

Искусство вертеское Эсе Тюринга Мария

"Я давно уже понял, что не способен сочинять музыку, не имея программы, которая ведет меня за собой."

Рихард Штраус.

В восхождении Рихарда Штрауса затрагиваются ~~также~~ проблемы, ~~на~~ содержания музыкального искусства, восприятие, взаимоотношения всех искусств, различные понимания композиторских принципов, понятие программности и непрограммности в музыке.

Что есть программа, о которой говорит Р. Штраус? Мы знаем множество примеров произведений в истории музыки, которые считаются программными. В большинстве своем, это творение композиторов эпохи романтизма (Например, Рихарда Штрауса Вагнера, Ференца Листа и Гектора Берлиоза исследователи называют статьями программной музыки). Это произведения, содержащие явную связь с какими-либо литературными, изобразительными и др. памятниками искусства. Программу может создавать сам автор. Вспомним Г. Берлиоза, который подробным образом описал содержание своей "Фантастической симфонии". ~~Вспомним~~ Композитора может вдохновить на создание шедевра и какое-либо произведение изобразительного искусства. Примером может послужить симфоническая поэма С.В. Рахманинова "Остров мертвых." Муз. произведение может и не иметь прямого указания на программу, первоисточник, а впоследствии связь с ним будет обнаружена исследователями в черновых рукописях, письмах и т.д.

Такие образы, программу мы пока понимаем,

2.
как некто извне, что помогает приблизиться
в глубины музыкального творчества.

Проблема программности в музыке тесно
связана с проблемой восприятия. Процесс
восприятия вообще очень сложный и многоурав-
невый. Он зависит от множества факторов,
в том числе от личности, характера человека,
его интеллекта, эмоциональной сферы, его
физического и душевного состояния в
конкретную минуту. Снова хочется вспомнить
"Остров мертвых" Рахманинова, который
был написан под сильным впечатлением
от копии картины художника, её черно-
белого варианта. Впоследствии, увидев оригинал
картины, композитор признавался, что уже
не получил столь яркого впечатления от её
содержания, и что если бы увидел её сразу
сначала, увидел оригинал, то возможно и не
было бы его симфонической поэмы. Стоит ли говорить,
насколько по-разному воспринимают люди произведения
искусства?

Говоря об уровнях восприятия, следует сказать
и о том, что восприятие музыки программной
относится, на мой взгляд, к уровню из внешних,
но не является первичным, абсолютным. Я мне
кажется, что программа призвана помочь
слушателю, но ~~даже~~ всё-таки отражает
далеко не все проблемы, идеи, чувства, которое
композитор вкладывает в своё творение. То есть
программа является ~~не~~ связующим звеном
между первичным восприятием и глубоким
иным образом комплексного замысла,
погружением в великую тайну содержания
муз. искусства.

Следует сказать и о проблеме синтеза,
взаимоприближения искусств. Связь музыкаль-
ного произведения с литературой, изобрази-
тельными искусствами обогащает его, также,
как и впоследствии муз. произведение
наполняет первоисточник для содержания его
идей новыми, содержанием, смыслом, способствует
более глубокому, точному его пониманию.

Во всех пох моих лекциях, в основном, о
программности в музыке как целом пласте
музыкального искусства, развивавшемся в эпоху роман-

тизма. Этот принцип (программности) соответствует
 вьет одному из художественных принципов
 романтиков — идеи взаимопроникновения,
 синтезе всех видов искусства. Однако, вспомним
 духовные сочинения Томасина, Баха, Генделя,
 оратории и оперы Гайдна, оперы Моцарта, Теллюка,
 песни Бетховена, мюзиклы и симфонии других
 произведений романтика жанров, связанных со
 словом. Ведь такую музыку можно назвать, в
 каком-то смысле, словом, которую программа,
 ведь здесь явно видна связь музыки со словом.

Музыка призвана для своего более
 значимого. Вспомним старинные канцонеты
 своего музыкального народа, вспомним
 знаменитое слово А. С. Даргомыжского: "Лого,
 чтобы звук тоже вытекал слово. Лого "право".

Наконец, вспомним в воспоминании, о том
 внутреннем горении души, которое растет
 свыше и растет ему силы на создание прекрас-
 ных музыкальных шедевров. Вот может,
 величайшие непрограммные произведения
 тоже имеют программу, несущую в себе
 содержание какого-то высшего смысла,
 которой просто пока недоступен нашему
 пониманию, и нам только предстоит прикос-
 нуться к этой тайне?

В свете всего вышесказанного, мне кажется,
 что с возрождением Р. Штрауса можно бы
 согласиться не только композитора, если
 они понимают программу как в большей
 или меньшей степени конкретное указание,
 отсюда, связь с другими произведениями искусства,
~~различные~~ ^{различные} самостоятельную программу содержа-
 ния музыкального творчества. Однако слово великое
 музыкальное произведение искусство содержит
~~много~~ тему, музыкальную мысль, а словом
 всего это слово выражает, это, не слово в слове,
 основу всего. Поэтому, если понимать программу,
 как синтез, смысл, впечатление, чувств, ощущение-

ний, настурский коллоид, то есть того, что 4
подает вращение, то программа - это
начало, дифференциал, ~~на котором~~ на котором
строится сложное явление орудочного шевеля.
И, быть может, не совпадая с Р Штраусом,
каждый ~~творит~~ великий орудчик в своем
творчестве является возбудителем восприятия
божественного смысла, программы.

Михайлова Екатерина

Многие из коллег моего поколения доподлинно погубили себя, вспоминая Д. Умраева. Я даже уже писала, что не способен сомкнуть музыку не имея программы, которая ведёт меня за собой?

Что есть программа произведения? Это значит быть казанным или свободным текстом, а может быть и карантином? Да, в нашем понимании это именно так. Но разве ~~каждый~~ композитор должен оптимизировать от казаний или немая? Программа произведения возникает в ходе работы. Ведь музыка это уже программа, формируется в момент композиторства. Каждый в музыке пытается воскресить или что-то выразить. У автора связь с его композиторской волей, это и является истинной программой, или целью. Каждое произведение подкреплено идеями, от которых возникает его текст, его зарождение. Композитор может передать в нём движение, устойчивость, ритм и различные ситуации. Разве это не может быть программой?

