

ВВЕДЕНИЕ

Возникновение и становление канона, как одной из величайших форм многоголосной музыки, связано с музыкальной культурой Западной Европы. Наиболее фундаментальные образцы канона представляют собой особым образом организованную художественную целостность, объединяющую в себе образно-эмоциональную содержательность со строго выверенной музыкальной структурой. Зародившись в эпоху средневековья, эволюционируя на протяжении восьми веков, канонические формы и сегодня не утратили своей художественной ценности и представляют интерес для современной композиторской и исполнительской практики.

Канон (от греч. *kanon* — норма, правило) — форма многоголосной музыки, основанная на строгой имитации, при которой мелодия ведущего голоса повторяется другими голосами через определенный интервал вступления. Каноническая мелодия сочиняется таким образом, чтобы гармонии, возникшие при наложении голосов, звучали консонантно. Мелодия, звучащая в начале канона, — называется *пропостой*, голоса, вступающие позже — *рискостами*. Иногда встречаются латинские обозначения: *dux* — «вождь» и *comes* — «спутник». В каноне голоса-спутники могут точно совпадать с мелодией-вождем (такой канон называется простым) или могут быть получены из него по определенным правилам.

Каноны классифицируются по следующим признакам:

- количество голосов;
- временная разница между их включениями;
- интервал между вступлениями голосов (канон в приму, кварту, квинту, октаву и т. д.);
- соотношение пропости и риспости (направление движения риспости по отношению к пропосте, темпы риспости);
- точность повторения интервалов пропости риспостами;
- число тем, имитируемых одновременно (канон простой, двойной и т. д.);
- форма имитирования (канон в увеличении, в уменьшении).

ВИДЫ КАНОНОВ

Простой канон. В таком каноне мелодия основного голоса точно воспроизводится голосами-спутниками, вступление которых допустимо октавой выше или ниже основного голоса. Одним из образцов такого вида является канон «Братец Яков»:



Канон может быть сложным, т. е. **двойным** или **тройным**, если в нём наличествуют различные темы, причем у каждой темы есть свои голоса-спутники. Двойной канон имеет две пропости и две риспоты, может быть конечным и бесконечным. Минимальное количество голосов в двойном каноне — четыре. Это возможно в том случае, если оба простых канона, входящих в состав двойного — двухголосные. (Примером может служить «Doppelkanon», представленный в разделе «Двойные каноны».)

В **интервальном** каноне голоса-спутники вступают в интервал с основным голосом. Точное совпадение мелодии риспости и пропости в таком случае не является обязательным. Интервальное соотношение между соседними звуками основного голоса может быть изменено в голосе-спутнике на одноимённое, например, малая секунда — на большую. При точном повторении мелодией риспости мелодии пропости канон называется **точным**, при неточном повторении — **диатоническим**. Образцом точного интервального канона является русская народная песня «Как по лугу»:

Оживлённо



7
но - - му, тут хо - дит, гу - ля - - ет у - да - лой мо - -
зе - - ле - но - - му, тут хо - дит, гу - ля - - ет

12 для повторения для окончания
лод - чик. А как по // лод - чик.
у - да - лой мо - лод - чик. //у - да - лой.

В каноне-обращении риспоста представляет собой обращение пропости. В том случае, когда в мелодии пропости встречается скачок, например, на кварту вверх, в аналогичном месте мелодии риспости возникает скачок на квинту вниз, и наоборот. При сохранении интервалики скачка в пропосте и риспосте канон является **зеркальным**. Зеркальный канон сохраняет признаки канона в обращении и ракоходного.

Строение **ракоходного** канона основывается на принципе возвратного движения, когда мелодия риспости излагается в обратном направлении. Такие каноны назывались также **столовыми**: партитуру канона можно было расположить в центре стола, основной голос исполнял ее слева направо, а голос-спутник — справа налево.

В **мензуральном** (пропорциональном) каноне риспоста представляет собой изменившую во временном отношении пропосту, т. е. каждый тон мелодии риспости может быть увеличен или уменьшен в определённое количество раз по отношению к пропосте. Мензуральные каноны наиболее сложны для написания, в большом количестве они сочинялись в Эпоху Возрождения.

