случаю воскресной службы, которую они никогда не пропускали. Их истовая, простодушная набожность, проникнутая первобытной варварской силой, не может не тронуть пришельца с холодного Севера... Тянулись минуты, долгие минуты для нас, напряженного ожидания. Бормотания и выкрики становились все громче, возбужденнее, пока я не ощутила какой-то трепет, внезапно пронизавший собравшихся подобно электрическому разряду. Возник едва слышимый гул, напряжение нарастало почти так же, как это бывает, когда перед грозой сгущаются тучи, — и затем из глубины души “кающихся грешников” вырвалась мольба о прощении — негритянский “стон”, прозвучавший как подлинная музыкальная интонация. Чей-то голос отвечал ему, мольба прозвучала вновь, на этот раз еще громче и взволнованнее, ее подхватили другие голоса, и она оформилась в музыкальную фразу. Таким образом, прямо на наших глазах из “расплавленного металла” музыки “отлилась” новая песня, созданная тут же, только что, и ни кем-то одним, а всеми вместе» [Цит. по: 62, с. 42].

И в этом случае искусство импровизационно (спонтанно) рождалось на фоне глубокого, совершенно искреннего чувства — религиозного экстаза. Негры искренне приняли христианскую религию, свято чтить и исполняли все предписания и постулаты. Прощали и не держали зла на своих эксплуататоров-рабовладельцев. И воспринимали свою

нелегкую жизнь как проявление божественной воли. Ведь нет сведений о призывах к восстанию, революции. Они со смирением принимали все удары судьбы. И когда пришло время, светлые умы

Америки (в том числе и бывшие рабовладельцы) стали бороться за отмену рабства и за гражданские права афроамериканцев.

Вывод

Приведенные примеры убедительно доказывают и показывают весь механизм взаимоотношений Творца и человека посредством религии, в основе которых лежит глубокая вера и искренняя молитва.

И результатом этих взаимоотношений явились формирование правильного мировоззрения, т. е. правильного отношения к миру, правильные взаимоотношения с миром, что и явилось залогом выживания в нем, и как результат – счастливая судьба народа в целом и каждого индивида в отдельности. Как известно, негры получили свободу, гражданские права, создали богатейший фольклор и великое джазовое искусство.

И в своей повседневной жизни негритянский народ посредством молитвы черпал духовную и душевную энергию, сохраняя в равновесии, в гармонии дух и душу, т. е. ум и чувства, находя в этом утешение и поддержку. И можно сказать, что и Библия, и Евангелие оказались для них «пособиями по выживанию». И без этих святых книг такого бы не произошло. Эту главу хочется закончить словами Христа из Евангелия: «Вера твоя спасла тебя».

Глава 6

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ

- Особенности музыкально-теоретического анализа эстрадной песни
- Анализ выразительных средств эстрадной песни

Музыкально-теоретический анализ являет собой большую, целенаправленную работу в общем процессе постижения смысла и содержания музыкального произведения.

Анализ, как утверждают специалисты, «в самом общем значении этого слова есть процесс мысленного и фактического разъединения чего-то целого на составные части» [59, с. 4]. Это определение применимо и к музыкальному анализу эстрадной песни. Известно, что песня представляет собой синтез слова и музыки, точнее, поэтического текста и музыки. Что касается поэтического текста, то принципы его анализа мы рассмотрели в 4 главе. Музыкальный же анализ предполагает изучение эмоционально-смыслового содержания эстрадной песни, ее жанровой и стилистической природы драматургической и композиционной структуры, а также комплекса таких музыкально-выразительных средств, как мелодия, гармония, фактурные и тембровые свойства. Хотя эстрад-

ная песня не относится к числу крупных форм (как, например, симфония, соната, рапсодия и др.), тем не менее она имеет в своей структуре отдельные элементы перечисленных форм, так как лучшие образцы эстрадной песни впитали в себя все лучшее, что «наработало» музыкальное искусство в разных жанрах и стилях всех времен и народов, в академической музыке, джазе, фольклоре, бардовской песне и т. д.

Мы предполагаем, что эстрадная песня как самостоятельный и высокопрофессиональный жанр сформировалась в так называемую эпоху свинга – 30-е гг. XX в. в США. Именно там сложились наиболее благоприятные условия для развития этого жанра. В политическом и экономическом отношении США выходили в лидеры в мировом сообществе государств. В стране возникла большая потребность в массовой культуре. Именно в это время джаз достиг небывалых высот как уникальное искусство, совместившее в себе экзотику афро-

американского фольклора с эстетикой белых переселенцев из Европы. Это ярко проявилось в композиции, аранжировке, виртуозности исполнения. Джаз вернул музыке уникальность импровизации и дал новые ритмо-эмоциональные ощущения, которые стали называть *свингом*. Поэтому стало не случайным появление вокалистов в биг-бэндах. Песня давала еще большие возможности завоевывать широкую публику. Именно в оркестрах оттачивалось мастерство вокалистов, формировалась эстрадная песня как жанр, и именно в оркестрах этот жанр получил мощный импульс, который активен и в настоящее время. В чем заключается этот импульс? На наш взгляд, это прежде всего та ритмическая структура, которую привнесли с собой африканские рабы, унаследовав от своих предков искусство барабанных ритмов, создав на этой основе необыкновенного звучания фольклор – блюз, спиричуэлз, рэгтайм, уорк-сонги, госпелз и др.

И, как известно, джаз сформировался на почве негритянского фольклора. Эти глубинные истоки так или иначе воплотились и отразились в эстрадной песне. На протяжении своего развития эстрадная песня испытывала влияние как классического искусства, так и местного фольклора в каждой стране. И это также заметно во многих образцах жанра. Но все-таки главное, что присутствует практически во всех проявлениях этого жанра, – *ритмическая структура*. Поэтому, приступая к анализу эстрадной песни, мы должны искать корни этого ритмиче-

ского импульса. А ритмы формируют *стили*, которых в джазе и в эстрадной музыке очень большое количество. Знание же стилей поможет нам создать правильное представление о песне, даст точные ориентиры для ее интерпретации. А представление об этих обстоятельствах поможет нам точнее почувствовать ритмо-интонации, что и лежит в основе понимания содержания эстрадной песни. Примем к сведению мудрые слова академика Б. Асафьева: «если музыка не услышана – не надо браться за анализ» [2, с. 221]. Поэтому, приступая к музыкально-теоретическому анализу, мы должны уже четко и ясно представлять себе эмоционально-образное содержание песни. В дальнейшем, анализируя средства музыкальной выразительности – особенности жанра, стиля, мелодии, гармонии, фактуры, лада и др., мы должны найти в них подтверждение своим интонационным ощущениям, иными словами, – соединить воедино чувства и мысли. Как сказал поэт, «поверять алгеброй гармонию». Об этом говорил и Г. Г. Нейгауз: нужно «рыть тоннель с двух концов», имея в виду идти от интуиции к разумной цели.

С чего же нужно начинать музыкальный анализ эстрадной песни? Как подсказывает опыт и практика, лучше всего начинать с беглого просмотра песни. У опытного музыканта этот процесс очень насыщен. Даже не пользуясь инструментом, необходимо проинтонировать мелодию, внутренним слухом услышать и оценить ее достоинства, красоту, сти-

листику, вокальность, тесситуру и др. Параллельно необходимо услышать аккомпанемент (фортепиано, ансамбль, оркестр), также оценить его достоинства, роль, соответствие стилистике, интересность написания и т. д. Это умение одновременно слушать, воспринимать, давать оценку является показателем уровня профессионализма музыканта. Есть, конечно, выдающиеся примеры, когда музыканты с листа играли сложнейшую музыку, и она у них звучала как давно выученное произведение. Здесь можно назвать имена С. Рихтера, В. Софроницкого, Ф. Листа, И. Гофмана и др. Их опыт служит нам примером интонирования музыки, т. е. насыщения музыкальной ткани смыслом, чувством, содержанием в процессе первого знакомства (чтения с листа). Этот навык очень важен для музыканта и должен непрестанно развиваться и совершенствоваться.

Итак, в процессе просмотра-интонирования выявив и определив характер песни, ее эмоциональную содержательную сферу, мы переходим к детальному анализу – *разбору выразительных средств*. Для этого выбираем из них наиболее важное. Известно, что «в подавляющем большинстве музыкальных произведений... ведущая роль отводится *мелодии*». «Мелодия – это важнейший компонент музыки и включает в себе все ее свойства. Мелодия – это концентрированная мысль-зерно» [41, с. 335]. Мелодии посвящается большая статья в музыкальном энциклопедическом словаре (МЭС), приведем важные для нас вы-

держки: 1) мелодия – одногласно выраженная мысль; 2) возникнув как первичная форма музыки, мелодия сохраняет следы изначального единства со словом (речью, стихом), физическим (природным) ритмом (пульса, дыхания, шага) и танцевальным движением; 3) мелодия – явление многосоставное по своей природе. Наиболее специфический компонент условия – звуковысотная линия, другие компоненты (метр, ритм, темп, лад, гармония, тембр, синтаксис, тематизм, жанровые детали, динамика, агогика и т. д.) являются самостоятельными элементами музыки, однако, сущность мелодии не «в отдельных компонентах, а в *синкретическом* единстве их всех» [41]. Поэтому в процессе анализа нам необходимо рассмотреть эти компоненты. В контексте эстрадной песни метроритм занимает довольно значительное место. Ритм уже сам по себе является носителем определенного стиля, его интерпретация требует определенных знаний, умений и навыков. Например, *свинг*; в его основе лежит «триольное мышление», которое необходимо вырабатывать как условный рефлекс. Устойчивое сохранение незыблемости темпа и пульсации – это профессиональные и изначальные качества исполнителя. Ощущение метрических долей и микроотклонения от строгой метрической пульсации (т. е. опережение или запаздывание по отношению к тактовым долям) – одно из важнейших средств создания метроритмических конфликтов, т. е. напряженности внутри такта, что является признаком *свинга*.

Синкопа является сильнейшим выразительным средством мелодии. Синкопа может эффектно прозвучать только при хорошем ощущении сильных долей такта. Микроотклонения от синкопы также создают метроритмические напряжения, которые составляют суть свинга. Известно, что ритм обладает значительной гибкостью, ритмические указания нотного текста допускают отклонения (агогика). Все это требует от исполнителя мелодии хорошего чувства ритма, чувства устойчивого темпа, ощущения метроритмических долей и ритмической пульсации. Особенно большая ответственность возникает при исполнении рубато (*rubato*). Г. Г. Нейгауз трактует *rubato* как очень большие темповые изменения. Он говорил ученикам: «когда встречается место, требующее исполнения “*rubato*”: *rubare* значит по-итальянски “красть”, – если вы украдете время и не вернете его вскоре, то будете вором, если вы сперва ускорите темп, то впоследствии замедлите его; оставайтесь честным человеком – восстановите равновесие и гармонию» [50, с. 36].

