**Принцип программности в музыкальном искусстве**

*Методическая разработка для занятий со старшеклассниками в процессе изучения предметов эстетического цикла*

 Едва ли какой-либо род музыкального искусства вызывал на протяжении своей истории столько противоречивых суждений и споров, сколько вызывала их программная музыка. Прежде всего, необходимо подчеркнуть спорное отношение к ней со стороны самих творцов: они постоянно испытывали притягательную силу программности, и в то же время словно не доверяли ей. Как известно программа сосуществует с музыкальным произведением не реально, как в других синтетических жанрах - слово и музыка, а условно, в сознание первоначально композитора, а затем слушателя. Таким образом, проблема программности является одной из сложнейших музыкально-эстетических проблем. Споры вокруг нее начались давно и не стихают до сих пор.

В первую очередь, следует сформулировать и определить суть и смысл понятия программной музыки. Программным обычно называют инструментальное произведение, которому предпосылается объяснение содержания музыки; это произведение имеющее определенную словесную, нередко поэтическую программу и раскрывающее запечатленное в ней содержание. Таким образом, содержательность программной музыки неоспорима, независимо от того, воплощаются ли в произведении обобщенные идеи или развернутая литературная программа. «Лично я отождествляю программность и содержательность», - пишет Д.Д.Шостакович. «А содержание музыки это не только детально изложенный сюжет, но и ее обобщенная идея или сумма идей... У меня лично, как и у многих других авторов инструментальных произведений, программный замысел всегда предшествует сочинению музыки.» [[1]](#footnote-2)1

Типичным признаком программного произведения является наличие специального пояснения - «программы», то есть ссылки на определенную тему, литературный сюжет, круг образов, которые автор хотел воплотить в музыке. Говоря о программности следует подчеркнуть особое качество: конкретность, определенность содержания музыкальных образов, наглядную их связь и соотнесение с реальными жизненными прообразами. Таким образом, общий принцип программности - это принцип конкретизации содержания. Сфокусировать содержание программного произведения в определенной мере способны эпиграфы, подзаголовки, отдельные указания среди нотного текста, рисунки. Ярким примером может служить концерт А.Вивальди для скрипки с оркестром «Времена года», в котором каждой из частей предпослан стихотворный отрывок, призванный сообщить слушателю конкретно-образное намерение художника.

В программе не ставится целью исчерпывающе, до конца пояснить в словах образно-эмоциональное содержание музыки, ибо оно выражается собственно музыкальными средствами. Программа призвана сообщить слушателю конкретно-образное намерение автора, то есть пояснить, какие конкретные события, картины, сцены, идеи, образы литературы или других видов искусства стремился воплотить в музыке композитор. Можно выделить два основных подхода к определению сущности программной музыки, которые наиболее убедительно были сформулированы О.Соколовым.[[2]](#footnote-3)2

1. С точки зрения типа связи музыки с отражаемой действительностью. Ведь музыкальное искусство тесно связано с жизненным содержанием, с явлениями окружающего мира и действительности. Помимо этого, музыка отражает внутренний мир человека и воздействует на него; она воплощает ту мысль, то настроение, которое вложил в нее композитор, а затем передает их слушателю.

2. С точки зрения наличия именно программы, то есть авторского литературного слова, сообщаемого слушателю перед собственно музыкальным текстом.