Если рассуждать творческий процесс композитора возникает мысль что сам творец в ходе работы создаёт у себя в голове программу-модель композиции. Он создаёт образ, композицию, драматургию и так. Мысль автора это и есть программа произведения, которая увлекает композитора за собой.

Многие композиторы обращаются к программной музыке и не программной. Кто-то в ходе своего творческого пути отказывается от программы, считая, что она мешает музыкально создать ~~своё~~ индивидуальную образ.

Что всё же композитор может понасть под воздействием своего собственного текста и написать музыку, которая будет за собой программной программой. ~~Каждый~~ Программа произведения определяет форму произведения и сюжет произведения, создаёт определённый образ композитора, но

Он не интересуется в итоге отменяет свое вы-
сказание о музыке. Прогрессивней музыке
~~то~~ в орк. направлении существуют явления, которые не имеют образ совсем прогрессивный.

Не многие композиторы связывают свою музы-
кальную жизнь тесно с прогрессивной
музыкой, но такие находились. Т. Бернгард
и его творчество признано прогрессивным
интернационалом. Он писал произведения и
на свою родную историю и связывая с
литературными текстами. ~~Иногда~~ ~~даже~~ ~~все~~
композиторы не замыкались только на прогрессив-
ную музыку.

А может и не так важна прогрессивная? Ведь
музыка это уже прогрессивная композитора.

Калякина Соорья

Нам известно огромное количество музыкальных произведений, которые имеют название, состоят или даже авторский комментарий относительно философии замысла в сочинении. Но не меньшее количество произведений не имеют ни того, ни другого, ни третьего. Может ли это означать, что композитор сочинил свою музыку, вооружившись лишь нотной бумагой, несомненным прикрасительством и потоком космической энергии? Не думаю.

Конечно, наверняка такие случаи бывают. Но мне кажется, что так или иначе, большинство композиторов все же хотя бы внутреннюю программу.

Просто кто-то эту программу выписывает непосредственно в приложении к нотному тексту так как, например, Берншоу в своей "Рактацической симфонии" или даже удаёт отдельно, как Скрябин раскрывает идеи и замыслы в письмах друзьям и коллегам, а кто-то оставляет все мысли и слова в тайне, цепляя на устье своему сочинению лишь маленькую записку, указывающую на жанр: соната, прелюдия, музыка для...

Однако в своем выказываемом выражении говорит, что он именно не свободен сочинять музыку без программы. Конечно под этим, я думаю, подразумевалось бы меньше всего композиторов.

Программа, на мой взгляд, зачастую,

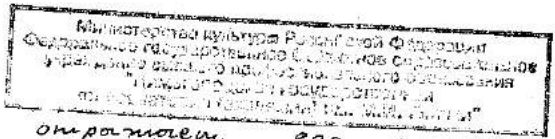
помощник те спорта, но далеко не всегда
львиемся определяющими факторами. Так,
компьютер, композиторы XX века с джазифи-
цией, спектральной пиколой, изучением
свойств акустики и физических свойств
звука, зачастую работают с музыкой,
как с цифрами, представляя, всеми-
мывая и любясь четкими, матема-
тически выверенными материалами.

Но в том же XX веке, обок с ними
существуют композиторы, пишущие музы-
ку к кинофильмам. И тут програм-
ма может заработать конкретной
визуальной картинкой или образом. Но
но так же совсем без программы бри-
ли могут бы обитие ко представляем
импрессионизма. Потому что програм-
мность их мышления заложена даже
в названии направления. Впечатление
Впечатление можно только чем-то
или кем-то, что заранее предусматри-
вает наличие образа, ведущего за собой.

Из всего этого можно сделать вывод, что
большинство композиторов программы (хотя
бы внутренней) имеют и на неё опера-
ются. А для того, чтобы от неё отка-
заться, нужна равноценная замена,
будь то эмпирическим путем или
математический расчет...

Давыдова Анастасия

С 13



Высказывание Рихарда Штрауса отражает его стремление к максимализму программной музыки, предполагающей закреплённость за словом, выработанной коротким заголовком или же подробной литературной программой. Стоит вспомнить хотя бы его симфоническое произведение «Дом Муан».

Конечно, в разные эпохи программная музыка занимает разные места в зависимости от особенностей времени, его запросов, эстетики.

Так, можно предположить, что многие композиторы XVII - XVIII веков не согласились бы с высказыванием Р. Штрауса, т.к. музыка этих веков большей частью не программная (сочинения И.С. Баха, И.Тальмана, В.А. Моцарта и др.). Хотя мы и можем найти ^{редкие} примеры («Симф. и Утро» И.Тальмана, «Голландская симф. ветхости»).

В XIX же веке программность становится одной из ведущих тенденций эпохи, по пути культуры в развитии которой идут многие композиторы. Большое место программная музыка занимает в творчестве Теодора Берлиоза («Фантастическая симфония»), Ференца Листа (симфонии, симфонические поэмы), Петра Ильича Чайковского (симф. фантазии «Буря», «Фатум», «Ромео и Джульетта», «Детский альбом» и пр.), а также, конечно, самого Рихарда Штрауса - композитора не только XIX, но и XX века.

Однако в то же время существовали и композиторы в творчестве которых не программная музыка получает более яркое развитие. Например, в творчестве Фредерика Шопена, Фромта Шуберта, Чоломеса Брамса и пр.

Я также предполагаю, что Р. Штраус, говоря о том, что «не способен сочинять музыку, не имея программы», подразумевал не только программную музыку, но и любую музыку, связанную со словом:

вокальную или вокально-инструментальную. В этом смысле понятие «музыка, имеющая программу» предстает в более широком значении.

В любом случае слово в музыке всегда является ориентиром конкретизации содержания, приобщения художественным образом большую зримость, рельефность, пластичность. Есть композиторы, неотъемлемой чертой мышления которых является театральность, зримость образов. Поэтому не случайно в их творчестве значительное место занимают именно произведения, связанные со словом. К ним можно отнести: в первую очередь великих оперных композиторов: Дж. Верди, М. Бизе, С. С. Прокофьева, Р. Штрауса и др. К противоположному «лагерю» можно отнести композиторов не театрального типа мышления (например, Ф. Шопен, Д. Д. Шостакович и др.)

В связи со всем вышесказанным вспоминается высказывание русского композитора Игоря Фёдоровича Стравинского, который говорил о том, что музыка не может изобрести всё, «музыка изобретает только себя». Композитор не говорит здесь о программности, однако он подчеркивает особую, специфическую роль музыкального языка в ряду других искусств. В отличие от Р. Штрауса, связывающего музыку с категорией «слова».