Особенность канона с **метрическим смещением** заключается в том, что в мелодии-спутнике происходит метрическое смещение долей: слабых — на сильные и наоборот. Характерным примером является канон «Зимний сон сковал поля» В. Моцарта (раздел «Интервальные каноны. Каноны с метрическим смещением»):

Любой из перечисленных видов канонов может сопровождаться свободными голостями. (Например, «Шутливый канон» из раздела «Произведения, написанные с использованием канонических приемов»).

Интересной исполнительской и формообразующей особенностью канона является его окончание. С точки зрения структуры каноны подразделяют на следующие типы:

- канон с одновременным завершением голосов, в котором в заключительной каденции имитационный склад не выдержан;
- канон, заканчивающийся поочередным выключением голосов с сохранением имитационного склада письма;
- бесконечный канон, в котором окончание канона переходит в его начало (такой канон может исполняться бесконечно долго).

Разновидность бесконечного канона — каноническая секвенция, например, спиральный канон (*per tonos*, возвращающийся к своему началу после транспозиций).

Относительно способов записи различают **закрытый, загадочный и простой каноны**.

На ранних этапах развития канонической формы композиторы не фиксировали все голоса, а выписывали только пропусту со специальными пометками, указывающими время, интервал и последовательность включения риспост. Такой канон носил название **закрытого**. В **загадочном** каноне записывался только основной голос без определения правил вступления голосов-спутников. Такой способ записи давал исполнителям возможность импровизировать. И самый распространенный вид письма, — это **открытый** канон, в котором все голоса были выписаны.

В данном пособии представлены примеры простых канонов, канонов в сопровождении подголоска, интервальных канонов, мензуральных канонов, канонов с метрическим смещением, двойных канонов, канонов с инструментальным сопровождением и произведений, написанных с использованием канонических приемов.

Наиболее ранние образцы канонов относят к концу XII — началу XIII века. Возникновение канонической формы связано, как уже было сказано, с *принципом имитации*. Идентичность по технике написания позволяет рассматривать канон и имитацию как две различные формы проявления одного и того же общего приёма, в основе которого лежит принцип передачи музыкального материала от одного голоса к другому.

Описываемая Вальтером Одингтоном музыкальная форма английского *ронделя*, основанная на принципе гласообмена и круговом пении, позволяет предположить, что данный вид музицирования зародился в Англии и одновременно у представителей школы «Notre Dame» в конце XII — начале XIII века. Рондель означает пение по кругу, при котором мелодия, исполненная одним голосом, повторяется по очереди остальными.

Возникшая немного позднее родственная ронделю *рота* (что в переводе с немецкого означает «колесо»), является более совершенной канонической формой. До нас дошло немного произведений, написанных в форме роты. Одним из примеров, свидетельствующих о высокой культуре имитационного многоголосия, может служить рота с инципитом «Summer is icumen in» (так называемый «Летний канон», с которым можно ознакомиться в разделе «Двойные каноны»). Рота снабжена специальной надписью-изречением, указывающей способ ее исполнения (необходимое количество голосов и знак, обозначающий момент вступления следующего голоса).

Позднее техника обмена голосов получила распространение в «каталанских канонах», трансформируясь в жанр *шас и каччи*. В эпоху «Ars nova» ранние канонические формы (*качча и шас*) были широко распространены в Италии и Франции (в творчестве Гильома де Машо и Франческо Ландини). Оба термина переводятся одинаково, как «охота», что указывает на их каноническое строение, где один голос «охотится» за другим. *Качча и шас* носят светский характер, изображая сцены погони и охоты; со временем возникают произведения любовного содержания.

Итальянская качча представляет собой полифоническое трёхголосие, в котором верхние голоса составляют канон в унисон, а нижний голос является свободным, временное расстояние между пропостой и риспостой увеличивается до шести-десяти тактов.

Во *французской шас* все три голоса представляют собой канон в унисон. В форме шас написан трёхголосный ракоходный канон «Мой конец — мое начало» Г. де Машо.