Замечательные слова великого педагога и музыканта! Они затрагивают основы музыкального (и не только музыкального) искусства. Известно, что музыка – искусство во времени. А время, как пишут В. и Т. Тихоплав [75, с. 100], «является важнейшим и самым загадочным свойством природы. Представление о времени подавляет наше воображение. Недаром попытки философов античности, схоластов средневековья и совре-

менных ученых понять сущность времени оказались безрезультатными». Но далее авторы продолжают: «Профессор Н. А. Козырев в процессе своих экспериментов пришел к выводу – “физическое время выступает в качестве движущей силы”, или носителя энергии. Именно энергия времени является “топливом” для нашего Солнца и других звезд. И далее Н. А. Козырев делает выводы:

- время имеет направленность или ход (от прошлого к будущему);
- оно вырабатывает энергию, противодействующую росту энтропии (хаоса);
- оно способно отражаться подобно световым лучам;
- оно имеет плотность» [Там же, с. 101].

С другой стороны, время для нас – это темп, т. е. скорость движения в музыке. Владение темпом – это владение временем, т. е. умение создать во времени музыкальную структуру – форму. В исполнительстве это называется владение формой. Чтобы правильно понять и проанализировать метроритмическую структуру мелодии, ее нужно почувствовать во взаимоотношении с ритмом аккомпанемента, потому что ритм, как сказал Б. Асафьев, «существует только во взаимной обусловленности противоречий» [2, с. 185]. Эти противоречия – напряженности – обнаруживаются в *полиритмии*, *полиметрии*, акцентном несовпадении голосов, акцентировании слабых долей такта, синкопах. Умение это почувствовать, ощутить, воспринять и разви-

тие этого чувства приводит к тому, что мы называем *чувством свинга*. Оно является основополагающим в интерпретации эстрадной песни. Это одно из главных открытий джаза. Как мы видим, ритм и ритмическое чувство являются определяющими в процессе анализа эстрадной песни.

Звуковысотные свойства очень важны для мелодии, они делают ее более интересной, привлекательной, сближают с интонационностью словесной речи и отражают так называемую мелодическую линию.

Часто встречается принцип респонсорности – популярный способ изложения материала в форме вопроса-ответа. Этот прием пришел из блюза. Он очень оживляет восприятие музыки, наполняет содержанием диалог героев и иногда к ним в качестве действующего лица присоединяется со своими репликами партия фортепиано.

На этом принципе построена «Розовая песенка» (см. пример 18).

Следует обратить внимание на ритмическую сторону мелодии. В свинге

ритм  интерпретируется как .

Здесь необходимо триольное мышление, т. е. каждый такт пронизывает триольная пульсация.



Ее надо в себе воспитать и постоянно чувствовать. Мелодии содержат массу интонаций различного характера.

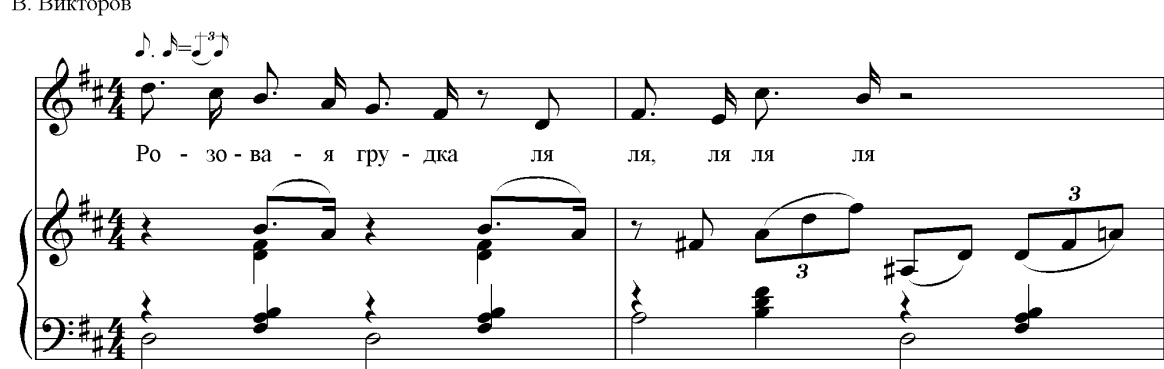
Например, печальные вздохи на слово *осень* в песне «Осеннее танго». Здесь присутствует характерная интонация «сползания» с квинтового звука на тонический:



Отчаяние и одновременно смирение слышится в припеве песни «Печаль прозрачна и светла» на слова *пусть ты не рядом, не со мной* (см. пример 19).

Пример 18

Swing
В. Викторов



Пример 19

Печаль прозрачна и светла

ст. А. Листопад



Пример 20



Пример 21



Пример 22

Moderato



Пример 23



Интонация просьбы в песне «Челябинка» ощущается в словах *ну как тебя зовут* (см. пример 20)

Интонации строгого, серьезного вопроса слышны в песне «Вечный огонь» на слова Г. Суздалева *что он, вечный огонь?* (см. пример 21).

Мелодические линии делятся на *типы и виды*. Мелодических типов – два.

1. Характерно плавное, поступательное движение мелодии.

2. Характерно скачкообразное, прерывистое движение мелодии.

И скачок, и плавное движение всегда предполагают какую-то внутреннюю эмоцию, которую нужно обязательно услышать. Скачок – это всегда своего рода

событие, заявка; сделав его, мелодия обычно компенсирует это плавным движением, как бы заполняя раздвинутое пространство.

В качестве примера можно привести начальную фразу из песни на ст. С. Борисова «Берег детства» (см. пример 22). Скачком на *мб* подчеркивается основное, важное слово *заветная*. Ни *звезда*, ни то, что она *качается*, а именно то, что она *заветная*, т. е. очень дорогá герою. Поэтому интервал *мб* является решающим в интонационном плане, его значимость нужно хорошо почувствовать.

Рассмотрим «Песенку Петушка с хором» (см. пример 23).

Принцип развития мелодии представляет собой постепенный захват и охват звукового пространства величиной с октаву, закрепление позиций на квинте и продолжительной ноте, что говорит об устремленности характера героя и его намерениях. Данный тип мелодии представляет собой сочетание поступательного и скачкообразного движения.

Что касается *видов* мелодического движения, иначе говоря, мелодических рисунков – их бесконечное множество. Как утверждает М. Ройтерштейн, «Мелодический рисунок – одно из выражений индивидуальной неповторимости мелодии» [59, с. 39]. Самое распространенное мелодическое движение – *волнообразное*,

оно обусловлено содержанием текста, неторопливостью разворачиваемых событий (см. пример 24).

Иногда бывает наоборот – музыкальное движение начинается спадом и продолжается подъемом. Иногда мелодическая линия, сделав подъем, а затем спад, заканчивается резким скачком вверх (см. пример 25).

Это обусловлено характером музыкального образа, устремленностью, энергией движения. Бывает так, что поступательное движение мелодии развернуто на продолжительное время и сменяется таким же продолжительным спадом. Быстрое чередование спадов и подъемов создает впечатление «ломаной мелодии» (см. пример 26)

Пример 24



Пример 25



Пример 26



Пример 27 создает ощущение некого «укачивания», что характерно для процесса движения.

А в песне «Шагает по улицам дождь» быстрое чередование спадов и подъемов создает ощущение легкой капризности движения (см. пример 28).

Музыкальное сопровождение в эстрадной песне имеет большое значение. Это не просто аккомпанемент. Оно своим звучанием во многом развивает и дополняет художественный образ песни.

Во вступлении к сказке «Приключения Петушка» мелодия партии фортепиано имеет напористый, поступатель-

ный характер, что очень дополняет образ главного героя (см. пример 29).

Нисходящая мелодия вступления № 2 «Хор» («Приключения Петушка») несмотря на бодрый ритм и мажорный лад звучит печально, как бы предвещая печальные события (см. пример 30).

Мелодическое движение баса в аккомпанементе имеет всегда решающее значение, и функции его значительны – от простой гармонической поддержки до ведущего положения в песне, когда мелодия у вокалиста исчезает и звучит ритмический речитатив – рэп.

Пример 27



Пример 28



Пример 29



Пример 30



В «Песенке лягушки с хором» мелодия баса фактически солирует, развивается волнообразно по гармоническому «квадрату», что и соответствует известному стилю *буги-вуги* (см. пример 31).

Также волнообразно, но согласно традициям свинга развивается бас в «Синей песенке» (см. пример 32).

Иногда в эстрадной песне используются цитаты из других произведений, порой далеких по времени написания, но совпадающих интонационно. Так, в «Красной песенке» во вступлении, в проигрыше между куплетами автором использованы в мелодии интонации темы времен *барокко*. Эти интонации звучат в музыке И. С. Баха, А. Вивальди. Р. Паулс использовал их в одной из своих песен.

По типу эта мелодия представляет собой нисходящую секвенцию, звучит в начале партии фортепиано. Интересно то, что тема имеет скрытое двухголосие, которое становится явным, когда она передается хору и второй голос становится противосложением, фоном для первого голоса. В проигрыше между куплетами тема приобретает характер диалога между фортепиано

и хором. Этот принцип развития музыкального материала называется (как мы уже знаем) *респонсорным*, т. е. изложенным в виде вопроса-ответа. Использование этих приемов музыкального изложения помогает создать динамичный и увлекательный образ, ярко окрашенный «утренним светом» (см. пример 33).

Эстрадная песня может представлять собой произведения для хора или вокального ансамбля. Тогда взаимоотношения голосов складываются по-разному: это может быть унисонное движение, выдержанный фон, сопровождающий звучание темы, часто используется имитационный принцип развития. Партия фортепиано при этом ведет свою линию, реализуя ритмо-гармонические функции (в рамках заданного стиля), поддерживает динамически и эмоционально вокалистов. В качестве примера хоровой песни рассмотрим «Заветы отцов» на стихи Д. Панова. Достаточно ярко выражен ритмический стиль – пасодобль. Пасодобль как бытовой танец был очень популярен в 30–50-е гг. XX в., его ритмические интонационные истоки – от бразильской самбы.

Пример 31



Пример 32



Пример 33



Пример 34



Пример 35



Ритмоформула пасодобля показана в примере 34. В запеве тема у хора развивается в унисон. В припеве – имитационное развитие. Иногда партия фортепиано дублирует хор, но оставляет за собой функцию ритмической пульсации.