Виды литературной программы могут быть различными. Иногда даже короткое заглавие инструментальной пьесы обобщенно указывает на ее содержание и направляет внимание слушателя в определенное русло. Вспомним хотя бы увертюру М.И.Глинки «Ночь в Мадриде», «Старый замок», - одну из пьес цикла М.П.Мусоргского «Картинки с выставки», «Бабочки» Р.Шумана. Многим программным произведениям предпослан развернутый объяснительный текст, где излагается главная художественная идея, рассказывается о героях, дается представление о развитии сюжета, различных драматических ситуациях. Такой программой обладают, например, известные симфонические сочинения - «Фантастическая симфония» Г.Берлиоза, «Франческа де Римини» П.И.Чайковского, «Ученик Чародея» П.Ф.Дюка. Иногда композиторы довольно подробно излагают содержание своих программных произведений. Так, Н.А.Римский-Корсаков, в автобиографической «Летописи» пишет: «Программой, которой я руководствовался при сочинении «Шехеразады», были отдельные, не связанные друг с другом эпизоды и картины из «Тысячи и одной ночи», разбросанные по всем четырем частям сюиты: море и синбадов корабль, фантастический рассказ Календера-царевича, царевич и царевна, багдадский праздник и корабль, разбивающийся о скалу с медным всадником.»[[3]](#footnote-4)3 . Среди программных сочинений встречаются и такие, замысел которых воплощен с истинно картинной отчетливостью и вызывают зрительные ассоциации. Этому способствует возможность музыки с наибольшей точностью воспроизводить звуковое многообразие окружающей действительности (н: раскаты грома, шум волн, пение птиц). Анализ музыкального сочинения нередко сводится к доказательству тождества между музыкально-выразительными средствами и звуковыми явлениями реальной жизни (н: звукоизобразительная функция музыки). Звукоизобразительные моменты играют огромную роль в программной музыке, поскольку они способны расшифровать, подчеркнуть ту или иную деталь быта или природы, придать музыке почти предметную осязаемость (н: имитация пастушьих наигрышей, звуки природы, «голоса» животных). Программа музыкального произведения необязательно должна быть почерпнута из литературного источника; это могут быть произведения живописи, и ярким примером тому могут служить, например, «Картинки с выставки» М.П.Мусоргского (музыкальный отклик композитора на выставку В.А.Гартмана в зале Академии Художеств), «Запорожцы» Р.М.Глиэра (на картину И.Е.Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану), скульптуры, и даже архитектуры. Но к ним необходима словесная программа, которая дает слушателю стимул для более полного и глубокого восприятия данного конкретного музыкального произведения. Композитор может в качестве программы избрать также факты и события, выхваченные непосредственно из жизненной действительности, но в этом случае он сам явится составителем литературной программы своего сочинения. Следует подчеркнуть, что литературные источники всегда останутся основными для реалистического музыкального творчества.

Теперь следует обозначить характерные признаки программной музыки:

* большая конкретность восприятия программного сочинения по сравнению с восприятием «чистой», то есть непрограммной, инструментальной музыки;
* программная музыка стимулирует сравнительно-аналитическую деятельность слушателя, приводя к возникновению общехудожественных ассоциаций;
* программная музыка помогает образно осмыслить неожиданное, оригинальное выражение, нетрадиционные приемы, используемые композитором;
* программная музыка создает оценочную ситуацию, которая характеризуется критическим отношением слушателя к возможности воплощения данной программы в музыкальном сочинение;
* программная музыка предварительно направляет восприятие в определенное русло образов;
* программная музыка усиливает познавательные возможности музыкального искусства, так как оперирует понятиями-символами;

В зависимости от меры и способа конкретизации, можно выделить, пользуясь терминологией О.Соколова различные типы или виды программности: [[4]](#footnote-5)4

1. *Жанрово-характеристическая* или просто *жанровая,* в которой используются звукоизобразительные и звукоподражательные моменты.

2. *Картинно-образна*я, с использованием картинно-изобразительных образов (н: картины природы, пейзажи, картины народных празднеств, плясок, битв и другие). Это, как правило, сочинения отображающие один образ или комплекс образов действительности, не претерпевающих существенных изменений на протяжении всего его восприятия.

3. *Обобщенно-эмоциональная* или *обобщенно-сюжетная*, в которой используются отвлеченно-философские понятия, характеристики различных эмоциональных состояний.

4. *Сюжетная* или *последовательно-сюжетная*, использующая литературно-поэтические источники. Данный тип предполагает развитие образа, соответствующее развитию сюжета художественного произведения.