Каноническую форму можно обнаружить и в других музыкальных жанрах этого периода. Например, 17-я баллада Г. де Машо «Sanz cuer m@en vois» («От сердца, полного плача и скорби»), представляющая собой трёхголосный канон. В эту эпоху уже окончательно сложился порядок беспартитурной записи канона, где риспосты выводились из пропосты, снабжённой разъясняющими ремарками.

Совершенствование канонических форм связано с полифонической музыкой франко-фламандской школы (1430–1550), представители которой способствовали проникновению канона в культовую музыку. Я. Чикония, Г. Дюфай практиковали использование

канонической техники в мотетах, канцонах и мессах. В это время возникают каноны со свободными голосами, каноны в увеличении — и появляется новый термин, которым обозначается канон **фуга**. Фуги сопровождаются надписями-афоризмами, раскрывающими принцип выведения из нотированного голоса ненотированных голосов.

Эпоха Возрождения — период расцвета канонической музыки. Каноническая техника, способствующая развитию контрапунктического мастерства, достигла высокого уровня в творчестве И. Окегема (который предположительно являлся автором 36-голосного канона «*Deo gratias*»), Я. Обрехта, Ж. Депре (написавшего 24-голосный канон «*Qui habitat in adiutorio*»), П. де ла Рю и многих других. В XVI веке появляются учебники, посвящённые технике написания канона. В конце этого периода термин «канон» стал использоваться в качестве обозначения музыкальной формы. (До дифференциации фуги в отдельную музыкальную форму, каноны, как и другие имитационно-полифонические произведения, часто называли фугами).

Каноническая техника, достигшая совершенства в творчестве представителей нидерландской композиторской школы, была унаследована и преобразована композиторами более позднего периода. В творчестве Д. Палестрины, О. Лассо (например, канон «*Ipsate cogat*» из раздела «Интервальные каноны»), Т. Л. де Виктория канон чаще использовался не как самостоятельная форма, а как часть имитации.

Эпоха барокко отмечена вновь возросшим интересом к канонической музыке (И. Пахельбель, Г. Телеман, Я. Зеленка), что связано с проникновением канона в инструментальную музыку. Владение канонической техникой свидетельствовало об уровне профессионального мастерства композитора. Совершенства в области вокально-инструментальной полифонии достиг И. Бах («Гольдберг-вариации», «Музыкальное приношение», части сонат и месс, канонические обработки *cantus firmus*). В этот период понятия фуга и канон дифференцируются.

Венские классики реже обращались к канонической технике, несколько канонов написано Й. Гайдном («Приходит ночь», «Люблю встречать я летом» из раздела «Простые каноны, записанные в виде трёхстрочной и четырёхстрочной партитуры») и Л. Бетховеном (канон «*Im Arm der Liebe*» из вышеуказанного раздела). Каноны, принадлежавшие перу В. Моцарта, представлены в следующих разделах данного пособия: «Простые каноны, записанные на одной строчке» (например, «*Trinkkanon*», «Венский канон») и «Интервальные каноны. Каноны с метрическим смещением» (канон «Зимний сон сковал поля»).

Из композиторов-романтиков каноническую форму использовали Ф. Шуберт (например, канон «Приди, прелестный май», приведённый в разделе «Простые каноны, записанные на одной строчке»), Р. Шуман, И. Брамс (каноны «Шутит жестоко Амур», «В час, когда лучами солнца» из раздела «Простые каноны, записанные в виде трёхстрочной и четырёхстрочной партитуры»).

В XX веке каноническая техника находит применение в творчестве многих композиторов: А. Веберном написано пять канонов на латинские тексты (оп. 16). Изложение II части Вариаций Веберна (оп. 27) представляет собой канон в зеркальном отражении. Канонические формы привлекают также П. Хиндемита, А. Шёнберга, Д. Лигетти, Л. Ноно и многих других композиторов (П. Хиндемит — прелюдия и постлюдия из «*Ludus tonalis*», А. Берг, *Allegro misterioso* из «Лирической сюиты» для струнного квартета).