В сюите «В поезде» (ч. I «Лунный свет») создается образ таинственности, затаенности и одиночества (см. пример 35).

Надо сказать, что в музыкальной эстраде взаимоотношения человеческого голоса и музыкальных инструментов приобретают очень своеобразные формы. Например, в композициях вокально-инструментальных оркестров Р. Конниффа, Дж. Ласта, Ю. Саульского звучание труб удваивалось женскими голосами, тромбоны и саксофоны – мужскими. Тем самым создавалось очень своеобразное звучание. В 1960-е гг. возник вокальный октет «Les Swingle Singers», который помимо популярной музыки исполнял инструментальные произведения И. С. Баха, И. Брамса, Л. Бетховена, В. Моцарта и др. Причем партии контрабаса, ударных и духовых инструментов имитировали своими голосами вокалисты-участники октета. Подобные приемы

мы наблюдаем в некоторых композициях «Хора Турецкого» [32, с. 90].

В эстрадной песне инструментальное сопровождение всегда стремится украсить, расширить вокальный образ. На большой сцене это – развернутые композиции с большими инструментальными соло. В кульминации концерта такую роль обычно играет барабанщик (ударник) в сопровождении ярких световых эффектов. В предлагаемых примерах фортепиано много солирует, тем самым расширяя форму песни эпизодами танцевального характера. Эта тенденция достаточно ярко выражена в сказке «Приключения Петушка», где фактически каждый номер заканчивается фортепианной постлюдией и как бы дается возможность героям ярче проявить себя, двигаясь под музыку. Правда, здесь накладывается дополнительная ответственность на аккомпаниатора-пианиста, так как каждая песня написана в определенном стиле, и все они требуют конкретного звукового решения.

Вслушиваясь в музыкальную ткань, интонируя ее элементы, воспринимая и осмысливая внутреннее содержание музыки, мы не можем не заметить, что ос-

нову для мелодического движения составляет не просто последовательность звуков (звукоряд), а определенная система *устойчивых* и *неустойчивых* звуков, взаимосвязанных тяготениями. Эта система называется *лад*. Специалисты определяют лад (лат. *modus*; нем. *ton-geschlecht*; фр. и англ. *mode*) как приятную для слуха согласованность звуков по высоте (то же, что гармония в музыкально-эстетическом смысле); системность высотных связей, объединенных центральным звуком или созвучием, а также воплощающая ее конкретная звуковая система (чаще в виде звукоряда). По своей сущности *лад* – коренная эстетическая категория музыки, обозначающая ее *сокровенную* специфическую сердцевину (в отличие от других элементов – ритма, динамики, высотной линии и пр., встречающихся и вне музыки). Эстетический смысл категории *лад* входит в представление о музыке как о прекрасном, а выражаемый системностью высотных связей «порядок» относится к главнейшим средствам эстетического воздействия музыки. Этим обусловлена эстетическая значимость воплощающих лад звуковысотных отношений, функций ладовых, функций тональных («взаимодействия интервалов и их выразительные качества – чуткий барометр социальной значимости лада», по Б. А. Асафьеву, [2]) [41, с. 291].

Эти основополагающие мысли призывают нас отнестись к процессу анализа эстрадной песни со всей серьезностью. Необходимо понять и усвоить, что в про-

цессе музыкального интонирования происходит эстетическое упорядочивание звукового материала в стройные согласные звуковые формы. *Первичная форма* воплощения отношений лада – мелодический мотив (попевка), этим обусловлена традиция связывать термин *лад* с мелодическими звукорядами и называть их ладами (например, церковные лады). Если звукоряд – это гаммообразно упорядоченная («алфавитная») система тонов, то сам лад – функционирование их значений. Характерные звуковые формулы, образующие интонационную основу лада, составляют «интонационный словарь эпохи», интонационно-ладовые комплексы опосредованно связаны с исторически конкретным типом мирозерцания. В этом смысле ладовая формула – это предельно сжатая модель мира в представлении данной эпохи, своего рода «генетический код» музыки, временным развертыванием, воплощением которого является музыкальное произведение [Там же].

Музыкальный психолог Д. К. Кирнарская в своей работе «Музыкальные способности» [21, с. 183] дает свое определение *ладу*: «исторически сложившиеся исторические системы, регламентирующие всю совокупность звукоотношений в рамках музыкальных культур, получили название *ладов*... А психологический инструмент, с помощью которого аналитический слух познает алгоритмы, лежащие в их основе, называется *ладовым чувством* и *чувством лада*». Прodelав большую работу по изучению эволюции ладового чувства, Д. К. Кирнарская пришла к вы-

воду, что «...слово “лад” близко понятию “согласие”, или “мир”, строй, гармоническая система отношений...» А «сложившееся чувство лада предполагает понимание законов, которым подчиняется система. По сравнению с чувством музыкальной высоты, для которого достаточно ощущение звукового движения, перехода на другую высоту, пусть даже и соседнюю, ладовое чувство лежит гораздо выше на эволюционной оси. Оно предполагает умение действовать внутри сложившейся системы и понимать ее алгоритм» [21, с. 183]. Итак, сделаем вывод – эволюционный путь нашего слухового развития шел от *интонационного* ощущения к чувству *интервала* и гораздо позднему формированию *ладового чувства*. И поэтому в процессе анализа эстрадной песни мы должны руководствоваться этой последовательностью, только тогда в нашем чувствознании сформируется правильная картина произведения «как предельно сжатая модель мира» [Там же, с. 186]. К этой мысли исследователь возвращается несколько раз, подчеркивая тем самым важность этого обстоятельства. Например: «Чувство интервала – порождение отдельных высказываний, чувство лада – порождение языковых отношений, регламентирующих неограниченную совокупность таких высказываний. То есть чувство лада по сравнению с чувством интервала являет собой следующую ступень в структуре аналитического слуха, эта ступень обозначает овладение музыкальным языком...»; «...с помощью ладового чувства аналитический слух овладевает му-

зыкальной речью». И наконец: «Если с помощью чувства музыкальной высоты и чувства интервала человек освоил *фонемы*, слова и предложения музыкального языка, то с помощью ладового чувства Номо musicus заговорил – все его высказывания стали частью единого речевого потока, управляемого логикой музыкальной мысли» [Там же]. Это утверждение поднимает нас на новый уровень музыкального анализа и расширяет возможности более глубокого постижения смысла и содержания музыкального произведения. Но прежде чем приступить к анализу эстрадной мелодии, нам необходимо знать, как проявляется ладовое чувство, при каких условиях осуществляется восприятие ладовой окраски звуков. Музыкальный психолог Б. М. Теплов выделяет «три момента, имеющие основное значение в переживании лада. 1. Ладовое восприятие мелодии возможно лишь на основе ощущения музыкальной высоты». Далее ученый поясняет, что «нельзя непосредственно связывать ощущение музыкальной высоты с чувством интервалов. Звеном, соединяющим их друг с другом, является *ладовое чувство*. Более точным поэтому будет говорить о *переживании интервалов* как об одном из основных признаков музыкальной высоты. Следовательно, ощущение музыкальной высоты и ладовое чувство образуют подлинное единство. Отсюда следует педагогический вывод: нельзя стремиться развивать ощущение музыкальной высоты, то есть основную сенсорную базу музыкального слуха, начиная с работы над отдельным музы-

кальным звуком или над отдельными интервалами. Исходным пунктом может быть *только работа над мелодиями*, при этом такими, которые дают возможность наиболее яркого переживания ладовых соотношений» [72, с. 121]. 2. «Ладовое чувство есть эмоциональное переживание определенных отношений между звуками» [Там же]. Известно, что все звуки мелодии воспринимаются в их отношении к устойчивым звукам лада, в результате чего звук приобретает своеобразное качество – *ладовую окраску*, характеризующую степень его устойчивости и характер тяготения. При этом автор подчеркивает такое неперемное условие в процессе восприятия, как *эмоциональное переживание*. В этих качествах и проявляется ладовое чувство. 3. Сохранение каких-то «следов от этих устойчивых звуков», «некоего послевкусия» как особого рода впечатление. «*Ладовое чувство предполагает наличие некоторого последствия от ощущений уже отзвучавших звуков*» [Там же, с. 123]. И это последствие включает эмоциональный момент. Специалисты считают, что в разных странах и в разные времена складывались разные ладовые системы. Европейское средневековье оформило систему диатонических «модусов», из ко-

торых выкристаллизовывалась затем двуладовая мажоро-минорная система [59, с. 44].

Лад не только «увязывает» звуки в свою систему тяготений и разрешений, но и выступает как заметное средство музыкальной выразительности, ярко окрашивая это движение. Светлые, ясные, бесконфликтные мелодии звучат преимущественно в мажоре. Минор сообщает музыке затаенную печаль и тоску. Даже внешне, казалось бы, беспечной мелодии песни «Золотая рыбка» на стихи К. Бальмонта, минорный лад придает внутренний конфликт, скрытую печаль (см. пример 36).

В создании эстрадных мелодий часто используется пентатоника. Этот лад свободен от напряженных полутоновых тяготений, звучит светло, безмятежно, что заметно по «Зеленой песенке» стихи В. Викторова (см. пример 37).

Особое положение в эстрадной песне занимает «блюзовый лад» [62, с. 23]. Наличие *блюзовых* нот влияет как на мелодию, так и на характер песни окрашивая их в необычный экзотический цвет. Это встречается и в мажоре, и в миноре. Это происходит в примере 38.

Пример 36



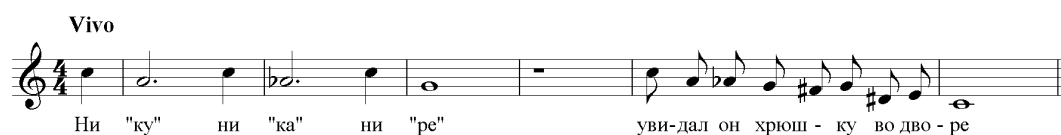
Пример 37



«Розовая песенка» ст. В. Викторова



Пример 39



Пример 40



Пример 39 также иллюстрирует вышесказанное (хор «Но ку-ка-ре-ку потерялось» на стихи В. Викторова).

В сюите «В поезде» (ч. IV) правая рука партии фортепиано в коде – соло фортепиано (см. пример 40).