Истоки программности, ее эпизодические проявления на уровне отдельных приемов и средств (звукоподражание, сюжетность) прослеживаются уже в инструментальном творчестве ХУII - ХУIII веков (Ж.Ф.Рамо, Ф.Куперен). Эпоха барокко явилась одной из ярких эпох развития программной музыки. В этот период роль программы во многом определялась теорией аффектов и фигур. «Господствовал взгляд на музыку как на подражание путем звуков, расположенных на определенной шкале - подражание при помощи голоса или музыкального инструмента естественным шумам или проявлениям страстей»,- пишет В.П.Шестаков в своей книге «От этоса к аффекту».[[5]](#footnote-6)5 Следовательно за программой закреплялась функция наименования аффектов или естественных явлений, которая породила и укрепила гомофонно-гармоническую систему. Это - описание эмоциональных состояний, пока еще наивная изобразительность; жанровые сценки, портретные зарисовки - основные виды программности.

Расцвет программности в эпоху романтизма тесно связан с интенсивно возросшим тяготением к оригинальности музыкального высказывания. К тому же программность создавала дополнительную возможность выражения внутреннего «я» художника и проникновения слушателя в неповторимый мир образных замыслов автора произведения, поскольку именно в этот исторический период человеческая индивидуальность предстает как неисчерпаемо глубокая вселенная, более значительная чем внешний мир. В зрелом романтическом искусстве (творчество Ф.Листа, Г.Берлиоза) основными признаками программного жанра являлись: изобразительность, сюжетность, наличие предпосланной произведению программы.

Качественно новым и более богатым становится содержание программности в русской музыкальной классике второй половины Х1Х века. Помимо подчеркнутой изобразительности и отчетливо выраженной сюжетности непременным условием творчества являлись - осознанность идеи-содержания и возможность словесного выражения этой идеи в программе. Основным принципом творчества становится реалистическая программность. Формулировка программы становится делом не только композиторов, но и музыковедов, что позволило В.В.Стасову говорить о программности как о характерной черте русской музыки в целом. Русские классики создали программность нового типа: с опорой на жанровый музыкальный материал, насыщенность образов реальным жизненным содержанием, использованием жанров программной симфонии, симфонической поэмы, фортепианной миниатюры. Яркими представителями русской программной музыки явились: М.И.Глинка «Ночь в Мадриде», «Камаринская», «Князь Холмский», М.П.Мусоргский «Картинки с выставки». Композиторы ввели в свое симфоническое творчество образы А.Данте и У.Шекспира, А.С.Пушкина и М.Ю.Лермонтова, картины народной жизни, поэтические описания природы, образы народного эпоса, сказаний и легенд (Н: «Ромео и Джульетта» и «Франческа де Римини» П.И.Чайковского, «Садко» и «Сеча при Керженце» Н.А.Римского-Корсакого, «Тамара» М.А.Балакирева, «Ночь на Лысой горе» М.П.Мусоргского, «Баба Яга», «Кикимора» и «Волшебное озеро» А.К.Лядова).

Далее остановимся на основном положении программного произведения: в программном музыкальном сочинении главным носителем содержания, которое неразрывно связанным с программой, является прежде всего сама музыкальная ткань, сами средства музыкальной выразительности, а словесная программа выступает в качестве вспомогательного компонента.

Первый этап - это отчетливый идейно-художественный замысел (выбор типа программного сочинения), разработка сюжета и плана сочинения. Далее необходима многообразная реалистическая интонационная разработка всех основных образов. При сложном программном задании композитор неминуемо сталкивается с задачей воплощать средствами музыки не только эмоции героя (через музыкальные, превращенные в мелодию интонации человеческого голоса), но и разнообразный фон - будь то пейзаж или бытовой жанр. При этом, в случае промаха, программность всегда «мстит за себя», вызывая разочарование аудитории. Программность требует от композитора очень тонкого и чуткого интонационного слуха, и, далее, глубокого творческого умения перерабатывать реальные интонации в интонации музыкальные - мелодические, гармонические, ритмические, тембровые. А различие ритмических, ладовых, регистровых, динамических, темповых интонаций и обозначений является одним из основных элементов программности, уточняя и углубляя содержание, конкретизируя осознание и понимание музыкального сочинения.