Канон, как форма многоголосной музыки, преимущественно принадлежит музыкальной культуре Западной Европы. Для русской народной музыки пение каноном нехарактерно. Однако в русском фольклоре существуют формы, суть которых близка канону. Это, прежде всего, хороводы, многокуплетная форма и хореография которых воплощают идею круговорота и бесконечности смен событий в жизни природы и человека.

Мелодии, способные исполняться каноном, принадлежат уже более поздней эпохе — городской культуре петровского и последующего времён, впитавшей музыкальные традиции соседствующих с Россией европейских стран.

Русские композиторы применяли различные виды канонических имитаций в стреттах фуг, полифонических вариациях (М. Глинка — фуга из интродукции к «Ивану Сусанину»; П. Чайковский — 3-я часть 2-го квартета). Канон не использовался в качестве самостоятельной формы произведения, он скорее являлся средством музыкальной выразительности. Например, в Ноктюрне из 2-го квартета А. Бородина канон приведён в качестве характеристики общего настроения. Бесконечные каноны вводились как способ торможения, оттеняющий высокую степень эмоционального напряжения (П. Чайковский — дуэт «Враги» из «Евгения Онегина»).

Советскими композиторами были продолжены традиции русских композиторов-классиков. Канонические формы нашли применение в творчестве Н. Мясковского (1-я часть 24-й симфонии, финал 27-й симфонии) и Д. Шостаковича (стретты фуг в фортепианном цикле «24 прелюдии и фуги» оп. 87, 1-я часть 5-й симфонии).

Весьма интересным оказалось использование канонических приёмов в хоровой музыке. Примером тому могут служить фуга из интродукции к опере М. Глинки «Иван Сусанин», в которой сопоставляются контрастные темы мужского и женского хоров, хор «Гайда» из четвертого действия оперы М. Мусоргского «Борис Годунов». В третьей части канаты С. Танеева «Иоанн Дамаскин» с целью динамического усиления применялась смена одного вида канона другим; первая часть хора «Казнённым» из цикла Д. Шостаковича «Десять поэм на слова революционных поэтов» представляет собой фугато, в основе строения которого использован принцип канонической имитации.

Каноническая форма была интересна не только русским композиторам, но и музыковедам. Монументальные труды С. Танеева, С. Богатырёва, Ю. Холопова, В. Протопопова и многих других исследователей посвящены теории и практике канона.

Практическая работа над каноном на первоначальном этапе может стать одной из самых простых и доступных форм хоровой практики, поскольку пение каноном является связующим звеном между одноголосным и многоголосным исполнительством и способствует вырабатыванию навыка распределения внимания между голосами. А этот навык, в свою очередь, лежит в основе многоголосного пения. Поэтому пение каноном часто практикуется в хоровых занятиях для освоения навыков многоголосного пения.

Практической работе над каноном предшествует *подготовительный этап*, серьёзное место в котором занимает самостоятельная работа студента.

Выбор партитуры. Для работы с хором (хоровой группой) учащимся выбирается простой канон, в котором мелодии-спутники в точности повторяют мелодию первого голоса, возможно на октаву выше или ниже основного голоса. Выбранная для разучивания каноническая мелодия (предпочтительнее остановить свой выбор на мелодии

неширокого диапазона) должна быть доступной в техническом и исполнительском плане и соответствовать уровню профессиональной подготовки студента. Немаловажным критерием выбора партитуры является её художественная ценность, а также полезность для решения разносторонних задач, позволяющая повысить уровень хормейстерской подготовки учащегося.

Важным моментом подготовительного этапа является *работа над партитурой*. Студент самостоятельно изучает музыкальный текст канона, проигрывая каноническую мелодию на инструменте или пропевая ее голосом с соблюдением указанного темпа, динамики, штрихов.

В ходе подготовительной работы необходимо сделать музыкально-теоретический и вокально-хоровой анализ партитуры, выявить интонационные, ритмические, вокальные и дикционные трудности, наметить исполнительский план (темп, штрихи, динамику, фразировку), обратить внимание на особенности дыхания и характер произведения.

