**Воплощение художественного образа через программное содержание музыкального произведения**

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 предшествует объяснение содержания музыки. Это произведение имеющее определенную словесную, нередко поэтическую программу и раскрывающее запечатленное в ней содержание.

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 художественных образов, наглядную их связь и соотнесение с реальными жизненными прообразами.

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 художественно-образное намерение композитора.

Самое раннее упоминание о программной музыке, найденное исследователями, относится к 586 г. до н.э.

В Древней Греции на пифийских играх в Дельфах авлетист Сакао исполнил пьесу Тимосфена, изображавшую битву Аполлона с драконом.

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.

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.

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 художественно-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. Здесь кроме 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. Русские классики создали программность нового типа: с опорой на жанровый музыкальный материал, насыщенность художественных 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).

В программе не ставится целью до конца пояснить в словах образно-эмоциональное содержание музыки, ибо оно выражается собственно музыкальными средствами. Программа должна 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.

Виды литературной программы могут быть различными. Иногда даже короткое заглавие инструментальной пьесы обобщенно указывает на ее содержание и направляет внимание слушателя в определенное русло.

Многим программным произведениям предшествует развернутый объяснительный текст, где излагается главная художественная идея, рассказывается о героях, дается представление о развитии сюжета, различных драматических ситуациях. Иногда композиторы довольно подробно излагают содержание своих программных произведений.

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 (раскаты грома, шум волн, пение птиц).

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 (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 различные виды программности:

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.

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.

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, так как точное и глубокое содержание конкретизирует 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(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 легче воспринимается «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 языка. Так, например, секундовые нисходящие интонации чаще всего служат для воплощения вздоха, стона, а мелодический ход на кварту вверх воспринимается 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.

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 эффекты, такие как: квинтовые органные пункты - 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.»

Непосредственная программность - это сюжетность, изобразительная картинность музыки. Эти сочинения имеют объявленную программу и 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.