Высотное положение лада есть *тональность* [41, с. 548]. Роль тональности как выразительного средства музыки очень велика. Диезные тональности звучат более открыто, светло, чем бемольные. Минорные диезные тональности ярче выражают внутреннюю взволнованность. Бемольным минорным тональностям свойственна некая тяжеловесность. Выбор тональности далеко не случаен для композитора, аранжировщика. Смена тональности, модуляции, отклонения от основной тональности – серьезные события в эмоционально-образном строе произведения, которые влекут за собой изменения всех звуковысотных компонентов, музыкальной тка-

ни. Каждая тональность представляет собой особый мир красок, ощущений, едва уловимых связей, не реализованных еще чувств и желаний, неожиданных возможностей. Именно момент неожиданности очень важен и имеет большое место и применение в практике эстрадной песни, да и вообще в искусстве. «Интересно тогда, когда неожиданно», – говорил гениальный пианист С. Рихтер. Именно неожиданная модуляция (т. е. смена тональности) в эстрадной песне – частое явление. Она стала широко применяться в период расцвета ВИА, и осуществляется очень простым и эффективным способом – в *миноре* через модулирующий септаккорд шестой натуральной ступени, в результате мы попадаем в новую тональность на полтона выше. Это выглядит так: T-VI₇ и новая тональность на полтона выше, а в тональности доминор: /C_m A_{b7}/ D_b/



Примером может служить «Солнечная песенка» на стихи В. Викторова (см. пример 41).

Музыкальная сказка «Приключения Петушка» написана в единой тональности C-dur. Это говорит о едином сквозном развитии, общем колорите звучания, единстве героев и их настроения, оптимизме. А в сюите «Разноцветные песенки» каждый цвет песенки запечатлен определенной тональностью, как краской. К тому же, эмоционально-тембровая окраска тональности поддерживается еще и *стилистически*, т. е. всем тем комплексом выразительных средств, характерных для данного стиля.

Композитор А. Н. Скрябин сказал: «Мелодия есть развернутая гармония, гармония есть мелодия³ собранная». Суть этой мысли в том, что мелодия и гармония находятся в тесной взаимосвязи, хотя и выполняют разные функции. МЭС [41, с. 126] так определяет понятие *гармония*: «связь, строй, лад, слаженность, соразмерность, стройность. Термин *гармония* в музыке включает ряд значений: приятная для слуха слаженность звуков; объединение звуков в созвучия и их закономерное последование; гармонией называется научная и учебно-практическая дисцип-

лина, изучающая звуковую организацию музыки, созвучия и их связи... Осознание благозвучности гармонически упорядоченных отношений звуков явилось *величайшим завоеванием художественного мышления*. Первичный объект гармонии – музыкальные интервалы, художественное освоение которых, составляет основной стержень исторического развития музыкального искусства». Это определение можно дополнить словами музыковеда: «Гармония прежде всего определенно выявляет *ладо-тональность музыки*» [56, с. 71]. А психологическим инструментом (пользуясь терминологией Д. Кирнарской), с помощью которого наше сознание и аналитический слух воспринимают и познают гармонические структуры, есть гармонический слух.

Гармонический слух, по определению Б. Теплова, есть музыкальный слух, ориентированный на созвучия. В. Петрушин утверждает, что «гармонический слух развивается на основе ладового слуха, при слышании функций тонических, доминантовых и субдоминантовых созвучий, а также трезвучий, септаккордов и их отражений» [Там же, с. 139]. «Чем глубже проникает пианист в гармонический подтекст сочинения, – тем психологически углубленнее его исполнение» [Там же]. Д. Кирнарская

³ Чугунов Ю. Учиться подбирать на слух М.: РИФМА («Молодежная эстрада»). 2002. № 7. С. 109.

подчеркивает, что гармонический слух является «самым поздним и сложным проявлением ладового чувства и отличается тем, что воспринимает звуковые комплексы не только темброво, но еще и как созвучия, аккорды» [21, с. 192]. Хотелось бы добавить – и обладающие художественной выразительностью, вызывающей определенные ощущения, эмоции и чувства.

Трудности становления гармонического слуха лежат в самой его природе: гармонический слух должен как бы просвечивать музыкальную вертикаль, разлагать слитое в единый тембр созвучие на составные части и *анализировать* их. Чтобы справиться с этой задачей слух, должен обладать высокой степенью аналитичности и дифференцированности, иметь достаточно большой опыт. Как показали эксперименты ученых-психологов, хорошим гармоническим слухом обладают не многие. Это «можно объяснить его поздним происхождением – слух европейца имеет дело с гармонией с XVI – XVII в., что, конечно, для массового формирования совершенно недостаточно. Хорошим гармоническим слухом должны обладать единицы, что и наблюдается в реальности» [Там же, с. 195]. Исходя из результатов исследований, можно с уверенностью предположить, что именно гармоническая сфера процесса музыкального анализа не исследована так глубоко, как другие (ладотональные, мелодические, ритмические и др.). И в этой области исследователей ожидают неожиданные

открытия, еще не замеченные авторские откровения, появление новых стилей и направлений в музыке. Кстати сказать, эксперименты в области гармонии в джазе привели к появлению нового стиля – *би-боп* и широкого направления в джазе под именем модерн-джаз (англ. *modern jazz* – современный джаз) – джаз, включающий все стили и направления, возникшие после окончания эры свинга (т. е. с конца 30-х г. XX в. и до настоящего времени). Открывает эру современного джаза стиль би-боп. К современному джазу относятся также афрокубинский джаз, прогрессив, кул, вест-коуст-джаз, ист-коуст-джаз, хард-боп, «третье течение», фри-джаз, боссанова, модальный джаз, джаз-рок и фьюжн [32, с. 127]. Но все начиналось с экспериментов молодых джазовых музыкантов во главе с трубачом Диззи Гиллеспи, саксофонистом Чарли Паркером, пианистом Телониусом Монком, ударником Максом Роучем [Там же, с. 17]. Музыканты интуитивно чувствовали, что в гармонии кроется рациональное зерно новых путей развития джаза. Вот что вспоминает Диззи Гиллеспи: «Перед сессией Монк и я прорабатывали ряд сложных вариантов из различных *аккордовых последовательностей*, а затем применяли их в своей игре... Однако постепенно нас стало все больше и больше заинтересовывать то, что мы делали и что у нас получалось, с музыкальной точки зрения, и так родилась наша новая музыка» [Цит. по: 85, с. 313]. А эта новая музыка и получила

название *би-боп* и стала началом *модерн-джаза*.

Один из крупнейших специалистов в области джаза отмечает, что «Гармония, будучи одним из важнейших элементов музыкального изложения, стремится подчинить мелодию своему диктату. Большинство мелодий в западной музыке возникает на основе скрытых или явных гармонических структур. Осваивая европейскую гармонию, негры восприняли и свойственную ей функцию управления мелодией» [62, с. 125]. Мы уже говорили о большом влиянии афроамериканской культуры и джаза на эстрадную песню, в данном случае на ее гармоническую структуру, поэтому исследования известного ученого в этой области нам будут интересны и полезны для гармонического анализа эстрадной песни. Как отмечает У. Сарджент, джазовая гармония формировалась под влиянием ряда факторов. Один из них – «это простое гармоническое построение, эквивалентное строфе европейской народной музыки. В число заимствованных элементов входят следующие: 1) традиционный комплекс аккордов – тоника, доминанта, субдоминанта; 2) модуляция; 3) традиционное европейское гармоническое построение, которое обычно начинается с тонического аккорда и заканчивается автентической или плагальной каденцией. Возникает

нечто вроде “гармонического оstinato”, на фоне которого развиваются различные мелодические и ритмические вариации» [Там же, с. 132].

Следующим фактором формирования джазовой гармонии служит «структура традиционного блюза, связанного с негритянской ладотональной системой, в основе которой лежит мажорный звукоряд с альтерированными (пониженными) III и VII ступенями. К традиции блюзового интонирования относится так называемая блюзовая квинта, используемая в виде тритонового интервала, в котором один из тонов остается устойчивым, формируемым, а другой интонируется в подвижной, нестабильной звуковысотной зоне» [62, с. 23] (пример 42).

Участвуя в построении гармонии (аккордов), эти ступени образуют септаккорды в так называемом блюзовом квадрате, сопровождающем песню-блюз. Блюзовый квадрат как гармоническая структура стал основой многих танцевальных, вокальных и инструментальных форм и стилей – буги-вуги, рок-н-ролл, твист, шейк и др. Он содержит в себе три основных аккорда-функции T-D-S, но в результате добавления *блюзовых нот* ладовое тяготение обостряется, а последовательность D-S (в отличие от европейской традиции S-D) придает музыке особый пикантный и экзотический колорит.

Пример 42



Блюзовая практика выработала и создала устойчивую последовательность названных аккордов, но в зависимости от обстоятельств происходят некоторые отклонения от традиций. Рассмотрим некоторые примеры. «Песенка Лягушки с хором» (см. пример 43) представляет собой по стилю *рок-н-ролл*, по фактурному изложению материала – *буги-вуги*, по форме (гармонической сетке) – *блюзовый квадрат*, состоящий из 12 тактов, в следующей последовательности аккордов.

$T_6 / T_7 / T_6 / T_7 / S_6 / S_7 / T_6 / T_7 / G_7 / S_6 / C_6 / C_7$

Пример 43

Появление в мелодии и в партии баса III пониженной ступени в мажоре создает неожиданное ощущение минора, что говорит о внутренних предчувствиях героя, несмотря на внешнюю браваду – бодрый ритм и яркость звучания (см. пример 44).

Эффект неожиданности производит появление гармонии на VII низкой ступени (Bb), а также *вариантность* изложений мелодии в фортепианной *постлюдии* (заключении) в той же песне «Собрался Петушок» (см. пример 45).

Пример 44

Хор «Собрался Петушок»



Пример 45

Хор "Собрался Петушок"



Песенка Кошки

сл. В. Викторова

В «Песенке Кошки» (см. пример 46) эффект неожиданности дают гармонии с использованием III низкой и II низкой ступеней (тт. 4-й и 6-й). За счет этого достигается острота ладового тяготения, обостряется слуховое интонационное восприятие. В итоге складывается сложное гармоническое построение – аккорд – $\text{Db}^{13} (^5\text{ }_9)$. Хотя на слух это воспринимается как доминанта ко II ступени, т. е. к ре минору. Обостряет ладово-гармоническое чувство и наличие секвенции ($\text{H}_7 - \text{E}_m$, $\text{A}_7 - \text{D}_m$) в тт. 8–11. Некоторую неожиданность всегда производит последовательность тонической гармонии и минорной третьей ступени (Т-III) тт. 1–2. Все эти гармонические приемы помогают создать своеобразный, пластичный и непредсказуемый образ Кошки, которая, как известно, гуляет сама по себе.

Следующий фактор, который оставил заметный след в гармонии джаза, а затем и эстрадной песни, – это тип *компактной хроматической гармонии*, который известен под названием *barbershop*

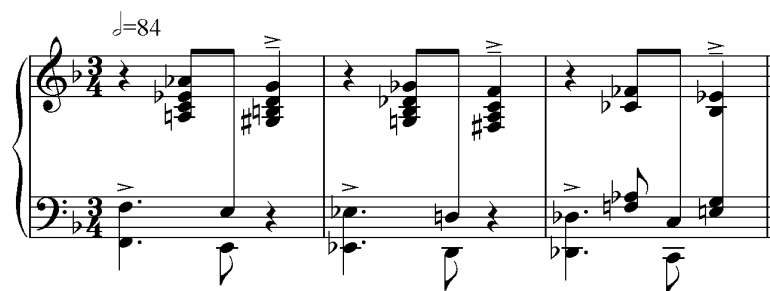
harmony (парикмахерская гармония). Как пишет исследователь, «Парикмахерская гармония – явление, тесно связанное с американской музыкой *хилбилли*, ковбойской музыкой, с эстрадными мужскими квартетами и различными типами негритянской музыки. Она ассоциируется с атмосферой баров и кабачков» [62, с. 162]. Для этого типа гармонии характерна хроматическая последовательность аккордов, это связано со спецификой технических возможностей и приемов игры на банджо и гитаре. Приведем характерный прием из сюиты «В поезде» (ч. I; тт. 5–12). Вступление – соло фортепиано. Фактура (способ изложения материала) построена на ритмическом чередовании баса и гармонии (аккордов), где ясно просматриваются характерные признаки *barbershop harmony*: 1) нисходящие гармонии по полутонам, 2) использование ритмического стиля *джаз-вальс*, 3) наличие в гармонии III пониженной, т. е. *блюзовой* ноты, что создает звучание своеобразного *мажора-минора* и особую диссонансность и обостряет гармониче-

ское ощущение и восприятие музыки. А общий колорит звучания рисует образ мчащегося и гремящего поезда. Этот прием является своеобразным *лейтмотивом* и *лейт-ритмом*, который проходит через всю сюиту (см. пример 47).

Примеры восходящих диссонирующих гармоний можно наблюдать во вступлении к сказке «Приключения Петушка» (тт. с. 3–10; см. пример 48).

Подобное же относится и к «Финалу» хора (тт. 1–6; см. пример 49).

Пример 47



Пример 48

сл. И. Токмаковой

Вступление
хор



Пример 49

Финал
хор



Эти гармонии несут в себе другие интонации. Здесь слышится внутренняя убежденность, устремленность, напор.

А в «Осеннем романсе» на стихи С. Борисова интонации страдания, безвыходности, тоски несут нисходящие гармонии. Синкопированность же лишь подчеркивает печаль и безысходность (см. пример 50).

Своеобразный оптимистичный канонс представляют собой нисходящие гармонии в последнем такте «Розовой песенки» (см. пример 51).

Особый интерес вызывают так называемые сустайновые гармонии, или аккорды (англ. Sustain – ‘задержание’) [34, с. 131]. Сустайновый аккорд уже сам по себе звучит диссонирующе, напряженно и требует немедленного разрешения. Он употребляется в острых драматических ситуациях при ярких внешних проявлениях (например, в звучании медных духовых). Примером может служить «Солнечная песенка» на стихи С. Борисова (см. пример 52).

Пример 50

Осенний романс

ст. С. Борисова



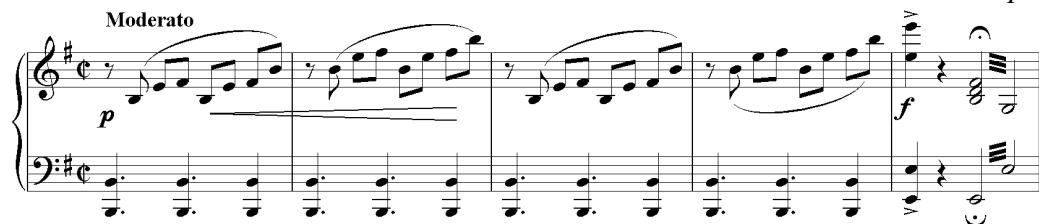
Пример 51



Пример 52



Пример 53



Пример 54

Предновогодняя песенка

ст. В. Викторова



Вариант *сустайновой мелодии*, которая «собирается» в гармонию (вспомним слова А. Н. Скрябина: «гармония есть мелодия собранная»), очень популярен и часто применяется в оркестровых аранжировках эстрадных песен, когда диссонирующий *сустайновый аккорд* складывается постепенно, чаще движением вверх и на «педали». Приведем примеры из песни «Заветы отцов» на стихи Д. П. Панова (см. пример 53).

Но *сустайновые аккорды* прекрасно выполняют свою задачу, создавая ощущение внутреннего напряжения при кажущемся внешнем спокойствии. Приведем в качестве примера «Предновогоднюю песенку» (см. пример 54). Здесь

сустайновость носит еще и изобразительный характер – блеск снежинок, мишуры, игрушек и т. д.

Особой популярностью у музыкантов пользуется джазовый композиционный прием игры на фортепиано – *блок-аккорды*, основанный на параллельном (ленточном) аккордовом движении в партиях обеих рук [34, с. 19]. Этот прием стал использоваться в аранжировках пьес для биг-бэндов, а затем в вокально-хоровой музыке и, конечно, в вокальных эстрадных ансамблях.

Пример инструментального варианта использования приема блок-аккордов в «Песенке Кошки» находим в каденции – заключительные три такта (см. пример 55).

ст. В. Викторова

Moderato ♩=135
Swing

ст. А. Барто

Спокойно

Хор

А снег ле - тит ле - тит в окне

Ф-но

Следующий пример – сюита «В поезде» (ч. V цифра **5**). Нисходящее движение септаккордов, синхронное дублирование партии левой и правой руки пианиста и хора, высокий регистр – все это создает сказочный, таинственный колорит звучания, что и соответствует музыкальному образу (см. пример 56).

Рассмотренные гармонические стили и приемы, пришедшие из глубин музыкальной практики, во многом обогатили выразительные возможности джаза и эстрадной песни, постепенно проникая в другие формы и жанры музыки. И на сегодняшний день они не утратили своей выразительности, новизны, актуальности и служат сильнейшим импульсом для

дальнейших поисков и экспериментов в области гармонии, а также развития в рамках новых стилей и направлений как в джазе, так и в эстрадной песне.

Но выразительные возможности гармонии несоизмеримо возрастают в условиях больших оркестров, таких как симфоджаз, биг-бэнды, в совместном звучании с большими хорами, при участии электронных музыкальных инструментов, рок-групп, вокальных ансамблей и т. д. Например, грандиозные концерты Тома Джонса, Элтона Джона, Энгельберта Хампердинка, Фрэнка Синатры, а также недавние концерты Дмитрия Хворостовского подтверждают неограниченные возможности гармонии как одно-

го из самых ярких средств музыкальной выразительности.

На наш взгляд, эволюционное развитие гармонии продолжается и в разных ее ипостасях: 1) в ладо-функциональном плане в результате привлечения и использования ладов народной музыки возникают новые созвучия – аккорды; 2) в тембро-динамической сфере за счет использования новых (в том числе и электронных) инструментов расширяется спектр музыкальных красок; 3) в области композиции и аранжировки в процессе использования новых композиторских техник, компьютерных программ и новейших приемов и способов аранжировки совершенствуются форма, стили, способы подачи музыкального материала. И эти тенденции четко просматриваются в лучших образцах эстрадной песни.

Остановимся более подробно на звуке и его роли в формировании художественного образа. Одним из важнейших результатов анализа эстрадной песни является определение характера звучания произведения, или просто *звука*. В эстрадной практике понятие *звук* имеет очень емкое значение, характеризует неповторимость, оригинальность, непохожесть звучания голоса, группы, оркестра, ансамбля и включает в себя свойства исполнительской манеры, тембра, оркестровки, аранжировки, стиля и др. Для достижения этой цели музыканты много работают, ищут, экспериментируют в области звукоизвлечения (подачи звука), фразировки, атаки звука, интонирования, звуковых эффектов, штрихов, стилистических

особенностей и т. д. Поэтому иметь свой неповторимый «фирменный» звук была и есть мечта и забота всех музыкантов. Выдающиеся примеры неповторимых знаменитых голосов в вокальной эстраде широко известны – Ф. Синатра (Мистер Голос – как его уважительно называли коллеги), Э. Хампердинк, Э. Пресли, Т. Джонс, ансамбли «Битлз», «Би-джиз», биг-бэнды Д. Эллингтона, К. Бейзи, А. Шоу, Г. Миллера, Т. Дорси.

Но иметь неповторимый звук для истинного музыканта не самоцель, а лишь способ наилучшим образом выразить свои чувства. Передать через звук чувства, мысли, отношения – это наивысший уровень исполнительского мастерства артиста и предмет творческих устремлений всех исполнителей. Об этом и мечтает герой известного романса «О, если бы мог выразить в звуке всю силу страданий моих».

Неповторимость звучания голоса артиста может быть вызвана и природными физиологическими особенностями голосового аппарата. Например, своеобразный голос В. Высоцкого (как он сам его называл, «хрипатый и сипатый») был следствием наличия так называемых *ложных связей*, которые закрывали настоящие и в результате получался такой звук. Как рассказывает в одной из телепередач о певце его врач-отоларинголог А. Белецкий, специалисты предлагали сделать операцию, но тогда голос потерял бы свое своеобразие и певец не согласился, хотя пение доставляло ему всегда много физических страданий.

Внешние природные факторы могут кардинально изменить голос артиста. Так случилось с Василием Ливановым. Он простудился на съемках фильма, долго не лечился и в результате голос его приобрел столь оригинальное звучание, которое способствовало созданию тех экранных образов, которые сделали артиста знаменитым.

Но приведенные примеры можно отнести к разряду исключений из общих правил. В повседневной практике исполнитель в кропотливой и напряженной работе над музыкальным произведением ищет звуковое решение, т. е. ищет звук, тот звук, который соответствует характеру музыкальной композиции, ее эмоционально-образной природе. Этот нелегкий труд начинается с тщательного изучения – анализа произведения, его интонационной структуры, средств музыкальной выразительности, сочетая в своей работе как эмоционально-чувственное, так и интеллектуальное начало, что в итоге и приближает его к пониманию и определению сути произведения – *художественного образа*. Замечательный педагог и пианист Г. Г. Нейгауз в своей книге «Искусство фортепианной игры» дает глубокое и исчерпывающее определение понятия *художественный образ*. Что такое художественный образ музыкального произведения, если это не сама музыка, живая ее звуковая материя, музыкальная речь с ее закономерностями и ее составными частями, именуемыми мелодией, гармонией, полифонией и т. д., с определенным фор-

мальным строением, эмоциональным и поэтическим содержанием [50, с. 16].

В этих словах великий музыкант и педагог наметил и указал те пути, по которым должен пройти исследователь, постигая и раскрывая художественный образ музыкального произведения. Эти пути и есть те формы и методы изучения и постижения музыки, которые мы называем *анализом эстрадной песни*.

Вывод

В завершение данного раздела хотелось бы отметить, что только глубокие и устойчивые знания студентов в области теоретических дисциплин как академической, так и джазовой музыки, владение в достаточной степени инструментом, хорошо развитые слуховые качества смогут дать положительные результаты в процессе постижения содержания музыкального произведения (эстрадной песни). Но при этом необходимо наличие большого интереса, устремленности и желания к этой работе, большой эмоциональной отзывчивости на музыку и предрасположенности к ней, желания воспринимать музыку как отражение мира и бытия. Конечно, приведенными аспектами и факторами еще не исчерпывается та обширная панорама содержания всех проблем анализа эстрадной песни. Их отголоски и варианты будут возникать как на протяжении всей творческой и практической деятельности, так и в процессе педагогической работы, в ходе занятия и урока. Как необъятен мир чувств, эмоций, мыслей и образов эстрадной песни, так бесконечен и путь их познания. И это проблема. Решается же она всегда только одним методом – методом *творческого отношения*, основанном на гармонии двух начал – *чувственно-эмоционального* и *интеллектуально-сознательного* при неременном участии *увлеченности, любви к искусству* и личной творческой *устремленности*.

Вопросы и задания

1. Изучить литературу о джазовой гармонии.
2. Анализировать эстрадные песни.
3. Изучить научно-методическую литературу о звуке, ладе, тональности.
4. Каковы основные выразительные функции гармонии эстрадной песни?
5. Какова роль стиля в формировании музыкального образа эстрадной песни?
6. Каковы основные принципы музыкального анализа эстрадной песни?
7. Слушать и анализировать эстрадные песни в разных стилях.
8. Подготовить доклад о выразительных средствах данной песни.
9. Определить фольклорные и стилистические истоки данной песни.

Рекомендуемая литература

1. Кирнарская, Д. К. Музыкальные способности / Д. К. Кирнарская. – М.: Таланты – XXI век, 2004. – 496 с.
2. Нейгауз, Г. Г. Искусство фортепианной игры: записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – М.: Музыка, 1998. – 240 с.: порт., ил.

3. Ройтерштейн, М. И. Основы музыкального анализа / М. И. Ройтерштейн. – М.: Владос, 2001. – 112 с.
4. Сарджент, У. Джаз: генезис, музыкальный язык, эстетика / У. Сарджент. – М.: Музыка, 1987. – 294 с.
5. Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений / В. А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1983. – 212 с.

ДИСКОГРАФИЯ

1. Поет хор Роберта Шоу. Негритянские спиричуэлс [звукозапись]. – М., 1965. – Д-15807-8.
2. Ragtime [звукозапись]. – Прага: Supraphon, 1976. – 1 15 1965, E 3629-30.
3. Хаулин Вулф [звукозапись]. – М., 1989. – С60-29179-80. – (Мастера блюза. – Вып.1).
4. Мадди Уотерс [звукозапись]. – М., 1990. – С60-29469-70. – (Мастера блюза. – Вып.2).
5. Би Би Кинг [звукозапись]. – AMIGA JAZZ, 1980. 8 561803, Stereo.
6. Луи Армстронг [звукозапись]. – М., 1975. – С60-05909-Ю.
7. Луи Армстронг. Какой удивительный мир [звукозапись]. – М., 1978. – С60-10261-2.
8. Дюк Эллингтон [звукозапись]. – AMIGA JAZZ, 1977. – 8 55 450, Stereo.
9. Каунт Бейси и семеро из Канзас-Сити [звукозапись]. – М., 1978. – С60-10279-80.
10. Элла Фитцджеральд [звукозапись]. – М., 1976. – С60-06017-8.
11. Поет Билли Холидей [звукозапись]. – М., 1980. – 060-13869-70.
12. Поет Нэт Кинг Коул [звукозапись]. – М., 1981. – С60-15551-2.
13. Чарли Паркер. Птица. К. С. Блюз [звукозапись]. – Прага: Supraphon, 1978. – 1 15 0905, Stereo.
14. Гершвин Дж. Рапсодия в стиле блюз [звукозапись]. – М., 1962, С60-06581-2.
15. Бинг Кросби. Сыграй простую мелодию [звукозапись]. – М., 1985. – М60-46119-20.
16. Марио Ланца. Голос и ночь. Песни Италии [звукозапись]. – М., 1989. – С60-29177-8.
17. Бенни Гудмен. Что может сделать лунный свет [звукозапись]. – М., 1986. – М60-47507-8.
18. Арти Шоу и его оркестр. Один только ты [звукозапись]. – М., 1986. – М60-46673-4.
19. Гэрри Джеймс и его оркестр. Человек, которого люблю [звукозапись]. – М., 1990. – М60-49229-30.
20. Глен Миллер и его оркестр. В настроении [звукозапись]. – М., 1985. – М60-47091-2.
21. Марлен Дитрих [звукозапись]. – М., 1964. – Д-14217-8.
22. Поет Эдит Пиаф [звукозапись]. – М., 1968. – Д-17979-82.
23. Александр Вертинский [звукозапись]. – М., 1989. – М60-4868-92.
24. Варя Панина [звукозапись]. – М., 1977. – М60-35939-8. – (Звезды русской эстрады).
25. Анастасия Вяльцева [звукозапись]. – М., 1977. – М60-35767-8. – (Звезды русской эстрады).
26. Надежда Плевицкая [звукозапись]. – М., 1977. – М20-35627-8. – (Звезды русской эстрады).
27. Танцевальная музыка 30-х годов [звукозапись]. – М., 1980. – М60-38031-2.
28. Поет Петр Лещенко [звукозапись]. – М., 1988. – М60-48297-8.
29. Искусство Ф. Шаляпина. Записи 1901–1937 гг [звукозапись]. – М., 1966. – Д-18101-16.
30. Вадим Козин. Песни и романсы [звукозапись]. – М., 1987. – М60-46669-70.
31. Клавдия Шульженко. Песни прошлых лет [звукозапись]. – М., 1977. – М60-38747-52.
32. Исаак Дунаевский. Песни из кинофильмов [звукозапись]. – М., 1972. – Д-33029-30.

33. Георгий Виноградов [звукозапись]. – М., 1977. – Д-35407-8.
34. Антология советского джаза. Первые шаги [звукозапись]. – М., 1984. – М60-45827-8.
35. Леонид Утесов [звукозапись]. – М., 1972. – Д-033307-12.
36. Александр Цфасман [звукозапись]. – М., 1977. – М60-36589-92.
37. Джаз-оркестр п/у Якова Скоморовского [звукозапись]. – М., 1977. – М60-39677-8.
38. Джаз-оркестры п/у Александра Варламова [звукозапись]. – М., 1976. – М60-37647-8.
39. Эстрадный оркестр п/у Э. Рознера [звукозапись]. – М., 1966. – Д-14803-4.
40. Билл Хейли. (Bill Haley) [звукозапись]. – Варшава: Muza, 1989. – SX2417.
41. Король Элвис: Жизнь в музыке. Ранние годы [звукозапись]. – М.: Русский диск, 1996. – R60-01137-40.
42. Rock-and-roll 1955–1963 [звукозапись]. – Opus, 1974. – 91 13 0299.
43. Клифф Ричард. Лучшие песни [звукозапись]. – М., 1977. – С60-8873-4.
44. The Beatles. Please, please me. – Parlophone PMC, 1963. – 1202/PCS 3042.
45. Робертино Лоретти [звукозапись]. – М., 1962. – Д-10835-6.
46. Поет Клаудио Вилла [звукозапись]. – М., 1962. – Д- 6313-4.
47. Анна Герман [звукозапись]. – М., 1974. – С60-05789-90.
48. Оркестр Джеймса Ласта [звукозапись]. – At, 1978. – С60-06031-2.
49. Рей Конифф. Голубая рапсодия [звукозапись]. – At, 1983. – С60-25061-2.
50. Пинк Флойд. Аммагамма [звукозапись]. – ЕМІ, 1969. – 8 31202.
51. Группа «Роллинг Стоунз». Игра с огнем [звукозапись]. – М., 1988. – М60-48371-2.
52. Элтон Джон. Прощай, желтая кирпичная дорога [звукозапись]. – Афон, 1997. – П91-10247-50.
53. АББА [звукозапись]. – М., 1974. – С60-08353-4.
54. Майкл Джексон. Триллер [звукозапись]. – ВТА, 1989. – 11703.
55. Арно Бабаджанян. Песни [звукозапись]. – М., 1974. – Д-34807-8.
56. Вок. ансамбль «Дружба» п/у А.Броневицкого [звукозапись]. – М., 1963. – Д-11551-2.
57. Эдита Пьеха [звукозапись]. – М., 1964. – Д – 13445-6.
58. Муслим Магомаев. Песни А. Бабаджаняна [звукозапись]. – М., 1964. – Д-14605-6.
59. Майя Кристалинская [звукозапись]. – М., 1964. – Д-13041-2.
60. Поет Николай Сличенко [звукозапись]. – М., 1965. – Д-14693-4.
61. Людмила Зыкина [звукозапись]. – М., 1963. – Д-12459-60.
62. На концертах... Спасите наши души [звукозапись]. – М., 1987. – Вып. 2. – М60-48025-6.
63. Оркестр Олега Лундстрема. Серенада солнечной долины [звукозапись]. – М., 1976. – С60-7077-8.
64. Джаз-оркестр Иосифа Вайнштейна [звукозапись]. – М., 1963. – Д-10879-80.
65. Концертный эстрадный ансамбль п/у Вадима Людвиковского [звукозапись]. – М., 1970. – СМ-1889-90.

66. Оркестр «Современник» п/у А. Кролла [звукозапись]. – М., 1974. – С60-5279-80.
67. Концертный эстрадный ансамбль п/у Георгия Гараяна. В старых ритмах [звукозапись]. – М., 1973. – СМ-4365-6.
68. Гюлли Чохели [звукозапись]. – М., 1964. – Д-12397-8.
69. Константин Орбелян и его оркестр [звукозапись]. – М., 1989. – С60-29125-6.
70. Татевик Оганесян. Дневные мечты [звукозапись]. – М., 1986. – С60-23665-6.
71. Лариса Долина. Прости меня [звукозапись]. – М., 1993. – АТР-30039-40.
72. Ирина Отиева с оркестром Олега Лундстрема. Музыка – любовь моя [звукозапись]. – М., 1985. – С60-21457-8.
73. Микаэл Таривердиев. Музыка из кинофильмов «Ирония судьбы» и «Ольга Сергеевна» [звукозапись]. – М., 1979. – М60-38761-2.
74. Давид Тухманов. Как прекрасен этот мир [звукозапись]. – М., 1973. – СМ-0495-6.
75. Давид Тухманов. По волне моей памяти [звукозапись]. – М., 1976. – С60-07271-2.
76. Поющие гитары. Вокально-инструментальный ансамбль [звукозапись]. – М., 1970. – Д-24317-8.
77. Ансамбль «Песняры» [звукозапись]. – М., 1970. – СМ-02651-2.
78. ВИА «Ариэль» [звукозапись]. – М., 1974. – С60-058981-2.
79. Вокально-инструментальный ансамбль «Веселые ребята» [звукозапись]. – М., 1968. – Д-28623-4.
80. А. Градский и ансамбль «Скоморохи» [звукозапись]. – М., 1976. – С62- 10259-60.
81. Ансамбль «Цветы» [звукозапись]. – М., 1974. – С62-8725-6.
82. Машина времени. В добрый час [звукозапись]. – М., 1986. – С60-24865-6.
83. Рок-группа «Автограф» [звукозапись]. – М., 1986. – С60-24129-30.
84. Ансамбль «Аквариум» [звукозапись]. – М., 1987. – С60-25129-30.
85. Группа «Алиса». Энергия [звукозапись]. – М., 1988. – С90-26733-4.
86. Группа «Кино». Это не любовь [звукозапись]. – М., 1989. – С60-28923-4.
87. Группа «ДДТ». Я получил эту роль [звукозапись]. – М., 1989. – С60-28463-4.
88. Бит-квартет «Секрет» [звукозапись]. – М., 1987. – С60-25573-4.
89. Ансамбль «Браво» [звукозапись]. – М., 1987. – С60-26201-25.
90. Валерий Ободзинский. Любовь моя – песня [звукозапись]. – М., 1967. – С60-00847-8.
91. Песни Юрия Антонова [звукозапись]. – М., 1973. – С60-04485-6.
92. Евгений Мартынов поет свои песни [звукозапись]. – М., 1978. – С62-09381-2.
93. Поэт София Ротару. Червона рута [звукозапись]. – М., 1973. – СМ-03641-2.
94. Раймонд Паулс. Диалог. Поет Валерий Леонтьев [звукозапись]. – М., 1984. – С60-21271-2.
95. Песни Олега Газманова. Эскадрон [звукозапись]. – М.: Инициатива, 1991.
96. Алла Пугачева. «Арлекино» и другие [звукозапись]. – М., 1976. – С60-11975-6.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Амонашвили, Ш. А. Основная педагогика сотрудничества [Текст] / Ш. А. Амонашвили. – М.: Педагогика, 1989. – 156 с.
2. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс [Текст] / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 375 с.
3. Андроников, И. Л. Все живо. Рассказы. Портреты. Воспоминания [Текст] [Фото] / И. Л. Андроников. – М.: Совет. писатель, 1990. – 490 с.
4. Барбан, Е. Джазовые опыты [Текст] / Е. Барбан. – СПб.: Композитор, 2007. – 336 с.: ил.
5. Баташев, А. Советский джаз [Текст]: ист. очерк / А. Баташев. – М.: Музыка, 1972. – 165 с.
6. Беседы с А. Шнитке [Текст] / сост. А. М. Ивашкин. – М.: Классика, 2005. – 185 с.: ил.
7. Браславский, Д. Основы инструментовки для эстрадного оркестра [Текст] [Ноты] / Д. Браславский. – М.: Музыка, 1967. – 323 с.
8. Бриль, И. Практический курс джазовой импровизации [Текст], [Ноты] / И. Бриль. – М.: Совет. композитор, 1985. – 111 с.
9. Бычков, В. В. А. Пьяццолла – композитор, исполнитель, музыкант [штрихи к портрету] [Текст] / В. В. Бычков; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск: ЧГАКИ, МИМ, 2004. – 67 с.
10. Барто, А. Стихи и поэмы. Собрание сочинений: в 3 т. [Текст] / А. Барто. – М.: Худож. лит., 1983. – Т. 3. – 265 с.
11. Боровик, Л. Г. Научные основы постановки голоса [Текст], [Ноты]: учеб. пособие / Л. Г. Боровик; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск: ЧГАКИ, 1998. – 88 с.
12. Библия. Книги священного писания [Текст]. – М.: Славян. еванг. о-во, 1987.
13. Брылин, Б. А. Вокально-инструментальные ансамбли школьников [Текст] / Б. А. Брылин. – М.: Просвещение, 1990. – 189 с.
14. Гаранян, Г. А. Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей [Текст], [Ноты] / Г. А. Гаранян. – М.: Музыка, 1983. – 235 с.
15. Генезис сенсорных способностей [Текст] / под ред. Л. А. Венгера. – М.: Педагогика, 1976. – 254 с.
16. Далецкий, О. Искусство обучения пению [Текст], [Ноты] / О. Далецкий. – М.: РИФМЭ, 2007. – 255 с.
17. Денисова, Г. М. Очерки по истории вокальной педагогики в России [Текст], [Ноты]: учеб. пособие / Г. М. Денисова, В. Я. Курочкин; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск: ЧГАКИ, 2004. – 404 с.

18. Исаева, И. О. Эстрадное пение. Экспресс курс развития вокальных способностей [Текст], [Ноты] / И. О. Исаева. – М.: АСТ, Астрель, 2008. – 319 с.
19. Ильясов, И. И. Структура процесса учения [Текст] / И. И. Ильясов. – М., 1986.
20. Кадцын, Л. М. Массовое музыкальное искусство XX столетия (эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи) [Текст], [Ноты]: учеб. пособие / Л. М. Кадцын. – Екатеринбург, 2006. – 426 с.
21. Кирнарская, Д. К. Музыкальные способности [Текст] / Д. К. Кирнарская. – М.: Таланты – XXI век, 2004. – 457 с.
22. Киянов, Б. Руководство по инструментовке для эстрадных оркестров и ансамблей [Текст], [Ноты] / Б. Киянов. – М.: Музыка, 1983. – 165 с.
23. Клитин, С. С. Эстрада (проблема теории, истории и методики) [Текст], [Ноты] / С. С. Клитин. – Л.: Искусство, 1987. – 285 с.
24. Коллиер, Д. А. Становление джаза [Текст] / Д. А. Коллиер. – М.: Радуга, 1984. – 385 с.
25. Коменский, Я. А. Великая дидактика [Текст] / Я. А. Коменский. – М.: Просвещение, 1989. – 369 с.
26. Кон, И. С. Психология юношеского возраста [Текст] / И. С. Кон. – М., 1979.
27. Конен, В. Пути американской музыки [Текст], [Ноты] / В. Конен. – М.: Музыка, 1965. – 521 с.
28. Конен, В. Рождение джаза [Текст], [Ноты] / В. Конен. – М.: Совет. композитор, 1984. – 312 с.
29. Конен, В. Этюды о зарубежной музыке [Текст], [Ноты] / В. Конен. – М.: Музыка, 1968. – 294 с.
30. Кунин, Э. Секреты ритмики [Текст], [Ноты] / Э. Кунин. – М.: Мега-сервис, 1997. – 86 с.
31. Клизовский, А. К. Основы миропонимания новой эпохи [Текст]: в 2 т. / А. К. Клизовский. – Рига: Виеда, 1992. – Т. 2. – 267 с.
32. Кинус, Ю. Г. Из истории джазового исполнительства [Текст] / Ю. Г. Кинус. – Ростов н/Д: Феникс, 2009. – 157 с.
33. Костарев, В. П. Вокальные произведения как синтез искусств [Текст], [Ноты]: учеб. пособие / В. П. Костарев. – Екатеринбург, 2005. – 310 с.
34. Королев, О. К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок и поп музыки: термины и понятия [Текст], [Ноты] / О. К. Королев. – М.: Музыка, 2002. – 168 с.
35. Коджаспирова, Г. М. Педагогический словарь для студентов высших и средних педагогических учебных заведений [Текст] / Г. М. Коджаспирова, А. Ю. Коджаспиров. – М.: изд. центр «Академия», 2006. – 386 с.

36. Кузнецов, В. М. Теория и методика учебно-творческого процесса в любительских эстрадных оркестрах и ансамблях [Текст], [Ноты] / В. М. Кузнецов. – М.: Музыка, 2000. – 244 с.
37. Лах Ман Чун, Г. Е. Эта замечательная йога, или Взгляд в себя [Текст], [Фото] / Г. Е. Лах Ман Чун. – М.: Физкультура и спорт, 1992. – 174 с.
38. Лойцкер, А. Я. Методика анализа хоровой партитуры [Текст]: метод. разраб. для студентов / А. Я. Лойцкер; Челяб. гос. ин-т культуры. – Челябинск, 1978. – 27 с.
39. Макаренко, А. С. Некоторые выводы из моего педагогического опыта [Текст]: пед. соч. в 8 т. / А. С. Макаренко. – М.: Педагогика, 1958. – Т. 3. – 361 с.
40. Медведев, А. Советский джаз [Текст], [Ноты] / А. Медведев. – М.: Совет. композитор, 1987. – 285 с.
41. Музыкальный энциклопедический словарь [Текст], [Ноты] / ред. Г. В. Келдыш. – М.: Совет. энцикл., 1990. – 671 с.
42. Махмутов, М. И. Современный урок [Текст] / М. И. Махмутов. – М.: Просвещение, 1981. – 133 с.
43. Мархасев, Л. С. Серенада на все времена. Книга о русском романсе [Текст] / Л. С. Мархасев. – Л.: Совет. композитор, 1988. – 120 с.
44. Маркоут, Л. Самоучитель по пению [Текст], [Ноты] / Л. Маркоут. – М.: АСТ, Астрель, 2009. – 158 с.
45. Монсенжон, Б. Рихтер. Дневники. Диалоги [Текст] / Б. Монсенжон. – М.: Классика-XXI, 2005. – 480 с.
46. Мень, А. История религии: в 7 т. [Текст] / А. Мень. – М.: Слово/Slovo, 1991. – Т. 2. – 286 с.
47. Набок, И. Л. Рок-музыка. Эстетика и идеология [Текст] / И. Л. Набок. – Л.: Знание, 1989. – 32 с.
48. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия [Текст] / Е. В. Назайкинский. – М., 1972. – 71 с.
49. Назайкинский, Е. В. Стил и жанр в музыке [Текст], [Ноты]: учеб. пособие для высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
50. Нейгауз, Г. Г. Искусство фортепианной игры [Текст], [Ноты]: записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – М.: Музыка, 1998. – 240 с.: портр., ил.
51. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка [Текст] / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М.: ЭЛПИС, 2003. – 944 с.
52. Овчинников, Е. В. Традиционный джаз [Текст]: метод. разраб. для училищ / Е. В. Овчинников. – М., 1986. – 35 с.
53. Панов, Д. П. Анализ джазовых произведений [Текст], [Ноты]: программа, метод. рекомендации / Д. П. Панов; Челяб. гос. ин-т искусства и культуры. – Челябинск, 1997. – 59 с.

54. Петров, А. Джазовые силуэты [Текст] / А. Петров. – М.: Музыка, 1996. – 238 с.: ил.
55. Петровский, В. А. Психология неадекватной активности [Текст] / В. А. Петровский. – М., 1992. – 362 с.
56. Петрушин, В. И. Музыкальная психология [Текст] / В. И. Петрушин. – М.: Владос, 1997. – 383 с.
57. Пушкин, А. С. Стихотворения [Текст] / А. С. Пушкин; вступ. ст. А. Твардовского. – М.: Худож. лит., 1983. – 245 с.
58. Пекарская, Е. М. Вокальный букварь [Текст], [Ноты] / Е. М. Пекарская. – М., 1996. – 97 с.
59. Ройтерштейн, М. И. Основы музыкального анализа [Текст], [Ноты]: пособие для пед. высш. учеб. заведений / М. И. Ройтерштейн. – М.: ВЛАДОС, 2001. – 112 с.
60. Рерих, Е. И. Письма: в 2 т. [Текст] / Е. И. Рерих. – Новосибирск: АУРА, 1992. – Т. 1. – 510 с.
61. Саймон, Дж. Большие оркестры эпохи свинга [Текст], [Фото] / Дж. Саймон. – СПб.: Скифия, 2008. – 608 с.
62. Сарджент, У. Джаз: генезис, музыкальный язык, эстетика [Текст], [Ноты] / У. Сарджент. – М.: Музыка, 1987. – 294 с.
63. Саульский, Ю. Аранжировка [Текст], [Ноты]: учеб.-метод. пособие для муз. училищ / Ю. Саульский. – М.: Совет. композитор, 1997. – 218 с.
64. Святое Евангелие [Текст] / М.: Ковчег, Новая книга, 2004. – 386 с.
65. Симоненко, В. Лексикон джаза [Текст] / В. Симоненко. – Киев: Музична Україна, 1981. – 110 с.
66. Симоненко, В. Мелодии джаза [Текст], [Ноты]: антология / В. Симоненко. – Киев: Музична Україна, 1984. – 317 с.
67. Словарь иностранных слов для учащихся [Текст] / М.: ЮНВЕС, 2006. – 386 с.
68. Соколов, В. Н. Педагогическая эвристика [Текст] / В. Н. Соколов. – М., 1995. – 162 с.
69. Степурко, О. Трубочка в джазе [Текст], [Ноты]: самоучитель / О. Степурко. – М.: Совет. композитор, 1989. – 204 с.
70. Сытин, Г. Н. Животворящая сила. Помоги себе сам [Текст] / Г. Н. Сытин. – М.: Животворящая сила, 1993. – 350 с.
71. Поем вместе с Эллой Фитцджеральд. – М.: Росмэн-пресс, 2003. – 72 с.
72. Теплов, Б. Избранные труды: в 2 т. [Текст] / Б. Теплов. – М.: Педагогика, 1985. – Т. 1. – 328 с.
73. Тихоплав, В. Ю. Время Бога: сознание и жизнь [Текст] / В. Ю. Тихоплав, Т. С. Тихоплав. – М.: АСТ, Астрель, 2005. – 334 с.

74. Тихоплав, В. Ю. Жизнь напрокат [Текст] / В. Ю. Тихоплав, Т. С. Тихоплав. – СПб.: Весь, 2005. – 252 с.: ил.
75. Тихоплав В. Ю. Голос издадека [Текст] / В. Ю. Тихоплав, Т. С. Тихоплав. – М.: АСТ, Астрель, 2005. – 334 с.: ил.
76. Тургенев, И. С. Избранное [Текст] / И. С. Тургенев. – Л.: Лениздат, 1968. – 779 с.
77. Ушинский, К. Д. Собрание сочинений [Текст]: в 5 т. / К. Д. Ушинский. – М., 1948. – 351 с.
78. Философский словарь [Текст] / ред. И. Т. Фролов. – Изд. 5-е. – М.: Политиздат, 1986. – 590 с.
79. Хабибулин, Р. Г. Теоретические и методические основы эстрадной вокальной музыки [Текст]: рабочая учеб. программа / Р. Г. Хабибулин; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2008. – 39 с.
80. Хабибулин, Р. Г. Методика работы с эстрадным инструментальным ансамблем [Текст], [Ноты]: учеб.-метод. пособие / Р. Г. Хабибулин, Д. П. Панов. – Челябинск: Анима, 2009. – 175 с.
81. Халабузарь, П. Методика музыкального воспитания [Текст], [Ноты] / П. Халабузарь, В. Попов, Н. Добровольская. – М.: Музыка, 1990. – 174 с.
82. Церковный, А. Невидимый щит мысленных настроев [Текст] / А. Церковный. – М.: АСТ, 2009. – 329 с.
83. Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений [Текст] / В. А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1983. – 212 с.
84. Чугунов, Ю. Гармония в джазе [Текст]: учеб.-метод. пособие / Ю. Чугунов. – М.: Совет. композитор, 1988. – 162 с.
85. Шапиро, Н. Послушай, что я тебе расскажу [Текст] / Н. Шапиро, Н. Хентофф. – М.: Синкопа, 2000. – 413 с.
86. Шаляпин, Ф. И. Страницы из моей жизни [Текст], [Фото] / Ф. И. Шаляпин. – М.: Кн. палата, 1990. – 365 с.
87. Школьников, Л. С. О танцах в шутку и всерьез [Текст] / Л. С. Школьников. – М.: Совет. Россия, 1975. – 71 с.
88. Шульга, В. Н. Самостоятельная работа студентов вузов культуры и искусств по дисциплине «специальный инструмент (баян)» [Текст], [Ноты]: учеб. пособие / В. Н. Шульга; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск: ЧГАКИ, 2007. – 107 с.
89. Шуркова, Г. И. Когда урок воспитывает [Текст] / Г. И. Шуркова. – М., 1981. – 105 с.
90. Ли, Эванс. Ритмы джаза [Текст], [Ноты] / Эванс Ли. – Киев: Музична Украина, 1984. – 84 с.
91. Кумиры. Энгельберт Хампердинк. «Бог всегда был добр ко мне..» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.moscowlife.net/2004-2005/Humperdinck_rus.htm.

Учебное издание

Дмитрий Петрович Панов

МЕТОДИКА АНАЛИЗА ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ

В 3 частях

Ч. 1.

ИНТОНАЦИОННЫЙ И МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Учебное пособие

по дисциплине «Анализ джазовых произведений»
для студентов, обучающихся по специальности
070101 «Инструментальное исполнительство»

Редакторы Е. В. Боже, В. А. Макарычева

Сдано в РИО 21.11.2010

Форма 60x84 1/8

Заказ №

Подписано к печати 1.03.2011

Объем 14,2 п.л.

Тираж 100 экз.

Челябинская государственная академия культуры и искусств
454091, Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а

Отпечатано в типографии ЧГАКИ. Ризограф

Готовится к изданию

Д. П. Панов

МЕТОДИКА АНАЛИЗА ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ

Ч. 2. Хоровые сюиты для детского хора

В поезде. Сюита для детского хора, солиста и чтеца в сопровождении фортепиано (в 5 ч.).
На стихи А. Барто

Приключения Петушка. Музыкальная сказка для детского хора и солистов в сопровождении фортепиано (в 12 номерах). *Пьеса И. Токмаковой, стихи И. Токмаковой и Д. Панова*

1. Вступление. Хор
2. Сцена первая. Петушок. Хор
3. Первая песенка Петушка с хором
4. Хор «Но кука-ре-ку потерялось»
5. Сцена вторая. Песенка Хрюшки с хором
6. Хор «Собрался Петушок»
7. Сцена третья. Песенка Кошки с хором
8. Вторая песенка Петушка с хором
9. Сцена четвертая. Песенка Лягушки с хором
10. Хор «Грустный Петушок»
11. Сцена пятая. Песня и танец Наседки
12. Финал. Хор

Разноцветные песенки. Сюита для детского хора и солистов в сопровождении фортепиано (в 12 номерах). *Стихи В. Викторова и С. Борисова*

1. Белая песенка. *Стихи В. Викторова*
2. Розовая песенка. *Стихи В. Викторова*
3. Желтая песенка. *Стихи В. Викторова*
4. Синяя песенка. *Стихи В. Викторова*
5. Предновогодняя песенка. *Стихи В. Викторова*
6. Разноцветная песенка. *Стихи В. Викторова*
7. Зеленая песенка. *Стихи В. Викторова*
8. Сиреневая песенка. *Стихи В. Викторова*
9. Красная песенка. *Стихи В. Викторова*
10. Серая песенка. *Стихи В. Викторова*
11. Золотая песенка. *Стихи В. Викторова*
12. Солнечная песенка. *Стихи С. Борисова*

Ч. 3. Песни и романсы в сопровождении фортепиано и дуэта баянов

Гимн южноуральцев. *Стихи С. Борисова*
Вечный огонь. *Стихи Г. Суздалева*
Берег детства. *Стихи С. Борисова*
Челябинка. *Стихи О. Кульдяева*
Золотая рыбка. *Стихи К. Бальмонта*
Шагает по улицам дождь. *Стихи А. Макаренко*
Осенний романс. *Стихи С. Борисова*
Твои слова. *Стихи Д. Панова*
Алиска. *Стихи А. Ардасовой*
Летний дождь. *Стихи Н. Сергачёвой*
Август. *Стихи Д. Панова*
Печаль прозрачна и светла. *Стихи А. Листопад*
Мне бы только суметь *Стихи Л. Татьяничевой*
Аленький цветок. *Стихи А. Макаренко*
Осеннее танго. *Стихи Д. Панова*
Заветы отцов. *Стихи Д. Панова*

По вопросам приобретения издательской продукции
Челябинской государственной академии культуры и искусств
обращаться по адресу:

454091, г. Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а
Научная библиотека, сектор распространения издательской продукции;
e-mail: lib2@chgaki.ru
тел. (351)265-22-51, факс (351)263-87-73
Подробная информация на сайте: <http://www.chgaki.ru/chgakipress>