Предварительное *дирижёрское освоение партитуры* является обязательным, так как во время практической работы с хором функция дирижёрского показа является одним из основных способов воздействия на хор. Выработать адекватный дирижёрский жест помогает тщательная проработка партитуры, её анализ, которые способствуют формированию исполнительского представления.

С точки зрения дирижёрского освоения партитуры необходимым является отображение:

- темпа и темповых изменений;
- метра, ритма;
- вступлений, снятий, дыханий, цезур;
- соответствующего штриха;
- динамики;
- фразировки;
- кульминационного момента.

Чёткость и ясность мануальной техники, эмоциональность мимики способствуют более точному выражению трактовки произведения.

Оформление рабочей партитуры. Написание рабочей партитуры основано на приведённом анализе произведения. Грамотно оформленная рабочая партитура может оказать существенную помощь на этапе разучивания.

В рабочей партитуре должны быть отмечены:

- темп, темповые изменения;
- динамика;
- моменты взятия дыхания, цезуры, фразировка;
- штрихи;
- интонационные, ритмические, вокально-хоровые, дикционные трудности;
- момент вступления следующего голоса;
- кульминационный момент.

Практическая работа с хором представляет собой завершающий этап деятельности студента и является полностью самостоятельной.

Работа над произведением ведётся в соответствии с заранее составленным планом, однако это не должно помешать студенту чутко и быстро реагировать на реальную ситуацию и в связи с её изменениями корректировать свои действия.

Знакомство с произведением, предлагаемым для разучивания, необходимо начать с его представления (несколько слов о каноне и его характере).

Первое пропевание канонической мелодии представляет собой ознакомительный этап. Его целью является знакомство хора или хоровой группы с музыкальным материалом. Каноническая мелодия исполняется хором в унисон с начала до конца в спокойном темпе. Задачей студента на данном этапе является анализ исполнения и выявление интонационных, ритмических и вокально-хоровых трудностей.

Второе пропевание заключается в работе над выявленными ранее трудностями и фразировкой. Работая над фразировкой, необходимо уделить внимание особенностям взятия дыхания и расстановки цезур.

Третье пропевание подразумевает уточнение штрихов и динамического плана, выстраивание кульминации.

Во время четвертого пропевания каноническая мелодия исполняется хоровой группой в унисон со словами. Ведётся работа над характером произведения и дикционными трудностями (необходимо оговорить исполнение встречающихся в тексте распевов). Темп исполнения может быть приближен к желаемому.

Заключительное пропевание. Перед ним необходимо разделить хор на группы, оговорить момент вступления каждой партии, порядок вступления голосов. Важно, чтобы вступление следующего голоса не возникло слишком рано (так как хору необходимо прослушать фрагмент мелодии, чтобы получить необходимую настройку) или слишком поздно (так как возникшее многоголосие будет кратковременным).

Момент окончания канона также необходимо уточнить: либо это будет поочередное выключение голосов, либо каждая партия завершает исполнение канона выдерживанием последнего звука на фермате, а снятие производится всеми голосами одновременно по руке дирижёра.

На ознакомительном этапе исполнение канонической мелодии в случае необходимости может сопровождаться поддержкой ее на фортепиано. Последующие этапы работы проводятся без участия инструмента, на фортепиано даётся только настройка хору.

Необходимо отметить, что предлагаемый план условен и может быть применён при работе над простым каноном, последовательность пунктов плана может варьироваться в зависимости от особенностей произведения.

Исполнение несложных канонических мелодий очень полезно на начальном этапе освоения многоголосия, так как позволяет развивать навыки слухового контроля. Осваивая определённые этапы разучивания первоначально на одноголосном звучании, впоследствии студент получает большую свободу при многоголосном исполнении канона, что способствует более лёгкой адаптации к практической деятельности. Работа над многоголосным звучанием канона является более сложным завершающим этапом, требующим осознанного применения всех полученных знаний в комплексе. Студенту необходимо сконцентрировать внимание, настроиться на восприятие многоголосного звучания, на практике применить хормейстерские навыки, проявить дирижерскую волю и исполнительское мастерство.