Выразительно-смыслования роль высоты звучания ярче подчеркивается при смене музыкальных **регистров.**

**Тональность** представляет собой обобщенное отражение устойчивости каких-либо оттенков настроений, переживаний, образных моментов. Устанавливается связь между «тональностями» в жизни, например, героическая, радостная, трагическая, и тональностями в музыкальном искусстве.

Богатые предпосылки для конкретизации образа содержатся в **гармонии,** то есть аккордовой структуре по вертикали. Здесь можно провести аналогии с определенными качествами реальных явлений: согласованность, стройность, завершенность, мягкость, консонантность или противоречивость, неустойчивость, острая напряженность, диссонантность. Через гармонию раскрывается эстетическое отношение композитора к отображаемой действительности.

**Ритм,** как средство музыкальной выразительности, обобщает качества движений: их размеренность или сбивчивость, легкость или тяжеловесность, неторопливость или стремительность. Традиционные ритмоформулы, присущие определенным формам и жанрам, способствуют жанровой конкретизации содержания сочинения. Сопоставление контрастных образов иногда подчеркивается приемами полиритмии и полиметрии. Приближение музыкальной ритмики к типичной ритмики речи поэтической и разговорной позволяет подчеркнуть национальные и исторически-временные черты образов.

**Темп** музыкальных сочинений характеризует интенсивность протекания процесса во времени, уровень напряженности данного процесса, н: стремительный, бурный, умеренный, медленный. В программных музыкальных произведениях темп способствует конкретизации отражаемых процессов и действий (полет шмеля, движение поезда).

**Тембр** отражает характерность звучания реальных предметных явлений. Это открывает большие возможности для прямого звукоподражания или звукоизобразительности, вызывая определенные жизненные ассоциации (шум ветра, дождь, гроза, буря и т.д.).

**Динамика** в музыке отражает уровень силы звучания реальных прообразов. Приемы конкретизации содержания с помощью разнообразных средств динамики широко используется в программной музыке. Например, динамическое ostinato, как сохранение одного эмоционального состояния, усиление и ослабление звучности, как проявление реальных эмоциональных процессов: возбужденности, порывистости или умиротворения, расслабленности.

 Большую роль в музыке играет **жанровая природа образов.** Благодаря жанровым чертам (н: у марша преобладание активных ритмов, энергичных, призывных интонаций, ясных квадратных структур, соответствующих движению шага) слушатель легче воспринимает «предметное» содержание музыки. Жанровые черты, таким образом, играют роль своеобразных возбудителей воображения, вовлекая его в ассоциации, связывающие музыку с окружающей действительностью и определяющие программность музыкального сочинения. Следовательно, воплощение программного замысла становится возможным на основе обращения к определенному жанру в целом, и даже (в связи с индивидуализацией отдельных элементов музыкальной речи) посредством обращения к какой-либо характерной детали музыкального жанра. Так, например, секундовые нисходящие интонации чаще всего служат для воплощения вздоха, стона, а мелодические ходы на кварту вверх, с утверждением тоники на сильной доле такта - воспринимаются как активная героическая интонация. Триольное движение в быстром темпе часто придает полетность, а хоральный склад музыки в сочетании с медленным темпом отражает задумчиво-созерцательное настроение. Нередко композитор берет за основу произведения одну главную музыкальную тему, называемую в данном случае лейтмотивом (в переводе в немецкого - «ведущий мотив»). При этом он использует прием жанровой трансформации этого лейтмотива, говорящий о многообразных событиях человеческой жизни, о борьбе и мечтах, о любви и страдании героя. Такой прием является достаточно действенным средством для передачи программы произведения.