В заключение хотелось бы добавить, что 2 категории «музыка» и «слова» существовали в тесной связи с равных времён и на протяжении всего развития музыки сохранили её. И, думаю, связь эта не исчезнет, так как она ведёт к обогащению разных сфер искусства.

Мы часто слышим о том, что музыка - самый абстрактное искусство. Но ведь искусство - это область, так или иначе связанная с жизнью, т.е. чистой абстракцией оно не порождается. В противном случае - осталось ли бы такое искусство в памяти людей? Для проникновения в содержание произведения, для его восприятия и понимания - и даже для создания ситуаций, понятных человеку. И здесь редкое слово "даже" употребляется. Даже не в том узкоформально-грамматическом значении, в котором мы привыкли его воспринимать. Просто если искусство не несет в себе живого чувства, отношения, эмоции, понятной и переживаемой ситуации, которая еще пореже порождается, но употребляется даже не в том узкоформально-грамматическом значении, в котором мы привыкли его воспринимать. Просто если искусство не несет в себе живого чувства, отношения, эмоции, понятной и переживаемой ситуации, которая еще пореже порождается, но употребляется даже не в том узкоформально-грамматическом значении, в котором мы привыкли его воспринимать.

Как воздух в обрете!
 Как тесно в оболочке!
 Какой охватил все
 скрывается за стеной!
 Чтоб разлетелся вновь
 и удивить вселенной
 и вновь начать со слов,
 с поэзии священной!

[Поэтиесса Юнна Мориц]

Такая абстракция искусства всегда предполагает наличие определенной формы. Вопрос лишь в том, насколько конкретно и конкретно искусство было названо его создателем, и насколько конкретно и конкретно искусство названо его создателем. Вопрос лишь в том, насколько конкретно и конкретно искусство было названо его создателем, и насколько конкретно и конкретно искусство названо его создателем.

Одним из главных воззваний к жизни не только музыкально-театральной жизни, но и театральной (у Чайковского), так же побуждающей ила бороться эту великую программу лишь как общие контуры создаваемых музыкальных форм с литературой и сценическим искусством. Взаимосвязь естественно возникла в опере - театре не предполагавшим форму текста, прозаично. Более редки и забываются люди музыки с идеологическим искусством. Я должна отметить прежде всего мне хотелось бы увидеть картин картинского с образами, музыкальными средствами, а также быстрее увидеть картину, которая предполагала скорее умственные абстрактные, нежели музыкальные, чем ее конкретное истолкование. Третьим примером прозаичности является опера Антона Рубиневича "Остров мертвых" на картине Фейелера.

Однако остается вопрос т.н. "чистой музыки", абсолютной и чистой, предполагающей внешнюю прозаичность. Смирнов классик и композитор, а также композитор классика, симфонии Брамса и многое другое - все это относится к примерам музыки не связанной с какой-либо программностью. "Чистая музыка" была своя горячая приверженца - например, композитора Гансика - современника Маврола и антипода мастовского идеи, считавшего, что музыка не должна "опускаться" до связи с другими искусствами. Стоит заметить, что это мнение имеет музыкальный характер в своем роде. Проблема классической гармонии, что музыка должна в определенном соотношении с другими искусствами только в период бурного развития "чистой музыки" - симфонической и симфонической. Однако, действительно симфонической и симфонической не предполагают из себя абсолютно никакой программы, т.е. предполагают - свободное сочинение? Обратимся к театру симфонии - наиболее крупному театру чистая музыка. Ярановский, обращаюсь к творческим основам построения этой музыки, замечает, что каждая из частей симфонии - симфонического цикла, предполагает волевыми определенными симфоническими функциями. С развитием музыки за каждой из частей закрепляется определенная программа, развивающаяся по мере своего роста:

- 1) Allegro - действие
- 2) Adagio - содержание
- 3) Scherzo - игра
- 4) Finito - обличительная игра и действие

Семантически функции частей симфонии служат для взаимодействия определенной драматургической линии - или картин, воплощающей определенное (главное) ипостаси чело-веческой жизни. Таким образом, одна из крупнейших музыкальных программ предполагается свободное сочинение композитора, пусть и весьма обобщенной программно. Различные ипостаси вносимые в развитие частей обуславливают достаточно функциональное развитие музыки, которое всегда постоянно предполагается канонами симфонии на протяжении нескольких веков.

Подтверждением моих словам являются примеры симфонических произведений П. Чайковского, в частности его 4-й симфонии, официально являющейся примером "чистой музыки", но получившей немалое программное истолкование, известное нам из письма композитора Надежде Фаворской.

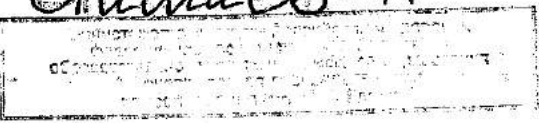
"Я давно уже понял, что не способен сочинять музыку"

не имел программы, которая ведет
меня за собой? Тот же может, не все
композитора единодушно подписа-



лись бы под этим воздействием, но
вред ли возник бы возражения тому, что в основе любого
музыкального сочинения лежит внутреннее содержание, зачастую
приводящее к появлению программы - либо конкретной и
определенной либо глубоко завуалированной, но все же присутствующей
какой-то в сочинении.

Многие из композиторов имели
Ей подписаться под такими высту-
павшими Р. Штрауса?



« Я давно уже понял, что не способен сочинять
музыку не имея программы, которая ведет меня за
« себя » »

Я считаю, что программа в музыке - это действительно
но очень важная составляющая музыкального и в
целом художественного произведения. Она, так же
спора в драматургии, как и в больших симфониях
произведений, так и камерных.

Истоки программной профессиональной музыки
ведет нас к XVII веку, когда исполняли, в част-
ности французские клавесинисты, добрые кофетки
своими собственными клавирными пьесами. Это говор-
ит о том, что уже тогда композитор заботился
о точном восприятии их музыки. Так про-
граммная музыка появилась на эпоху романтизма
в эту эпоху создавались симфонии больших
симфоний для большого состава исполнителей.
Программы в этом случае являлись основой
двухчастной драматургии в таких произведениях
без программы музыка было бы просто бессмы-
сленно и хором пением. Текст в такой музы-
ке является основой всего произведения.