ПРОСТЫЕ КАНОНЫ, ЗАПИСАННЫЕ НА ОДНОЙ СТРОЧКЕ

Все простые каноны, представленные в этом разделе, написаны на одной строчке. Они могут исполняться как двухголосно, так и большим количеством голосов. Моменты вступления каждого голоса отмечены соответственными цифрами.

Как прекрасна (*O wie schöne*)

Русский текст О. Юргенштейна

Музыка Морица Гауптмана (1792–1868)

Как
O
прекрасна
wie
красна
schön
на
die
эта
hel
песня
len
Lie
на
der
klin
на
-
ша!
-
gen!

Канон на День рождения (*Geburtstag*)

Русский текст О. Юргенштейна

Музыка Морица Гауптмана (1792–1868)

Вме
Wir
сте
kom
и
men
-
дём,
all
и

с Днём
un
Рож
serm
-
день
lie
-
я
ben
на
Freun
-
шу
de
...(имя)
N.

Мориц Гауптман (*Moritz Hauptmann*) — немецкий композитор, музыкoved и педагог, родился 13 октября 1792 года в Дрездене. Сын архитектора, Гауптман изучал под руководством отца математику, рисование и древние языки. Благодаря матери он усвоил французский язык, а также итальянский, бывший в ходу между музыкантами дрезденского двора, среди которых в юности Мориц Гауптман и вращался. Восьми лет стал учиться играть на скрипке у Ф. Шольца, а затем и игре на фортепиано у Франца Лауски. В 1808 году под руководством дрезденского придворного капельмейстера Франческо Морлакки занялся контрапунктом и, таким образом, получил всестороннее образование. В 1811 году Гауптман поехал в Готу к знаменитому Людвигу Шпору, скрипачу, композитору, дирижёру и педагогу. Через год он вернулся в Дрезден, получил здесь место скрипача в придворной капелле, но вскоре отказался от него и самостоятельно предпринял концертную поездку в Вену и Прагу.

В 1815 г. поступил учителем музыки в дом князя Николая Григорьевича Репнина в надежде отправиться с его семейством путешествовать по Италии. Однако князь Репнин был назначен губернатором в Малороссию, и М. Гауптман остался в России в доме князя Репнина и жил сначала в Петербурге, затем в Москве и, наконец, в Полтаве (до 1820 года). О музыкально-общественной деятельности в Полтаве нечего было и думать, и он снова принял за прерванные научные занятия по математике и естествоведению. Гауптман зарекомендовал себя в Полтаве даже в качестве архитектора и землемера. Наконец, он предпринял ряд работ по акустике и теории музыки, доставившие ему впоследствии известность, а также занялся композицией. К этому периоду относятся его песни, скрипичные дуэты и большая трагическая опера «Матильда». Всё это впоследствии было издано.

В 1820 году М. Гауптман вернулся в Дрезден, а через 2 года переселился в Касель, где его связывала дружба со Шпором и где он получил место скрипача в придворной капелле, здесь он впервые обратился к педагогической деятельности. В 1842 году Гауптман занял должность кантора в знаменитом хоре мальчиков при Лейпцигской школе Святого Фомы, а в следующем году получил пост профессора композиции в первой консерватории Германии, основанной в Лейпциге Феликсом Мендельсоном в том же 1843 году. К его многочисленным ученикам принадлежали Евгений Альбрехт, Ганс фон Бюлов, Эдвард Григ, Артур Салливен, Йозеф Иоахим, Карл Давыдов, Готфрид Херман и многие другие. С 1842 по 1846 год Гауптман редактировал Лейпцигскую «Всеобщую музыкальную газету», в 1850 году вместе с Отто Яном и Робертом Шуманом он основал Баховское общество. В дальнейшем он редактировал первые три тома предпринятого обществом издания полного собрания сочинений Иоганна Себастьяна Баха.

Среди сочинений Гауптмана преобладает церковная музыка: мессы, мотеты и др. Его теоретические взгляды обобщены в труде «Природа гармонии и метрики» (нем. *Die Natur der Harmonik und Metrik*; 1853).