Важную роль в конкретизации программы содержания играет преломление фольклорной специфики, отражение **жанровых фольклорных прообразов**. Программные функции народно-жанровых элементов относятся к одним из самых емких и многозначных. Тематический раздел программной музыки, объединяющий картины природы, пейзажные зарисовки, включает и песенно-танцевальные жанры, и подражание народному инструментализму. Важные программные функции состоят в одушевлении природы, значительна их роль в антропоморфности изобразительных средств, как проявления постоянного присутствия человека, выражения его чувств, восприятия, отношения к природе. Жанровая конкретизация часто совмещается с изобразительными программными функциями. Особенно широко в этом случае используются колористические приемы и пространственные эффекты, такие как: квинтовые органные пункты - как элемент пространственных ассоциаций и признак народной инструментальной музыки; тремоло, глиссандирование, арпеджиато - элементы красочного звучания и народного колорита; ладово-гармонические особенности, использование ладов народной музыки и пентатоники. Имитация пастушьих наигрышей (свирель, рожок) вносит элемент пасторальности и лирики в пейзажную изобразительность. Звучание этих инструментов воспринимается наравне с пением птиц как часть «звучащей природы». Вокально-хоровой стиль изложения (подголосочная полифония, терцовые проведения, органные пункты, ostinato) ассоциируются с народными песнями, сказками, в которых широко распространена художественная метафора, то есть отождествление березки и стройной девушки, орла и смелого казака.

Следующим этапом при создании программного произведения является не менее ответственный вопрос о проблеме выбора **формы,** то есть поисков таких построений музыкальной логики, которые способны наиболее верно, правдиво выразить реальную логику, реальное развитие данного сюжета во всей совокупности его явлений и сторон.

Имеет принципиальное значение проблема объективной и субъективной (термин П.И.Чайковского) программности, объявленной и необъявленной (термин М.Тараканова), непосредственной и опосредованной (термин В.Ванслова) программности. Впервые об этом заговорил П.И.Чайковский в письме к Н.Ф. фон Мекк: «Я нахожу, что вдохновение композитора может быть двояко: субъективное и объективное. В первом случае он выражает в своей музыке свои ощущения радости, страдания, словом, подобно лирическому поэту, изливает так сказать, свою собственную душу. В этом случае программа не только не нужна, но она невозможна. Но, другое дело, когда музыкант, читая поэтическое произведение или пораженный картиной природы, хочет выразить в музыкальной форме тот сюжет, который зажег в нем вдохновение. Тут программа необходима.» [[6]](#footnote-7)6

В.Ванслов определяет эти направления программной музыки следующим образом:[[7]](#footnote-8)7 непосредственная программность - это сюжетность, изобразительная картинность музыки. Эти сочинения имеют объявленную программу (основными типами объявленной программы являются: словесное обозначение заглавия произведения, словесное обозначение основной сюжетной канвы произведения, ясная и четкая формулировка основной идеи произведения) и, плюс к этому, больше точек соприкосновения с другими видами искусства, в первую очередь с литературой и живописью; опосредованная программность - непосредственно не связана с другими искусствами или не определена словесно выраженным сюжетом. Поэтому данные произведения получают программу лишь в виде краткого заглавия, называющего их основную тему или идею, либо иногда в виде краткого посвящения.

 Что касается роли программности для восприятия музыки слушателями, то общих формул здесь не существует. Для широкой аудитории, не достаточно разбирающейся в музыкальной литературе, положительную роль могут сыграть и детально изложенные программы, образная конкретность которых близка слушателям, помогает им лучше разобраться в музыкальном произведении, ярче, эмоциональнее откликнуться на замысел композитора. Для других - наиболее подходящим оказывается общее определение темы произведения, направляющее их воображение в определенное русло, но в то же время не сковывающее его детальной программой. Наконец, для многих слушателей яркое эмоциональной восприятие может не сопровождаться никакими зрительными ассоциациями, конкретными образами, может даже игнорировать готовые образы, предлагаемые композитором или его истолкователями. Думается, что важнейшим моментом в работе со слушателями является систематическое воспитание чуткого, эмоционального отношения ко всем элементам музыки, к целостности музыкальных образов.