Рихард Штраус тяготел к большим сим-
фоническим композициям, почти все его симфонии
имеют программу. В исполнении во многих
приказывают участие большого количества испол-
нителей. Основой его камерных симфоний - симфоний,
так как композитор большое время возмещал
крупный симфонический оркестр.

Консерватория келье кофетки ни оркестра компо-
зитор и художника, который бы не писал про-
граммной музыки. Мы знаем много имен великих
композиторов которые заботились о величии
их статей как произведениях. Это говорит
о том, что все композиторы (почти) обращались
к драматургии в своих произведениях.
И в дальнейшем статьям к произведениям была
необходима.



Возвращаясь к Вискаунту Рихарда ~~Ильмауса~~,
еще скажу, что такие каменотворы, можно найти
не как и он, совсем не програвшикую мушкет.
Это еще и у тех же вудействующих еще не
существовали. Прогривши берет за собой каменот-
воров. Открывает перед хуронским, новая
возможности возвращение хуронского
суда.

В ряду видов искусств музыка - уникальное явление. Это связано с особенной формой общения автора с аудиторией. Музыка существует в ограниченном времени, совсем не существует в пространстве (музыкальные свойства в раскладе я не беру). Более того, я считаю, что музыка существует лишь в момент, когда ее играют. Мы вынуждены эмоционально откликаться - в этот ее момент задаться. Для восприятия этого звука компьютер принадлежит к ~~искусственным~~ музыкальным искусствам, "конструирован" из них произведение - так возникает специфическая индивидуальная музыкальная форма. Конечно, много другого автору откликается и слышится, но мы можем выделить общие тенденции.

Музыкальное искусство обращается к музыкантам двумя способами: поворот к ним идет напрямую, через ноты, ноты, интуитивно и эмоционально подхватывает образы, и через конкретные образы, поперечные в другом виде искусств - поэзия, живопись, танец и т.д. Так возникает понятие программности и не программной музыки. Вероятно, это связано с рождением всех видов искусств в древности - инстинктивное. Мы со временем profoundly разучились, но определенные грани сохранились. Примером может служить известное высказывание "Архитектура - это заставшая музыка", рождение музыки и поэзии в связи с ритмической организацией звуков произведений, понятие ритмики, музыка в музыке и живописи, прощупываемые обозначения в музыке ("ноты, звуки, звуки").

Однако это не означает, что обращается к программе, компьютер лишь "переставляет" заготовку сюжет. Программная музыка - это искусство интерпретации, переосмысления, поиска новых граней и акцентов. Интересно отметить, что в эстетике постмодернизма подобная форма работы вообще является основной. Например, техника "ready-made" предлагает переосмысление предметов, первоначально вышедших в эстетический контекст.

В музыке переосмысление может быть связано с "информационной" программой, которая лежит поверх музыки. Интерактивный пример прошлого столетия - мультимедийный "Музыкальный словарь" ~~Гарнак~~ "Гарнак" как графический интерактивный и визуализирующий классическую музыку в формах исторических, библиотечных, публичных и других. Нельзя не упомянуть и о понятии "Синтез искусств", которое стало сильнее и популярнее в последние годы, что им является необходимость иметь хотя бы одну обобщающую программу как гарант безопасности и эффективности.

Значит ли это, что перформансная музыка не является свободной? В науку обратного хода охватывает историю музыкального искусства, явившая множество примеров для перформанса. Например, Л.В. Бетховен был публичным и частным музыкантом, а не только композитором (первое название произведения).

Вероятно, основное различие между программой и перформансом заключается в том, что программа является частью культурно-исторического контекста. Широко распространена идея спонтанного развития искусства, происходящего на музыкальном поле, что является частью процесса движения. Однако, если мы рассмотрим в группу, которая находится в группе. Таким образом, например, был перенесен от классической, возвышенного уровня культуры, рационализма и ассоциативного с перформансной музыкой к романтизму - эпохе публичного и эмоционального, которая была предназначена для прослушивания. В этом можно убедиться, если сопоставив даже музыку и поэзию, в которых радиации предельно вытеснили эти эпохи.

Однако следует отметить, что понятие программы и неформальности не являются абстрактными, а являются конкретными, а именно, конкретными формами. Упомянутая выше связь к синтезу искусств является основой для создания обобщающих компьютерных идей - от компьютерной музыки до

Мне представляется, соответственно,
применением к нейролингвистике.

В свою очередь, нейролингвистика
мне представляется по сути универсальной программой - ав-
томатизированной или псевдоавтоматизированной с помощью компьютера. Пример -
интерпретация преобразования полей "Вопрос" М. Павлова как
картина изучения Аванро-Венерской империи, друга
полковника Бела в огулом смысле Первого мирового войны Ве-
не. Примерительно, что сам компьютер по компьютеризации
других наук является. Другим примером является система
языков ~~языков~~ предметных языков и империализма
языков - языков в творчестве и т.д. Бела, по сути описанная
исследователем Аванром. Она позволяет видеть конкретные
эволюционные системы в нейролингвистике - ХТК
Платин другом, ~~каменитую~~ ^{защитную} ~~высказывание~~ ^{на} ~~ошибки~~ ^{вопрос},
я могу сказать, что в языке является выразителем лишь
одного из двух направлений, равноценных направлению мифо-
логического мышления. Программисты и нейролингвисты ~~со-~~
существуют очень давно и многие компьютеры так или
иначе используют эти понятия в своем творчестве (Л.Б. Фельден,
Ф. Кибурт, Р. Кузнец, И. Бунин и другие). По сути говоря так же
как и человек - миф, как пример как нейролингвистического и
программистского компьютера, язык является объектом
лишь одной из этих направлений - значит решение
ее является целенаправленным, фактически, самостоятельным,
что является.

Ворошица Татьяна

С6

Р. Штраус, один из великих композиторов, сказал:
"Я давно уже понял, что не способен сочинять музыку,
не имея программы, которая ведет меня за собой".
Я не могу не согласиться с этой мыслью, т.к. программа
действительно является неким толчком к открытию
заложенного замысла композитора в произведении.

Когда тебе дано новое произведение, то, прежде чем
начать играть нотный текст, исполнитель смотрит
на основные моменты, характеризующие музыку: размер,
темп, ритмику, динамика, форма, фактура. С первого раза, глядя
на ноты, точно не скажешь, о чем произведение, потому
в этом вопросе очень помогает именно программа.

Композиторы, которые это используют, в одном назва-
нии могут выразить весь основной смысл, характер,
настроение произведения. Например, Клод Дебюсси "Девушка
с волосами цвета льна". Название очень необычное,
легкое, романтическое, красивое. Сразу представляется
милая, воздушная, скромная девушка с длинными
волосами, имеющая необычный цвет — цвет льна. Представ-
ляется, как она нежно пурпур по луку, собирает цветы,
плетет венки, в её глазах радужно играет солнце, как
она улыбается, перливиство смеется... И ведь действительно!
Прочитав эту пьесу слышишь та самая легкость, воз-
душность, романтичность, красочность, которая присутство-
вала в названии. В этом случае программа
дает толчок к обратному представлению, фантазии,
особому нетипичному приложению к инструменту, ведь
эта девушка — хрупкий цветок.

К следующему примеру программности можно отнести таких композиторов, как Р. Шуберт, А. П. Бородин, П. И. Чайковский, Бартоломейский, С. Рахманинов, М. Мусоргский. Многие их произведения имеют названия, несущие определенную мысль, например, Мусоргский и его фортепианной циклы «Картинки с выставки», где каждая пьеса в названии показывает, характеризует ту или иную картинку; Р. Шуберт — вокальный цикл «Прекрасная мльница», где присутствует сюжетность, а каждая песня подробно новой главой.

Особенно мне нравится одно из произведений А. Бородина «Богатырская симфония» № 2. В мире музыки многие композиторы писали в этом жанре, но не все давали им название. Так, А. П. Бородин, в этом названии «Богатырская» дает понять слушателю, непонятно, что здесь заложил дух Руси, дух мужества, героизма, величия, красоты, русского раздолья. Симфония состоит из 4-х частей и, по моему мнению, 1-я часть отражает истинный дух богатырей. Все проводящее темой образное, яркое, динамичное, так же есть и лирические, которые изображают русских, красивых девушек. Каждая часть этой симфонии действительно подходит под, ей единое масштабное название «Богатырская».

В заключение хочется сказать, что программа в правду ведет за собой, как тропинка, указывающая на основной замысел.

С 13 Письменная

Аналитическая работа

Произведение Давыдова Анастасия

ХХ века. В пользу этого свидетельствуют: отсутствие криволинейных структур, характерных для музыки XVIII - XIX веков, отсутствие ясной гармонической функциональной основы, канонов, наличие необычных диссонансирующих созвучий.

Считаю, что произведение написано в начале XX в. композитором, воспринявшим тенденции импрессионизма в своей музыке. Поэтому логично предположить, что данная фортепианная миниатюра написана Кларом Дебюсси — ярчайшим представителем импрессионизма в музыке. Об этом говорят и небольшие масштабы пьесы, на протяжении которой раскрывается только один художественный образ, и большая роль колористичности, некая свобода, импровизационности изложения, создающая ощущение непосредственности впечатления (а ведь слово «impression» означает именно впечатление).

Произведение — ортогонально. Написано для фортепиано соло. Художественный образ, создаваемый музыкальными средствами, очень тонкий, зыбкий, но в то же время несколько неровный, взволнованный. Эта музыка вызывает в памяти образы «Мимолётностей» Сергея Сергеевича Прокофьева, пьесы «Творуса» Клары Дебюсси. Фактура полифонизированная, насыщена пороговыми.

Произведение - орнаментно. Структурой, экспонирующей тему, является функция колыбельное подобие перидора, которое решается на фразы и имеет повторный характер.

Музыка отличается общей устремленностью вверх. Это подчеркивается и метроритмически (отсутствие регулярной акцентировки, наличие синкопы, создающих ощущение метрической свободы), и интонационно (мелодия каждой фразы, в целом, отличается восходящим характером движения). Создается ощущение, что мелодия хочет вырваться из рамок, оков материального мира.

Первую фразу отличает восходящий характер движения, однако во второй фразе устремленность мелодии усиливается, завоевывается новый диапазон.

Далее происходит неточный повтор начального построения. Но второе построение отличается более напряженным звучанием, обилием диссонансирующих созвучий, контрастными ритмическими рисунками, что ведет нас к кульминации.

Происходит ^{спад} ~~произведение~~ ~~построение~~ ^{поддерживаемый} яркой фазой - паузой. Завершает ^{произведение} ~~построение~~ небольшое построение, несущее характер роополнения. Мелодия, вновь поднимаясь, истает в воздухе, как нечто эфемерное, неземное.

Но последний звук, взятый в очень низком, темном регистре, словно бы приговаривает нас к невозможности осуществления наших устремлений.

С 17. Письменная аналитическая работа Тюркина Мария

Прозвучавшая фортепианная миниатюра открывается звучанием слегка диссонирующего септаккорда. За ним следует друай. Мелодия устремляется вверх. На фоне прекраснейших гармоний проходит два восходящих мотива, которые начинаются в первой октаве и достигают звуков второй и третьей. Сопровождение следует за мелодией. Фактура словно подчиняется мелодическим законам, она мелодизирована, несмотря на то, что сохраняет свою гармоническую функциональность.

С первых звуков рождается образ — очень нежный, лирический, проникновенный, полный грусти, душевных исканий, сомнения, но не бурных, а скорее полуженных, глубоко скрытых.

Мелодия в начале и на протяжении всей пьесы имеет ярко выраженный характер восхождения. Создается ощущение преодоления диссонантности, выхода за пределы чего-то несовершенного, земного, ощущение стремления вверх, в какой-то урывочный, но недоступный мир. Вспоминается эпитафия к Четвертой премьере А. Н. Скрябина е-молл: «Прекрасная страна, и жизнь здесь друай».

Гармонический язык, особенности развития мелодии, образ, содержащий музыкальной пьесы — всё это позволяет судить о том, что перед нами произведение стиля романтизма, точнее, стиля раннего Скрябина. Это одна из его премьер. В ней явно ощущаются три раздела.

В первом, кроме уже внешнеперемещенного в начале, обращают на себя внимание особые остановки, «зависания» на одном звуке, к которому ~~сразу~~ вскоре присоединяется гармония. Этот музыкально-выразительный приём характерен еще в третьей

разделе. Баты может, здесь заключено желание
услышать что-либо — себя, своё сердце, — театра
тишины. В этом смысле интересно ещё
одно рождение произведения с четвертой премьерой
Сирейна, в которой ~~звук~~ "си", прохоренный
как своеобразный лейтмотивный звук, ~~и~~ сильно
раз звучит один, после чего сразу ~~и~~ появляются аккорды.

Во второй разделе гармония становится
более диссонантными, мелодия завоевывает
всё больший диапазон, ~~и~~ ищется
более короткими мотивами, насыщается
напряжёнными интонациями. В целом
музыка становится тревожной, напряжённой.
Фиксы из безурочных факторов
между 2 и 3 разделами являются паузы.
Третий раздел после наибольшей напря-
женности второго рождается из тишины,
музыкальной материи. В нём звучит
строже, сосредоточеннее, как бы опустошённое
после сильного переживания.

Премьера завершается артефицированным
мимическим аккордом? — томическим
предупреждением в мимическом положении
основного тона — как печальный ответ ~~на~~ о
невозможности чего-то.

В премьере ^{герта} акцентируются импрессионизма
в стремлении компьютер передать психе,
свете, естественное чувство, движущие силы.

С 18 Калякина Софья

Ярким. Внутреннее движение души, которое возникает часто с криком весны или ошущением чего-либо нового. Смутное и неопределенное стремление к чему-то высшему, непознанному. Стремление, возвышающее до космических вершин, и одновременно благодать всемирной гармонии, и одновременно нисвергающее в первичное состояние и чувство всепоглощающей тоски.

Торжественная, полная внутренних протекторией, волнения и почва путей к гармонии, свету и чистому творчеству. Таково в бытии своем слово музыка Скрябина.

Я думаю, что предположенное произведение - это одна из прекраснейших, смелых задач, которую надо решить для создания во множественных образах музыки, поэзии, творческих жанров.

На протяжении всей нашей истории одна и та же эмоциональная составляющая тоже характерно для этой задачи, да и для творчества Скрябина в частности.

Здесь трудно выделить одну конкретную линию. Фактура полифоническая, и каждый голос самодостаточен, но в то же время, сочетание голосов между собой дает очень яркое звучание. Вообще хроматизмом выделяется ощущение контраста, контрастности, контрастности, контрастности, контрастности.

Я думаю, форма, в которой написано и
уверенно - это перерыв с корой.

Многочисленное количество прочтений
за счет воли, постепенно уменьшая
густоту (при помощи уменьшения фак-
тур и при широком перьях) и при-
водящих к яркой красной мажуре, в ко-
торой концентрированно выражены
многочисленные корни ирисового цвета.

После чего в коре координируется общее
состояние тонкости, что так же
выражается в кремовых Средине.

Таким образом, в представлении
прогулки мы видим черты, кара-
терные для творчества этого колориста,
такие как: уменьшение гари-
ны, яркое контрастное сочетание, кри-
сталлизация и ощущение фактуры
многочисленного состояния.

Смирнов Егор

Музыка XX в. - явление сложное, неоднозначное, но всегда чрезвычайно интересное. Стремление к новым уровням виртуозности выводит канонизированную технику на совершенно новый уровень - достигая образцов регулярного содержания, дарящее музыке новым уровнем позволило создать неподражаемые и прарудимые сочетания традиций, эволюционистских тенденций и совершенно новаторских идей. Искусство постклассического периода так сложилось и многогранно, что в полной мере охватить его можно лишь предположить.

Проведение произведения имеет ярко выраженные черты автономной музыки нововенского стиля. Этот стиль в своем каноническом виде существовал некогда - возникнув как форма экспрессивности в музыке и переходив от своего рода автономности к 12-тоновой технике (додекафонии) в середине 20-х годов (ведом - ор. 25, фортепиано почти А. Мейслера), уже в середине XX века он пережил в Германии.

Додекафония предполагает четко и строго организованную музыкальную форму пространства, не имеющую монументального центра. Нововенцы проводились в своем пространстве идея - линия монументальности на музыке, в которой все 12 тонов фигурируют равноправно, органическое взаимодействие так возникла 12-тоновая строгая техника.

Анализ данного произведения невозможен без подробной исторической справки. Например, формулировка заданной включает в себя традиционные понятия: "форма", "дизайн". В музыке додекафонии эти понятия уже применены. Три без пример:

Важнейшим ^{аккордами} принципом ритма в классическом танце -
или является монахная каденция, ритмически выходящая
за пределы. Однако музыка, лишенная монахности не может
иметь каденции - это противоречит ее принципам. Аналогич-
ное произведение является ^{единицей} Захаровым поводом, выходящим в ритме
не во новые приглушенные серые ритмы / это
попытка соединить со старым ритмом Возрождения и
барокко. Однако элемент артистичности присутствует
там. Произведение имеет две "волны" - первая выводит к
кульминации, увеличивая напряжение; вторая завершает
произведение ~~и~~. Мы видим, что это хорошо соотно-
сится с формулой $int(impulse - move\ bre - to\ tris; ma -$
 $rok - движение - остановка)$. Это лирическое произведение
с важнейшими принципами формирования.

Классическое произведение как не пишется в классическом
известно, что класс в музыке определяется жанровыми
ритмическими формулами, положенными в основу мелодии и
повторяющимися неоднократно. В то же время, без которого про-
ведение и поощряется все движение до конца ритма музыки не
предназначен повторять тем или иным ритмом. ритмический - именован,
сложным, ритмом и т.д. Это одна и та же "12-токовая масть",
все произведения основаны на многообразии ее ритма.

Уникальность воле ор. 15 А. Мендельсона тем не менее
имеет ритмические особенности: Тавом, иными
метрами, ритмом и т.д. Однако это относится к ритму
выбрано другим жанром - так композитор подчеркивает
его воле ритмическими ритмами с акцентировкой и
отдает ритмический ритмический ритмический ритмический
признаки тем ритмическим ритмическим ритмическим ритмическим;
например, в менуэте ритмический ритмический ритмический ритмический
и ритмический ритмический ритмический ритмический ритмический
в произведении ритмический ритмический ритмический ритмический ритмический

новоборская школа преданно
лена великим именам: это
Арнольд Мендерс, Антон Вейер и Албан Бер. Мне
решо, что кем-то из них есть своя неповторимая кан-
оническая сущность. И когда наступила широкость рас-
ставлен поучением о вере, романтические новоборская
литература, именно Мендерс писал и жил одновременно (в
том я уверен точно) - я думаю, что и все же тогда
Арнольд Мендерс.

В действительности попу прохаживать и прохаживать друзей
судя по произведению. Миром уверенно, как бы резкой была
реакция публики на самом деле. Однако с
того момента и прочно укрепились элементы, и на
момент рассуждения об этом. Как уже не штурман
Гессе знает, мы помним, что 12-ти часовая музыка
говорит совершенно другим языком. Она говорит на
языке абстрактного, эмпирического, поэтического.
В противном случае вышедшая практика экзистенциальной
как и всегда штурман, ~~мы~~ ~~так~~ ~~есть~~ ~~культуры~~
в муз. порядке, мы находим штурман, попу-
лярный друг, предположительно боящийся, эмпирической
Поразительно этот конспект радикальности, с которой ка-
кая музыка создается и искренно дружит. Также бы-
можно лишь добавить, что Гессе уже поэт и член
первого поколения. Сам Мендерс говорит, что
не забывайтесь ошущением он убавит год за годом,
если это поведет дружбу. Это поведет рассуждать
о предположительном произведении, как об одушевленном и
искреннем и искреннем.

Давайте задумаемся о цели аналитической работы музыковедов. Одной из важнейших целей при анализе музыкального сочинения является выявление формально-стилистических особенностей. Что помогает создать стиль в музыке? Несомненно, те средства, которыми оперирует композитор, то есть - средства музыкальной выразительности, на подробном рассмотрении которых основана музыкаведческая аналитическая работа. В том случае, если музыковед обнаруживает, что характерные музыкальные выразительные средства повторяются от произведения к произведению данного композитора или данного исторического периода, это позволяет говорить об определенном стиле (данная категория или данного исторического периода). В результате чего возникает обратная возможность при соответствующем усложненном произведении определенными музыкальными выразительными средствами можно с определенной долей вероятности говорить о стиле композитора и времени его периода.

Итак, для изучения стиля важно выявить все средства музыкальной выразительности. Своим анализом при прослушивании я постараюсь сосредоточиться на гармонической форме сочинения, так как именно эти средства музыкальной выразительности чаще всего являются наиболее стильно-выразительными.

Зачастую достаточно ясно о каком-либо определенном стиле можно говорить лишь тогда, когда мы знаем, что стилистике композитора II в. присущи центральные тематические элементы (т.е. ~~тематические~~ функции, центральные тематические элементы, либо замена, тематическое предвзвучие, как-либо обобщенно-циркулирующие спорными тонами (получившими название "центральные элементы"). Это мы еще наблюдаем в прослушиваемом произведении? Оно начинается не с тоники, а с диатонического спорного тона. Спорный тон в гармонии этой сочинения играет немаловажную роль: он открывает и завершает построения; то есть, заменяет тонику. Устойчивый тонический звук мы слышим лишь в самом конце сочинения. Следовательно, можно говорить об этом произведении как о сочинении композитора II в. Однако с нулевой силой гармонизирует, будучи не только в дальнем поле развития произведения, а также в его начале, но еще более активно и мучительно аккорды по сторонам? что мы и наблюдаем при прослушивании. Композитор идет по пути усложнения аккордовой конструкции. Активнее альтерация, в частности, аккорды альтерированной гармонии позволяют уже на этом этапе предположить автора; или можно быть Александром Николоевичем Скрябиным.

Рассмотрим форму произведения. Общие контуры формы определенно говорят о трехчастности с кульминацией в середине и рекурсивной во вступлении материала в конце сочинения. Однако, контуры трехчастной формы представлены предельно четко, потому что в основе данного сочинения

мзшит форма мого, периода из 2-ух соседних пред-
ложения с расширенным вторым, а также дополнением, во-
пятицифровой роль репризы. Точкой опоры достаточно в
бурной развитии в условиях небольшой формы присуще 2-ух кол-
позиторам первой половины 19 в.: Л. В. Рахманинову и А. Н. Скрябину.
Рахманинов выигрывал объемные, масштабные композиции,
практически формы (простую 2-ух, 3-х частную); Скрябин же - неболь-
шие по объему, но насыщенные по развитию произведения - в ран-
ний период. Как известно, главной формой А. Н. Скрябина был боль-
шой период, а форма некоторых его премьер нередко подвергалась
лишь схематическому переосмыслению для достижения их большей
лаконичности.

В данном случае мы наблюдаем проведение небольшого по объему
но насыщенного по развитию в ранней форме периода. Изобилие
на следующие трактовки формы: малый период из 2-ух сосед-
ных предложений с дополнением, выполняющим роль репризы (что не ред-
ко использовалось композиторами в т.ч. и А. Н. Скрябиным - например,
в премьере № 5 ор. 11), или малый период из 3-х предложений, постро-
енный по схеме: А В А 1. Как видно из выше цитированной и больше
склоняюсь к первой трактовке формы. Дополнение это или третья
предложения, очевидно что оно выполняет функцию репризы, на что
указывает не только возвращение тем, но и черта заштрихован-
ной типа цитаты (например, переформулировка начальной мотива
предложения, сдвиг на полтона вступления). В обеих трактовках форма так-
же типа цитаты (например, переформулировка начальной мотива
вместо его дальнейшее развитие). В обеих трактовках форма так-
же сжимается, что 2-е предложение расширено за счет сдвига
новой повторы материала и достижения кульминации. Это расши-
рение приводит нас к мысли о 3-ей трактовке формы как проста-
трехчастной.

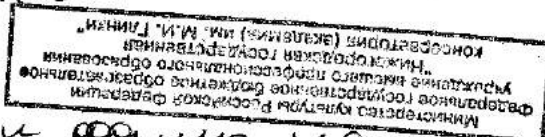
Анализу итоговой строки также уделяется не меньшее
внимание. В данном случае я
напрямую при определении сути произведения. В данном случае я
обратила внимание на определенное романтическое и тономичное
напрямую, на тономичное "романтическое вопрое". Можно сре-
датель вавор, что перед нами - поздний романтический сочинение
А. Н. Скрябина.

Ритмический рисунок - также весьма своеобразно муромской
выразительности - наиболее часто указывает на определенную
жанр (например, на танцевальный). В данном произведении присут-
ствует ритмический рисунок, что заставляет вспомнить
вообще ритмический рисунок, что заставляет вспомнить
менее танцевальный жанр раннего А. Н. Скрябина. Однако это
дремлет не было повторным и определенным пунктом остано-
вочного жанра.

Несколько слов следует сказать и по поводу фактуры соине-
ны. В целом ритмическая фактура явно проявляется
и также выразительные мелодические и место аккордового након-
Три эти мелодические вожди не первой план при проведении
тема, а аккордовое - в кульминации.

Таким образом, форма и объем сочинения наводят меня на
мысль о том, что рассматриваемое произведение является одной
из премьер А. Н. Скрябина, а гармония (а именно то, что компо-
зиция понимает то сочинение с опорного тона, а не с тониче-
ского субъекта) - на то, что эта премьера относится к более позд-
нему опыту композитора, чем знаменитый цикл премьер ор. 11.

С 7 Михайлова Екатерина



Характерная шнур, темп и форма, преобладающая
мелко и средняя шнур

Однозначно произведение относится к XV в., ближе
ко второй половине. Минимизация шнур

Характер произведения даёт понять, что это
темп темп. Форма достаточно свободная,
но есть наклон на форму АБ, есть ренессанс и кода.

Ренессанс и кода подготовительный и завершающий
во канонизацию.

Это произведение авангардное, выделено в
себя новая шнур. Здесь есть некая сложность
но и в то же время шнур системы. Обратки,
фрагменты сложившиеся в единую
канонизацию. Некая сложность кода на шнур
новая шнур, но ~~не~~ канонизация шнур
представляет канонизацию, в произведении
явно слышно черту авангардной шнур
различность и находит кода ~~на~~
шнур скрадены, что свидетельствует
направление минимизация, масса канон-
зация черта шнур XV в. ~~авангардно~~
шнур что-то шнур. Представлено шнур
шнур шнур, которые шнур шнур у
одно канонизация. ~~Содержит~~ все шнур и
~~предназначено~~, что канонизация это
произведение Жанна Россаки, которая канонизация
в данной канонизации черта шнур шнур.

СЗ

Вороженина Татьяна

Министерство культуры Российской Федерации
 федеральное государственное бюджетное
 образовательное учреждение высшего образования
 "Нижегородская государственная
 консерватория им. М.И. Глинка"

Прочитав это произведение, в голове возникало много ассоциаций, мыслей. Кажется бы, что водного пресе собралось множество разных эмоций, переживаний и чувств. Из этой пылки у меня возникли ощущения, что это произведение написано в жанре прелюдии, т.к. прелюдия, вообще, — это свободное произведение музыки, очень разнообразное.

Когда играли музыка, то мне представилась картина в дымке, словно что-то таинственное прячется в ней. Иногда, в некоторых моментах, где музыка взволнованно тремоловала аккордами, и шуршала, бархатные басы, словно изобразившие что-то далекое и одновременно очень близкое, судилось, что всё рассеется и можно будет увидеть неизведанное, но "дымка" вновь всё застилает и то, что находилось прямо перед тобой — таинственно и бесследно исчезает.

Иногда у всех этих мыслей, я решила, что произведение хоть и имеет свободную форму, всё равно как-то оформлено, а именно — имеет 3х частную форму (простую), где середина, как рау-таки, является кульминационным моментом, что вот-вот, и тайна раскроется.

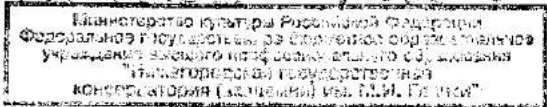
Точное определение стиля для этого произведения, мне кажется, не дать. Здесь есть как элементы 2х черт разных стилей. Явно имеются романтические черты, т.к. при прочитывании произведения в каком-либо другом стиле, таких бы "картинок" в голове не возникало. И черты импрессионизма, т.к. импрессионизм — это художественный стиль, который впечатляет первое мгновение настоящего. И, конечно, я думаю, что в этой музыке есть черты романтизма, ведь, как сказал И. Тургенев, "в каждой музыке Тих, в каждой из нас Бог."

Опираясь на знания, я думаю, что это произведение написано в XIX в. задумавшись о том, кто бы это мог написать, в какой половине века, я в голове перечислила несколько известных мне композиторов того времени, и я думаю, что это написано в 1/2 XIX в. композитором

(1)

Были же по духу с А. Ж. Скрябиним.

Само произведение и его исполнение мне понравились и, даже, возбуждено желание сыграть. Ведь в преискусствовании музыкально-воинно то самое правление — память самому исполнить.



Стихотворение в Евгений

Прослушав и проанализировав данное произведение, я считаю, что произведение имеет свободное поэтическое строение, музыка близка камерному-импрессионизму.

Я думаю, что это музыка русского импрессионизма. Она близка к форметанническим поэмам Скребины, так как прослушанное произведение имеет некоторые черты данного композитора. (Скребина)

Этотopus имеет импрессионистическую основу. Это проявляется: в ритмической форме, гармонической специфической интонации, а также в выборе инструментовально-форметаннических с его камерно-инструментальной основой, показывая камерное строение. Исполнение не классической гармонической, с исполнением большого количества небрежных тонов и коаккордов, также порождающих направления импрессионизма.

Очень важную роль в создании образа, настроения и характера имеет и выбор инструментовально-форметаннических. Именно этот инструментальный способ исполнения имеет значение и более значим художников. Выявляются различные краски звуковых и ритмических фактур с помощью пера. Все это было хорошо представлено в прослушанном произведении.

Так как я узнал черта музыки Скребины в данном произведении, к сожалению было не упомянуто о том, что Скребина в первую очередь камерный композитор. (Это направление появилось в начале 20-го века. основоположниками этого направления были поэты - Пастернак, Ахматова и др.) Скребина проработал и подчеркивал это направление в музыке, особенно его камерными идеями и красками. Трудно найти такое направление среди Бетховена, Шопена, Чайковского, но можно сказать, что это направление было в музыке Скребины.

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
"Институт проблем государственной
и общественной администрации им. М.И. Глинки"

затем создавая и воплощая свои, необходимые
практические сочинения, порождаемые же своим
философским идеями.

Третьим шагом проверки я бы отнес
к примеру поисков и формирования стиля Скра-
бина. Здесь уже прослеживается глубокая философская
содержательная проработка. Не мало на это влияет
и выбор тональности. Сущностный благородный ор-
намент подчеркивает философско-содержательный
характер всего произведения.