Мориц Гауптман скончался 3 января 1868 года в Лейпциге.

«Канон на День рождения» должен исполняться в спокойном темпе, торжественном характере.

Поздравительная песня

(*Geburtstagswunsch*)
Австрийская народная песня

Русский текст О. Юргенштейна

В день э - тот свет-лый, свет-лый при - вет - ный
Wir wünschen Dir von Her - zens-grund: Bleib
мно - го сча-стья же - ла - ем вам.
im - mer fröh - lich und ge - sund.

Мелодия этого канона сочетает в себе удивительную напевность с плавным движением. Временной интервал включения голосов может быть различным, голоса могут вступать в следующем такте, через такт, через 2 такта.

Сердце, пой!

(*Lebe wohl*)
Немецкая народная песня

Русский текст О. Юргенштейна

Серд-це, пой!
Le - be wohl!
Ра - дость от-край!
Glück lei - te Dich!
Пусть ле - тит э-тот на - пев род - ной!
Bist du fern, ge - denk an mich.

Петушок

(*Le coq*)
Французская народная песня

Русский текст Я. Серпина

Оживлённо

Спать на за - ре я нс мо - гу,
Bon - jour Pier-rot, Bon - jour Jac - quot
звон - ко кри - чу: Ky - ка - ре - ку!
Tu - ons le coq, Tu - ons le coq!

Хло-па-ю я крыль-я-ми, кок-нам бе-гу:
Il ne di ra plus Co-co - di, co - co - do

С доб-рым ут-ром, лю-ди! Кы-ка-ре-ку!
Il ne te ra plus son co - que - ri - co!

Полька

Французская народная песня

Русский текст О. Юргенштейна

Allegro ♩ = 120

Мой о - тец за - пре - щал, чтоб я поль - ку тан - це - вала. // по - то - му.

Игровое сопровождение

ладонью ногой хлопки удары удары
по колену об пол сидя стоя стоя стоя

«Полька» должна исполняться легко, игриво, в подвижном темпе. Несомненный интерес представляет собой игровой элемент, который подчеркивает характер танца и вносит в исполнение определенный колорит. Над ритмическим сопровождением необходимо поработать отдельно, чтобы не путать движения и добиться синхронности действий.

London,s burning

Английская народная песня

Lon-dons bur - ning, Lon-dons bur - ning, Fetch the en - gines, Fetch the en-gines, Fire!

5 Fire! Fire! Fire! Pour on wa - ter, pour on wa - ter.

Сіяв мужик просо

Украинская народная песня

1

2

Кукушка

Эстонская народная песня

1

2

Канон «Кукушка» написан для двух голосов. Поскольку второй голос вступает через длительный промежуток времени, двухголосное исполнение начинается только с девятого такта. Завершает канон второй голос. Характер произведения светлый, радостный. Затакт следует исполнять легко, со стремлением в первую долю, восьмые длительности также не стоит утяжелять, необходимо обратить внимание на высокое интонирование третьей ступени мажора.

Ручей

Слова И. Панченко

Музыка Л. Кёлера (1820–1886)

1. Лес - ной ру - чей, он мил и тих, ед - ва он при-ме - тен, чис - та во - ди - ца. Я
2. В не - го раз-ду - мье бро-сит ель, да - рит и лоз-няк сво - ю бес-печ-ностЬ. Хра-

5
час - то к не - му и - ду на-пить-ся, и - ду к не - му, к не - му.
нит мой ру - чей все тай - ны веч - но и в зной, и в снег, ме - тель.

Кристиан Луи Генрих Кёлер (*Christian Louis Heinrich Köhler*; 5 сентября 1820, Брауншвейг, герцогство Брауншвейг — 16 февраля 1886 года, Кёнигсберг) — немецкий композитор и музыковед, более известный как преподаватель игры на фортепиано.

Кёлер родился и учился музыке в Брауншвейге у А. Зоннемана (фортепиано), Кристиана Л. Д. Цинкейзена-старшего, Йозефа Адольфа Лейброка (теория и гармония) и Кристиана Цинкейзена-младшего (скрипка).