**Список литературы.**

1. А.Д.Алексеев. «Из истории русской советской музыки.» М.,1956.

2. М.Г.Арановский. «Что такое программная музыка.»»Музыкальный современник.»вып.6, 1987.

3. В.Ванслов. «Об отражении действительности в музыке.» М., Музгиз, 1953.

4. Л.А.Кияновская. «Функции программности в восприятии музыкальных произведений.» Автореферат, Л.,1985.

5. Г.В.Крауклис. «Программная музыка и некоторые аспекты исполнительства.» Сб. «Музыкальное исполнительство», вып.11, М., Музыка, 1983.

6. Г.В.Крауклис. «Методологические вопросы исследования программной музыки», сб. трудов Московской консерватории. М.,1981.

7. Ю.Кремлев. «О программности в музыке.» Музыкальная эстетика.«Советская музыка», М,, 1950, №8.

8. Л.Кулаковский. «Программность и проблемы восприятия музыки.» «Советская музыка», М., 1959, №5.

9. Г.Ларош. «Нечто о программной музыке.»«Мир искусства», Спб, 1900, №5-6.

10. А.И.Муха. «Принцип программности в музыке.» Автореферат. Л.,1965.

11. З.Нееды. «О программности в музыке.» В книге «Зденек Нееды. Статьи об искусстве.» М.-Л.,1960.

12. Г.Орджоникидзе. «О программности в музыке.»«Музыкальная жизнь». 1965, №1.

13. Н.Рыжкин. «Об историческом развитии программности.»«Советская музыка», М.,1950, №12.

14. Н.Рыжкин. «Дискуссия о программности.» Музыкальная эстетика.«Советская музыка», М.,1951, №5.

15. М.Сабинина. «Что такое программная музыка.»«Музыкальная жизнь», 1959, №7.

16. Н.Симакова. «Вопросы музыкальной формы.» Вып.2, 1972.

 17. О.Соколов. «Об эстетических принципах программной музыки.» «Советская музыка», 1965. №11, 1985, №10.19

18. О.Соколов. «К проблеме типологии музыкальных жанров.» М.,1960.

19. А.Сохор. «Эстетическая природа жанра в музыке.» М.,1968.

20. М.Тараканов. «О программности в музыке.» В книге «Вопросы музыкознания.» Вып.1, М.,1954.

21. Н.А.Хинкулова. «Проблемы программности в функциональном аспекте.» Автореферат. Л.,1989.

22.Ю.Хохлов. «О музыкальной программности.»»Советская музыка»,1951, №5.

23. А.Хохловкина. «О программности в музыке.»«Советская музыка», М.,1948, №7.

24. В.А.Цуккерман. «Музыкальные жанры и основы музыкальных форм.» М.,1964.

25. Л.Энтелис. «Программная музыка.»(Беседы о прекрасном). Газета «Смена», 1959, 16 октября.

1. 1 Д.Д.Шостакович. «О подлинной и мнимой программности.» «Советская музыка», 1951, №5. [↑](#footnote-ref-2)
2. 2 О.Соколов. «Об эстетических принципах программной музыки.» «Советская музыка», 1965, №11; 1985, №10. [↑](#footnote-ref-3)
3. 3 Н.А.Римский-Корсаков. «Летопись моей музыкальной жизни.» Изд. 7-ое, М., 1955. [↑](#footnote-ref-4)
4. 4 О.Соколов. «К проблеме типологии музыкальных жанров.» М., 1960 [↑](#footnote-ref-5)
5. 5 В.П.Шестаков. «От этоса к аффекту»: История музыкальной эстетики от античности до ХУ111 века. М., Музыка, 1975. [↑](#footnote-ref-6)
6. 6 П.И.Чайковский. Переписка с Н.Ф.фон Мекк. Письмо от 17 декабря 1878, том 1, издание «Academia», 1934. [↑](#footnote-ref-7)
7. 7 В.Ванслов. «Об отражении действительности в музыке.» М., Музгиз, 1953. [↑](#footnote-ref-8)