В 1839–1843 годах Кёлер продолжил учебу в Вене. Здесь он изучал теорию и композицию у Симона Зехтера и Игнаца фон Зайфрида, а игру на фортепиано у Карла Марии фон Боклета, к которому ему дал рекомендацию Карл Черни. В 1843–1847 годах Кёлер служил капельмейстером в театрах Мариенбурга, Эльбинга и Кёнигсберга. С 1847 года он активно работал в Кёнигсберге как учитель фортепиано и хоровой дирижер. Позднее Кёлер стал директором школы, где обучали игре на фортепиано и теории. Как преподаватель фортепиано он был настолько популярен, что для лучшего удовлетворения спроса ему пришлось организовать кружок.

В качестве музыкального критика Кёлер писал для весьма солидной кёнигсбергской газеты «*Hartungsche Zeitung*» и вел обширную журналистскую работу, издал множество произведений для фортепиано, в том числе Франца Шуберта и Людвига ван Бетховена, а также полное собрание К. М. фон Вебера.

Кристиан Луи Генрих Кёлер написал 314 произведений, в том числе музыку к спектаклю «Елена» по Еврипиду, оперы «Принц и художник», «Мария Долорес», «Жиль Блаз», а также балет «Волшебный композитор». Ныне творчество Кёлера практически забыто, однако в XXI веке его работы по обучению игре на фортепиано оказались вос требованы вновь.

Канон

Музыка Луиджи Керубини (1760–1842)

1 2

Lou-is Char - les Ze - no - bi - e Sal - va - dor Ma - ri - a Che - ru - - bi -

ni, a - men, a - men, a - men.

Луиджи Керубини (полное имя — Мария Луиджи Карло Зенобио Сальваторе; *Maria Luigi Carlo Zenobio Salvatore Cherubini*, 14 сентября 1760, Флоренция — 15 марта 1842, Париж) — итальянский композитор, педагог и музыкальный теоретик, дирижёр.

В 1818 году Людвиг ван Бетховен, отвечая на вопрос, кто ныне является величайшим композитором (исключая самого Бетховена), сказал: «Керубини». «Выдающийся человеком» назвал итальянского маэстро Джузеппе Верди. Произведениями Керубини восхищались Роберт Шуман и Рихард Вагнер. Иоганнес Брамс испытывал сильное влечение к музыке Керубини, называл оперу «Медея» прекрасным произведением, которое его необычайно захватило. Ему отдавали должное Ференц Лист и Гектор Берлиоз — великие музыканты.

Получив начальное музыкальное образование у своего отца Бартоломео Керубини и продолжив его в Болонье у известнейшего композитора, педагога, автора музыкально-теоретических работ Джузеппе Сарти, Луиджи Керубини постигает сложное искусство контрапункта (многоголосного полифонического письма) и в совершенстве овладев им, осваивает церковные жанры мессы, литаний, мотета, а также светские жанры оперы-*seria* и оперы-*buffa*. Заказы приходят из итальянских городов (Ливорно, Флоренция, Рим, Венеция. Мантуя, Турин), из Лондона — где Керубини служил придворным композитором короля Георга III в 1784–1786 гг. Более широкое европейское признание талант музыканта получил в Париже, где Керубини обосновался в 1788 году. С Францией связан весь его дальнейший жизненный и творческий путь. С именем Керубини связано рождение Парижской консерватории (1795), организации которой и совершенствованию учебного процесса он отдал много энергии и таланта. Со дня основания — он преподаватель, затем профессор и дирижёр Парижской консерватории, директор с 1822 по 1844 год. Среди его учеников — крупные оперные композиторы: Франсуа Обер и Алеви Фроманталь Галеви.

Луиджи Керубини оставил богатое музыкальное наследие. Он отдал дань всем современным ему музыкальным жанрам и способствовал рождению новых: в 1790-е годы вместе со своими современниками Ф. Госсеком, Э. Мегюлем, Ж. Лесюром и другими композиторами пишет гимны, песни, марши, пьесы для торжественных шествий, праздничных и траурных церемоний.

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru