

# ВОКАЛ

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ  
ТЕРМИНОВ  
И ПОНЯТИЙ

ПЛАНЕТА  
МУЗЫКИ



MUSIC  
PLANET



ЛАНЬ®

# ВОКАЛ

---

## КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ И ПОНЯТИЙ

Составитель  
Н. А. АЛЕКСАНДРОВА

Научный редактор  
кандидат искусствоведения  
М. Г. ЛЮДЬКО



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • МОСКВА • КРАСНОДАР •

ББК 85.314я73

В 66

**В 66** Вокал. Краткий словарь терминов и понятий / Сост. Н. А. Александрова. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015. — 352 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

**ISBN 978-5-8114-1919-7 (Изд-во «Лань»)**

**ISBN 978-5-91938-208-9 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)**

В словарь включено более 500 статей, посвященных различным сферам и понятиям вокального искусства. Словарь содержит термины, касающиеся жанров и форм вокальной музыки (академической, народной, церковной и др.), строения и функций голосового аппарата, различных видов вокальной техники, а также ряд понятий из смежных областей (эстетика, театр).

Издание предназначено для музыкантов, вокалистов, учащихся музыкальных учебных заведений и широкого круга любителей музыки и пения.

ББК 85.314я73

The dictionary includes more than 500 definitions devoted to different spheres and notions of vocal art. The dictionary contains the terms concerning genres and forms of vocal music (classic, folk, church etc.), the construction and functions of a voice apparatus, various vocal techniques, and also a number of notions from related areas (esthetics, theatre).

The book is intended for musicians, vocalists, students of music colleges and a wide range of the enthusiasts of music and singing.

**Обложка**  
**А. Ю. ЛАПШИН**

- © Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015
- © Н. А. Александрова, 2015
- © Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2015

---

---

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Образ певца — один из самых притягательных в истории человечества. Пение составляет сущность культовой музыки разных народов в разные эпохи, пение украшает празднества, развлечения, составляет досуг людей, в устной традиции сохранились образцы эпоса, сказок, поэзии, исторические факты. Голос — удивительный инструмент, который, казалось бы, есть у каждого, и все же отнюдь не каждый может петь, а тем более достичь в этом высокого мастерства. С давних времен искусство пения вызывает не только восхищение, но и понимание того, что без правильной постановки голоса невозможно его сохранение, развитие и осуществление художественного замысла исполнителя. За тысячелетия существования вокальной музыки и вокального исполнительства появилось огромное количество

разнообразных жанров, форм, терминов, нуждающихся в пояснении как для широкого круга любителей, так и для профессионалов.

В предлагаемом Словаре содержатся определения основных понятий, связанных с искусством пения. Здесь представлены статьи, посвященные строению голосового аппарата, ведущим методическим установкам, жанрам оперной, камерной и культовой музыки, отдельным композиционным приемам. Большинство исследователей-музыковедов сходится во мнении, что вокальная музыка, несмотря на кажущуюся внешнюю простоту и доступность слушателям, обладает особой структурной сложностью, связанной с многообразными формами взаимодействия словесного и музыкального текста, сценических, танцевальных и песенных жанров.

Музыканты-непевцы относятся зачастую к вокальной технике как к «делу темному» и весьма запутанному. Да и сами педагогико-вокалисты осознают эмпиричность многих методов воспитания голоса, а обучающиеся подчас заблуждаются в дебрях вокальной терминологии. Данное издание призвано

напомнить, разъяснить, отчасти даже упростить для понимания большинство важнейших положений начинающим профессионалам, их преподавателям, а также всем, кто хочет постичь тайны вокальной школы.

*Заведующая кафедрой камерного пения  
Санкт-Петербургской  
государственной консерватории  
им. Н. А. Римского-Корсакова,  
доцент, кандидат искусствоведения,  
заслуженная артистка России  
М. Г. Людько*

---

---

## А

**АБСОЛЮТНЫЙ СЛУХ** (от *лат.* *absolutus* — совершенный) — способность определять на слух и представлять себе точную высоту звука, что выражается в умении определить высоту тона, не сравнивая его со звуками заведомо известной высоты. Ср. *Слух*.

**АВЕ МАРИЯ** (*лат.* *Ave Maria* — привет тебе, Мария) — музыкальное произведение, написанное на текст одноименного католического гимна или на свободный текст, включающий обращение к деве Марии. Традиционная форма гимна *Ave Maria* в XVI–XVII вв. — мотет а *capella*; наиболее известные образцы принадлежат композиторам Жоскену Дебре и Я. Аркадельту. В XIX–XX вв. сочинения *Ave Maria* более разнообразны по жанру. Среди них много светских композиций, в их числе арии

и песни для голоса с инструментальным сопровождением Ф. Шуберта, Л. Керубини, Ш. Гуно (в качестве сопровождения Гуно использовал прелюдию C-dur из т. 1 «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха), Э. Вила Лобоса, хоры а саррелла и с оркестром И. Брамса, А. Брукнера, Дж. Верди, И. Стравинского. Ave Maria включена в сцену Дездемоны в IV Д. оперы «Отелло» Верди.

**АВЛОДИЯ** — пение под аккомпанемент авлоса, древнегреческого духового инструмента, состоящего обычно из двух трубок, каждая типа гобоя. См. также *Монодия*.

**АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ** — песенный жанр, возникший в конце 1950-х — начале 1960-х. Автор музыки и слов песни является ее исполнителем. Как правило, словесный текст имеет главенствующее значение. Обычно авторская песня исполняется под аккомпанемент гитары. Наиболее характерные черты авторской песни — лиризм и социальная направленность, обращение одновременно и к большой аудитории, и к каждому слушателю в отдельности.



**АВТОФОНИЯ** (от *гр.* autos — сам, phone — голос) — слышание своего собственного голоса. Исполнитель воспринимает собственный голос не только через воздушную среду, но и через ткани головы, что вносит в звучание голоса значительные искажения. Поэтому певец, впервые слышащий свой голос в звукозаписи, как правило, не узнает его по тембру. У начинающих певцов в процессе постановки голоса звучание всегда должно контролироваться педагогом или опытным концертмейстером. Только по мере развития вокального слуха (см. *Слух*) певец начинает более точно оценивать звучание своего голоса и свою вокальную технику.

**АГНУС ДЕИ** (*лат.* Agnus Dei — агнец Божий) — католическое песнопение, заключительный раздел мессы. Agnus Dei входит и в заупокойную мессу (Реквием), обычно его музыка носит траурно-лирический характер. Ее исполняет хор («Реквием» Моцарта) или хор вместе с солистами («Торжественная месса» Бетховена), иногда — один солирующий голос (ария альта в Мессе h-moll И. С. Баха).

**АГОГИКА** (от *гр.* *agogike* — уведение) — учение о небольших отклонениях от основного темпа в процессе исполнения музыкального произведения (замедление, ускорение). В музыкальном исполнительстве — одно из средств художественной выразительности. Агогические обозначения связаны с фразировкой и артикуляцией, а также с музыкальной динамикой. Такие агогические обозначения, как *ad libitum* (по желанию), *à piacere* (свободно), *capriccioso* (капризно, причудливо) и др., помогают полнее и ярче раскрыть характер и содержание музыкального произведения. Эти темповые отклонения обычно применяются в небольших музыкальных построениях. Особенно часто агогические отклонения встречаются в произведениях композиторов-романтиков. Термин «агогика» введен в музыковедение Х. Риманом в 1884 г. Ранее явления, относящиеся к области агогики, обозначались как «*tempo rubato*».

## **АКАДЕМИЧЕСКИЙ ХОР**

1) Название профессионального или любительского хорового коллектива, исполняющего классическую музыку, произведения

современных композиторов опертым, прикрытым и ровным на всем диапазоне звуком.

2) Почетное звание, присваиваемое ведущим хоровым коллективам.

**А КАПЕЛЛА** (*ит.* a capella) — хоровое и ансамблевое пение без инструментального сопровождения. Пение а капелла широко распространено в народном песенном творчестве (русском, грузинском, болгарском и др.). Как профессиональный певческий стиль пение а капелла сформировалось в культовой музыке Средних веков. В эпоху Возрождения этот стиль достигает своего расцвета в творчестве нидерландских композиторов-полифонистов Г. Дюфай, Ж. Беншуа, Я. Окегема, Я. Обрехта, Ж. Дебре, О. ди Лассо, а также композитора римской школы Палестрины. В России пение а капелла вначале широко используется в церковной музыке (произведения Д. С. Бортнянского, М. С. Березовского, А. Л. Веделя и др.); с конца XIX в. стиль пения а капелла достигает больших высот в творчестве русских композиторов (хоры С. И. Танеева, С. В. Рахманинова, А. Д. Кастаньского, П. Г. Чеснокова и др.). Значительное число хоровых произведений а капелла созда-

ли советские композиторы В. Я. Шебалин, Д. Д. Шостакович, Г. В. Свиридов и др.

**АКАФИСТ** (*позднегр.* akatistos, от *гр.* а — отрицательная частица, и katizo — сажусь) — цикл хвалебных песнопений православной церкви, воспевающих Христа и святых. Исполняется молящимися стоя (отсюда название, которое можно перевести как «неседа́льная песнь»), имеет византийское происхождение, и введен в обиход в VI в. Акафист получил распространение в русской церкви в начале XVIII в., к 1901 году цензорами духовного ведомства было одобрено к печати 158 акафистов, около 300 было отвергнуто, новый всплеск акафистографии относится к началу XXI в. Структура акафиста представляет собой попеременное чередование 24 строф — 12 икосов и 12 кондаков; при этом икосы заканчиваются тем же припевом, что и первый кондак, а все остальные кондаки припевом «аллилуйя». Последняя строфа содержит молитвенное обращение к святому и заканчивается троекратным «аллилуйя».

**АККОМПАНеМЕНТ** (*фр.* accompagnement — сопровождение).

1) Партия инструмента или ансамбля инструментов (ансамбля певческих голосов), сопровождающих сольную партию певца или инструмента.

2) Музыкальное сопровождение — совокупность всех гармонических и ритмических элементов, аккордов и фигураций, служащих опорой основному мелодическому голосу. Аккомпанемент выполняет многие выразительные функции: сопровождает основную мелодию, дополняет ее, подчеркивает и углубляет психологическое содержание музыки, создает изобразительный фон. Чаще всего встречается аккомпанемент пению, исполняемый каким-либо многозвучным инструментом (фортепиано, аккордеоном и т. д.) или оркестром.

**АКТ** (от *лат.* *actus* — действие) — законченная часть театрального произведения (например, оперы), отделенная от других подобных частей перерывом — антрактом; то же, что действие. Акт иногда делится на картины.

**АКУСТИКА** (от *гр.* *acustikos* — относящееся к слушанию).

1) Отдел физики, изучающий природу и материальные свойства звука. Музыкальная акустика — отдел акустики, изучающий физические свойства музыкальных звуков (высота, громкость, тембр, длительность), а также законы их восприятия. Занимается проблемами музыкального слуха, исследованием певческих голосов и музыкальных инструментов.

2) Характер и качество слышимости в каком-либо помещении.

**АКЦЕНТ** (от *лат.* *accentus* — ударение) — ударение, выделение, подчеркивание звука или аккорда за счет усиления звучания. Метрический акцент находится на сильной доле такта. В целях музыкальной выразительности может подчеркиваться любая доля такта. Акцент может достигаться и за счет несовпадения ритмического и метрического акцентов (синкопа), агогического, тембрового выделения звука. В вокально-хоровой музыке акцентом также называют подчеркивание, удлинение наиболее важных по смыслу слов и слогов при пропевании текста. Акцент обозначается следующими знаками: >, *sf* и др.

**АКЫН** — народный поэт-певец в Казахстане, Каракалпакии и Киргизии, который исполняет свои песни в сопровождении народного инструмента — домбры или комуза. В настоящее время акынами стали называть поэтов-профессионалов, в отличие от халык-акынов — народных поэтов-импровизаторов.

**АЛЛИЛУЙЯ** (*гр.* alleluja — восхваление) — напев ликующе-восторженного характера, используемый в христианском богослужении. Этим восклицанием начинаются, сопровождаются и заканчиваются отдельные стихи псалмов. Для напева «Аллилуйя» характерно свободное мелизматическое распевание гласных, особенно последнего слога. Аллилуйя со временем вошла в такие жанры вокально-хоровой музыки, как кантата, мотет, месса. Примером могут служить хор из оратории «Мессия» Г. Ф. Генделя и «Аллилуйя» из мотета «Exultate, jubilate» В. А. Моцарта. В восточной церкви «Аллилуйя» получило более широкое применение, чем в западной. В русском партесном пении, как и в зарубежной музыке, широкая распевная

мелодия «Аллилуйя» часто соединялась с многократным повторением слова «аллилуйя». П. И. Чайковский во «Всенощной» облек многократное «Аллилуйя» в конце песнопения «Хвалите имя господне» в форму фугетты, а в «Литургии» в конце причастного стиха — в форму фуги.

**АЛЬБА** (*прованс.* alba — рассвет) — утренняя песня, одна из форм лирической поэзии провансальских трубадуров XI–XIV вв.

**АЛЬБОРАДА** (*исп.* alborada — рассвет).

1) Утренняя пастушеская песня в честь восхода солнца.

2) Испанская разновидность утренней серенады, родственная провансальской альбе.

3) Инструментальная пьеса импровизационного характера, воссоздающая картину рассвета. Альборада обычно исполняется утром на открытом воздухе. Пьесы в жанре альборады встречаются в творчестве М. Равеля, И. Альбениса и др., так же называется один из эпизодов «Испанского каприччио» Н. А. Римского-Корсакова.



**АЛЬТ** (от *лат.* *altus* — высокий).

1) Низкий детский голос с диапазоном «ля» («соль») малой октавы — «ми» 2-й октавы и шире. Звучание этого голоса грудное с металлическим оттенком. Ноты пишутся в скрипичном ключе.

2) Низкий женский голос, то же, что *Контральто*.

3) Название партии в хоре или вокальном ансамбле, исполняемой низкими детскими и низкими женскими голосами.

4) Применяемое иногда название второго по высоте голоса в многоголосной музыке, иначе — альтовый голос.

5) Струнный смычковый инструмент.

6) Одна из разновидностей типа голоса у кастратов.

**АЛЬТИНО** — см. *Тенор*.

**АМВРОСИАНСКОЕ ПЕНИЕ** — одногласное унисонное пение гимнов, антифонов. Это древнейший вид пения в римско-католической церкви. Введено в католическое богослужение в IV в. миланским епископом Амвросием. В V–VI вв. амвросианское пение стало общепринятым в западной церкви.

**АМПЛУА** (*фр.* emploi — роль) — в музыкальном театре вокальные партии и роли, исполняемые певцом или певицей в соответствии с их голосовыми данными и творческой индивидуальностью (напр., травести, бас-буфф, субретка и др.). До 2-й пол. XIX в. композиторы сочиняли оперы в расчете на определенные амплуа. Постепенно, с усложнением оперной драматургии и индивидуализацией музыкально-сценических образов, понятие амплуа исчезает (хотя в оперном театре остается деление по характеру голосов). Оперный певец в наше время должен обладать способностью к перевоплощению, уметь исполнять оперные партии различного плана. В театре оперетты до сих пор сохраняются амплуа комика-простака, каскадной певицы, лирической героини, однако и там, в связи с развитием мюзикла, намечаются тенденции к стиранию традиционных черт амплуа.

**АНАЛИЗ ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЫ** — исследование вокально-хоровой партитуры, состоящее из ее устного или письменного (аннотация) разбора. В анализ входят общие сведения об авторах музыки и текста,

анализ литературного текста, характеристика хоровых партий (диапазоны, tessitura), анализ музыкально-выразительных средств (фактура, форма, тематизм, мелодика, гармония, ритм, агогика и т. д.), а также намечается исполнительский план.

**АНЕНАЙКИ** — в древнерусских церковных песнопениях вокализация (пение) на слоги «на-не». Заимствованы из Византии; в Киевской Руси известны с XI в.

**АНСАМБЛЬ** (*фр.* ensemble — вместе).

1) Группа из двух или более музыкантов (певцов и/или инструменталистов), совместно исполняющих музыкальное произведение.

2) Музыкальное произведение для ансамбля исполнителей. Название таких произведений зависит от количества музыкантов (дуэт, трио, квартет и др.). Ансамбль, в котором каждую партию исполняет один музыкант, называется камерным. В зависимости от количества исполнителей — от двух до двенадцати — различают дуэт, трио (терцет), квартет, квинтет, секстет, септет, октет, нонет и децимет. По своему составу ансамбли бывают смешанные (напр., голос

и фортепиано, квинтет для струнного квартета и фортепиано) и однородные (дуэт для двух скрипок, вокальный квартет а капелла). Иногда ансамблем называют хор или оркестр.

3) Законченный номер в опере, оратории, кантате, исполняемый группой певцов в сопровождении оркестра или а капелла.

4) Совместное исполнение музыкального произведения несколькими исполнителями. Искусство ансамбля основывается на постоянной координации творческих усилий исполнителей, требует умения слушать общее звучание и сочетать свою исполнительскую манеру с манерой партнеров.

5) В некоторых западных странах, например в Германии, под ансамблем подразумевается группа музыкального театра.

**АНСАМБЛЬ ПЕСНИ И ПЛЯСКИ** — большой исполнительский коллектив, в состав которого входят хоровая и танцевальная группы, а также оркестр или ансамбль народных (духовых) инструментов.

**АНТЕМ** (*англ.* anthem, *позднелат.* antiphona, от *гр.* antiphonos — звучащий

в ответ) — духовное песнопение в Англии, созданное на текст из Библии на английском языке. Жанр возник в связи с движением Реформации в XVI в. Основных разновидностей антема две. Более ранний, так называемый полный антем (исполняемый хором а капелла), близок к мотету. Возникший в более позднее время стиховой, или строфический, антем, основанный на чередовании сольных и хоровых разделов с инструментальным сопровождением, родствен кантате. Жанр антема достиг высочайшего расцвета в творчестве Г. Перселла. Также образцы антемов встречаются в творчестве У. Бёрда, Г. Ф. Генделя. В XX в. к сочинению антемов обращался Б. Бриттен.

**АНТИФОН** (от *гр.* antiphonos — вторящий, звучащий в ответ) — поочередное пение двух хоров или хора и солиста, часто носящее характер диалога. Происхождение антифона восходит к Древней Греции, к пению дифирамбов. Позднее антифонный принцип пения перешел в трагедию, где хор обычно делился на два полухория. Антифонное пение использовалось в культовой музыке восточных народов. В Западной Европе

введение антифона в христианское богослужение связывают с именем миланского епископа Амвросия (см. *Амвросианское пение*). Из Милана антифон распространился по всей Италии, а затем в другие европейские страны. Принцип антифонного пения нередко использовался в хоровых сочинениях западноевропейских композиторов XIV–XVIII вв. Принцип антифонного пения перешел и в светскую музыку, он встречается в народных песнях, а также в хоровых и инструментальных произведениях композиторов прошлого и современности (напр., хор «Эхо» О. Лассо, хор «Звезды» С. И. Танеева, «Антифоны» для струнного квартета С. Слонимского и др.).

**АПОФЕОЗ** (от *гр.* apotheosis — обожествление) — заключительная сцена спектакля (оперы или балета), носящая торжественный характер и включающая большое число участников. Апофеоз часто применяется в операх на исторические, историко-мифологические сюжеты (заключительные сцены лирических трагедий Ж. Б. Люлли, оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки и др.). Иногда апофеозом называют торжественно-

ликующее заключение инструментального произведения.

**АРАНЖИРОВКА** (от *фр.* *arranger* — приводить в порядок).

1) Переложение музыкального произведения для другого состава исполнителей, например переложение оперной партитуры для фортепиано и т. п.

2) В вокально-хоровой практике аранжируют, т. е. переключивают, какое-нибудь сольное произведение для хорового исполнения (напр., «Весенние воды» С. В. Рахманинова, «Венецианская ночь» М. И. Глинки). Нередко произведение, написанное для однородного хора, аранжируют для смешанного. Иногда аранжировка сопровождается транспонированием (переводом в другую тональность).

3) Облегченное переложение произведения для того же состава исполнителей.

**АРИЕТТА** (*ит.* *arietta* — маленькая ария).

1) Небольшая ария с песенным характером мелодии, зачастую в двухчастной форме. В русской опере жанр ариетты ис-

пользовался, например, Н. А. Римским-Корсаковым («Снегурочка»).

2) Во французской опере XVIII в. ариеттой называлась ария да капо в блестящем колоратурном стиле, которую пели на итальянском языке. Она не была связана с развитием сценического действия и исполнялась как вставной номер.

3) Песня в народном духе во французской комической опере XVII в., в которой ариетты чередовались с разговорными диалогами.

4) Название инструментальной пьесы.

**АРИОЗО** (*ит. arioso* — наподобие арии).

1) Небольшое вокальное произведение, занимающее промежуточное положение между речитативом и арией и отличающееся большей свободой формы.

Оперные ариозо, как правило, носят лирический характер и отличаются от арии меньшими размерами и меньшим драматизмом. Если ария в опере является музыкальной характеристикой героя, то ариозо — это отклик на какую-либо драматическую ситуацию, обобщение содержания предшествующего речитатива, какое-то одно



эмоциональное переживание (напр., ариозо Ленского «Я люблю вас, Ольга» или ариозо Онегина «Увы, сомненья нет» из оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского). В кантатах И. С. Баха ариозо нередко является заключительной частью сцены речитативного характера. В итальянской опере и кантате XVII в. ариозо выполняло связующую роль между речитативом и арией. В оперной музыке XIX в., в частности в творчестве русских композиторов-классиков, ариозо превращается в небольшую арию с мелодией напевно-декламационного или лирически-песенного характера (напр., ариозо Кумы из оперы «Чародейка» П. И. Чайковского).

2) Термин, указывающий на певучий характер исполнения произведения.

**АРИЯ** (*ит.* aria — ария, песня; также — воздух).

1) Жанр вокальной музыки, законченный эпизод в опере, оратории, кантате, исполняемый солистом в сопровождении оркестра. Для арии характерна широкая напевность. Ария является музыкальной характеристикой персонажа, эмоциональным обобщением определенного этапа сценического

действия. По своей художественной функции ария соответствует монологу в драме. В XVI — начале XVII в. во Франции арией называли вокальное произведение в песенной строфической форме.

В итальянской опере XVII в. появились различные виды и формы арии как лирического музыкального центра произведения, сложилась форма трехчастной арии да капо, в которой 3-я часть являлась свободным повторением 1-й и давала возможность продемонстрировать исполнителю виртуозность и мастерство импровизации. В XIX в. складывается новый тип арии, в которой последовательно соединяются контрастирующие речитативные, ариозные и песенные формы (речитатив и каватина, сцена и ария и пр.). Дальнейшее развитие оперной арии привело к ее превращению из обособленного и замкнутого номера в органическую часть музыкально-драматического действия, к ее наполнению богатым эмоциональным содержанием, размыванием понятий речитатива и арии. В русской опере ария испытала сильное влияние интонационного строя народной песни. Для полноты характеристики героя в опере обычно имеется несколько

арий, различных по своему образному содержанию. Часто ария следует после оркестрового вступления; иногда ей предшествует речитатив. Разновидностями арии являются *ариетта*, *ариозо*, *каватина*, *кабалетта*, *стретта*, *рондо*.

2) Концертная пьеса для певца-солиста в характере оперной арии (например, концертные арии В. А. Моцарта, концертная ария Л. Бетховена «Ah, perfido»).

3) Замкнутый номер в оратории, кантате, мессе.

4) Инструментальное произведение напевного характера. В музыке И. С. Баха и Г. Ф. Генделя — часть инструментальной сюиты.

**АРТИКУЛЯЦИОННЫЙ АППАРАТ** — система органов, благодаря работе которых формируются звуки речи. К ним относятся гортань, голосовые складки, язык, губы, мягкое нёбо, глотка, нижняя челюсть (активные органы); зубы, твердое нёбо, верхняя челюсть (пассивные органы).

**АРТИКУЛЯЦИЯ** (от *лат.* articulare — членораздельно выговаривать).

1) Работа органов речи, необходимая для образования звуков и отчетливой дикции (см. *Артикуляционный аппарат*).

2) В музыкальном исполнительстве — способ исполнения последовательного ряда звуков с той или иной степенью слитности или расчлененности. В нотной записи артикуляция обозначается словами (*legato, tenuto, non legato, marcato, staccato* и т. д.) или графическими знаками — лигами, точками и т. д.

**АТАКА** (*ит. attacca*, от *attacare* — вступить без паузы, буквально — нападать).

1) В пении означает начало звука, переход голосового аппарата от дыхательного состояния к певческому. Термин применяется к фонации чистых гласных. Различают три вида атаки. Твердая атака характеризуется плотным смыканием голосовых складок до начала звука и их быстрым размыканием под влиянием поднятого подскладочного давления. Звук при этом обычно бывает точным по высоте, ярким, энергичным, при утрировке — жестким. При придыхательной атаке голосовые складки смыкаются на уже вытекающей

струе воздуха, что и создает своеобразное придыхание. Звук не сразу достигает полноты звучания и точной высоты (образуются так называемые «подъезды к ноте»). При придыхательной атаке может появиться «утечка» воздуха, его повышенный расход сквозь неплотно сомкнутую голосовую щель, голос может потерять необходимую чистоту тембра, яркость, энергию, опору. Мягкая атака, которой стремятся пользоваться певцы, характеризуется одновременностью смыкания голосовых складок и посылы дыхания. Она обеспечивает чистоту интонации и наилучшие звуковые возможности работающим голосовым складкам. Певец должен владеть всеми тремя видами атаки, употребляя их в зависимости от выразительных задач. Разные виды атаки используются в педагогической практике для организации певческого голосообразования, для борьбы с дефектами певческого звука.

2) Обозначение в нотах, указывающее на внезапный, без паузы переход от одной части произведения у другой или неожиданное изменение темпа (например, при переходе от речитатива к арии и пр.).

**АУФТАКТ** (*нем.* Auftakt — затакт) — специфический дирижерский жест, взмах дирижерской палочки или руки, указывающий начало исполнения. Его функции — определение темпа, динамики, характера атаки звука, показ взятия певцами дыхания и т. п.

**АФОНИЯ** (*гр.* arhonia) — отсутствие певческого звука при попытке его издать.

**АШУГ** (от *тюрк.* ашик — влюбленный) — народный поэт-певец на Кавказе и в Турции. В искусстве ашугов соединены музыка, поэзия и элементы драматического искусства — жест, мимика. Ашуг поет свои произведения, аккомпанируя себе на струнных инструментах (сазе, таре, кеманче). Песни имеют куплетное строение, большую роль в них играют инструментальные интермедии. Музыкальное искусство ашугов нашло отражение в операх «Кёр-оглы» У. Гаджибекова, «Шахсенем» Р. М. Глиэра.

**АЭД** (от *гр.* aeido — пою, воспеваю) — древнегреческий профессиональный поэт и певец в IX–VIII вв. до н. э., исполнитель

эпических песен. Аэды пели, аккомпанируя себе на форминксе (щипковый инструмент). Пение аэдов представляло собой монотонное повторение традиционных мелодических оборотов (номов) в диапазоне кварты-квинты. Аэды импровизировали, свободно используя заранее заготовленные мелодические и поэтические стереотипы. Мастерство аэдов передавалось из поколения в поколение. Со временем искусство аэдов было утрачено и их место заняли рапсоды.

## Б

**БАЛЛАДА** (от *ит.* ballare — танцевать) — первоначально, в Средние века, народная танцевальная песня у романских народов, сопровождавшаяся пляской. В XIII в. жанр баллады становится важнейшим в творчестве трубадуров и труверов, она превращается в одnogолосную лирическую песню с инструментальным аккомпанементом импровизационного характера. Баллады писали крупнейшие музыканты раннего Возрождения Филипп де Витри, Гильом де Машо. В народном творчестве танцевальная

баллада постепенно трансформируется в повествовательную песню, зачастую с содержащую драматические и фантастические эпизоды. Этот вид баллады повлиял на ее возрождение в музыке композиторов-романтиков XIX в. — Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Листа и др. Сюжеты вокальных баллад становятся более драматичными, нередко приобретая мрачный трагический колорит («Лесной царь» Шуберта). В России к жанру вокальной баллады обращались М. И. Глинка («Ночной смотр»), А. С. Даргомыжский («Свадьба»), А. Г. Рубинштейн («Баллада»), Н. А. Римский-Корсаков («Свитезянка»). Следует отметить включение баллады в оперу (баллада Финна из оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила», баллада Сенты из оперы Р. Вагнера «Летучий голландец», баллада Герцога из оперы Дж. Верди «Риголетто»). Жанр баллады проникает и в инструментальную музыку (баллады Ф. Шопена, И. Брамса, Г. Форе). Современные отечественные композиторы также обращаются к балладе, наделяя ее героико-патриотическим содержанием (баллада Витязя из симфонии-кантаты «На поле Куликовом» Ю. А. Шапорина,



«Баллада о мальчике, пожелавшем остаться неизвестным» С. С. Прокофьева).

В поп-музыке и джазе балладой (*англ.* ballad) принято называть сентиментальную песню с любовным или драматическим сюжетом 32-тактовой куплетной формы, исполняемую в умеренном или медленном темпе.

**БАЛЛАДНАЯ ОПЕРА** (*англ.* ballad opera) — английский вариант комической оперы XVIII в., комедия сатирического содержания, в которой песни (баллады) и танцы чередовались с разговорными сценами. Родоначальники жанра — английский поэт-сатирик Дж. Гей и композитор И. К. Пепуш. Созданная ими «Опера нищих» представляла собой пародию на итальянскую оперу-серия с ее штампами и условностями, а также яркую сатиру на политическую и социальную жизнь Лондона XVIII в. В пьесу включены народные английские, шотландские и ирландские баллады, часть музыкальных номеров и увертюра написаны Пепушем. Поставленная в 1728 г. в Лондоне «Опера нищих» вызвала множество подражаний. Балладная опера оказала определенное влияние на формирование не-

мецкого зингшпиля. В качестве примеров современной интерпретации жанра балладной оперы следует назвать «Трехгрошовую оперу» К. Вейля с текстом Б. Брехта и новую редакцию «Оперы нищих», осуществленную Б. Бриттеном в 1948 г.

### **БАЛЛЕТТО** (*ит. balletto*).

1) Вокальное произведение танцевального характера, по музыкальной фактуре близкое к мадригалу. Жанр баллетто был популярен в середине XVI — начале XVII в. в творчестве композиторов Италии (Дж. Гастольди), Англии (Т. Морли), Германии (Х. Хаслер).

2) Вид музыкально-хореографического представления XVII—XVIII вв. (К. Монтеверди, А. Брунелли), в котором чередуются танцевальные песни, объединенные общим сюжетом.

**БАНДУРИСТ, кобзарь** — украинский народный певец и музыкант, исполняющий свои произведения в сопровождении бандуры, струнного щипкового инструмента. Издавна бандуристы слагали и пели свои песни-думы (сказы) о подвигах героев, о тяжелой

участи простых людей. После Октябрьской революции искусство бандуристов получило массовое распространение, были организованы ансамбли — капеллы бандуристов.

**БАРД** (*кельт. bard* — певец).

1) Поэт и певец у древних кельтов, в Средние века — придворный поэт в Ирландии, Шотландии и Уэльсе. В репертуаре бардов были песни-баллады, боевые, сатирические песни, элегии и т. д. Барды пели, аккомпанируя себе на струнном щипковом инструменте, сходном с лирой. Музыка бардов не сохранилась.

2) В широком смысле слова — автор-исполнитель.

**БАРИТОН** (от *гр. barytonos* — низкзвучающий, тяжелозвучный) — мужской певческий голос, занимает промежуточное положение между тенором и басом. Диапазон баритона, как правило — «ля» большой октавы — «соль» 1-й октавы. По характеру голоса различают баритон лирический, лирико-драматический, драматический. Начиная с «Дон-Жуана» В. А. Моцарта, композиторы поручают баритонам ведущие партии. Звучание лирического баритона

светлое, мягкое, по тембру и высоте приближается к драматическому тенору. Партии: Жермон («Травиата» Дж. Верди), Валентин («Фауст» Ш. Гуно), Евгений Онегин в одноименной опере Чайковского и др. Лирико-драматический баритон — сильный голос, яркий и светлый по тембру. Может исполнять партии как лирического, так и драматического баритона. Драматический баритон (бас-баритон) — голос большой силы, ярко и мощно звучащий во всем диапазоне. По тембру приближается к басу. Партии: Князь Игорь («Князь Игорь» А. П. Бородина), Грязной («Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова), Скарпия («Тоска» Дж. Пуччини), Риголетто в одноименной опере Дж. Верди, Алеко в одноименной опере Рахманинова и др. В хоре баритоны входят в партию 1-х басов, причем обычно их партии выше «фа» 1-й октавы не простираются. Ноты пишутся в басовом ключе.

**БАРКАРОЛА** (от *ит.* barca — лодка) — первоначально песня венецианского гондольера (а также рыбака, лодочника, гребца). Для нее характерен музыкальный размер 6/8 или 12/8, лирическая певучая мелодия,

спокойный плавный аккомпанемент, имитирующий покачивание на волнах и удары весел, светлый, меланхолический оттенок. В XIX в. баркарола получила широкое распространение как жанр профессиональной музыки. Вокальные баркаролы создавали Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ш. Гуно, Ф. Мендельсон, Р. Штраус, М. И. Глинка, А. П. Бородин и др. Нередко баркарола используется в опере, например в операх «Вильгельм Телль» Дж. Россини, «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха и др.

**БАС** (от *ит.* basso — низкий).

1) Самый низкий мужской певческий голос с рабочим диапазоном от «фа» большой октавы до «фа» 1-й октавы. По тесситуре басы разделяются на высокие и низкие. Высокий, или певчий, бас (*basso cantante*) иногда называют баритональным за его светлое звучание. У него звучные верхние ноты и яркий центральный участок диапазона. Партии: Сусанин («Иван Сусанин» М. И. Глинки), Галицкий («Князь Игорь» А. П. Бородина), Мефистофель («Фауст» Ш. Гуно), Вотан («Валькирия» Р. Вагнера), Дон Сильва («Эрнани» Дж. Верди) и др.

Низкий, или центральный, бас обладает мощным звучанием нижних нот и всего центра диапазона. Верхний отрезок диапазона звучит напряженно. Партии: Зарастро («Волшебная флейта» В. А. Моцарта), Марсель («Гугеноты» Дж. Мейербера), Кончак («Князь Игорь» Бородина) и др. В оперном исполнении различается характерный, или комический, бас (*basso buffo*) — гибкий, подвижный голос. Партии характерного баса: Фарлаф («Руслан и Людмила» М. И. Глинки), Бартоло («Севильский цирюльник» Дж. Россини). Самый низкий вид басов — басы-*profundo* и басы-октависты с диапазоном «ля» контроктавы — «ля» малой октавы. Отдельные басы-октависты могут брать звук «фа» контроктавы. Особенно красиво басы-октависты звучат в хорах а капелла. Ноты пишутся в басовом ключе.

2) Самая низкая партия в хоре или ансамбле. Рабочий диапазон хоровой басовой партии обычно колеблется в пределах «соль» большой октавы — «ре» («ми-бемоль») 1-й октавы.

**БАХШИ** — народные певцы-поэты в Узбекистане, Туркмении и Каракалпакии

(бахсы). Сопровождают пение игрой на дутаре.

**БАЯТИ** — жанр азербайджанской народной песни лирического характера. Исполняются баяти профессиональными певцами — ашугами, гусанами в сопровождении тара, кеманчи, саза. Жанр баяти широко распространен в бытовом домашнем музицировании.

**БЕГЛОСТЬ** — техника пения в быстром движении. Чаще всего проявляется в колоратурных украшениях и пассажах (см. *Колоратура*). Техникой беглости должны владеть все певцы, независимо от типа голоса. Предрасположенность к подвижности может быть природным качеством, но у большинства певцов она — результат систематических специальных занятий. В упражнениях для выработки техники беглости следует вначале держаться умеренных темпов, постепенно убыстряя движение. Упражнения в быстром движении — один из лучших методов борьбы с форсированием, перегрузкой дыхания. В результате освоения техники беглости гортань делается более гибкой,

эластичной, улучшается интонация, голос звучит более ярко.

**«БЕЛЫЙ» ЗВУК** — термин, распространенный в вокальной практике для обозначения так называемого открытого звучания голоса (см. *Открытый звук*). Это «плоское», напряженное звучание обусловлено отсутствием элементов прикрытия, что заставляет голосовые складки работать с «пересмыканием», зажатостью. В академической манере пения (см. *Пение*) такое звучание не допускается. К исправлению данного дефекта ведут приемы, повышающие импеданс: более округленное, полное произнесение гласных, округлый рот, опущенная гортань.

**БЕЛЬКАНТО** (*ит.* belcanto — прекрасное пение) — стиль пения, сложившийся в Италии к середине XVII в. и господствовавший до 1-й пол. XIX в. (эпоха бельканто). В современном понимании — эмоционально насыщенное, красивое, певучее, звучное вокальное исполнение. Бельканто требует от певца владения кантиленой, колоратурной техникой, филировкой, динамическими



и тембровыми нюансами, «инструментальной» ровности звучания, эмоционально насыщенного, красивого певческого тона. Появление бельканто связано с развитием гомофонного стиля и формированием итальянской оперы. Раннее бельканто, или *canto spianato* (ровное пение), отличалось чувствительностью, патетичностью исполнения, для него характерны выразительная кантилена, небольшие колоратурные украшения, усиливающие драматический эффект (оперы К. Монтеверди, Ф. Кавалли, М. А. Чести). Классическое бельканто, или *canto fiorito* (расцветенное пение), развивается с конца XVII в. Это блестящий виртуозный стиль, в котором господствует колоратура, постепенно становящаяся самоцелью певцов. Техническое совершенство голоса — длительность дыхания, владение всеми видами колоратуры, мастерство филировки, блеск исполнения труднейших пассажей, умение импровизировать украшения — ценится превыше всего. Подчиняясь требованиям показа вокальных возможностей певцов, музыка многих опер конца XVIII — начала XIX в. теряет цельность, художественную значимость. Выдающиеся

ся представители этого периода бельканто — К. Броски (Фаринелли), А. Бернакки, А. Уберти (Порпорино), Каффарелли, Сенезино, Дж. Веллутти, К. Габриелли, Ф. Бордоньи. Новый период развития бельканто связан с творчеством Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, оперы которых потребовали от певцов, наряду с совершенной техникой кантилены и колоратуры бельканто, мастерства в передаче чувств персонажей. Этот период выдвинул плеяду выдающихся певиц и певцов, показавших феноменальные возможности владения голосом. Среди них Дж. Паста, сестры Гризи, Дж. Рубини, Л. Лаблаш, М. Гарсиа-отец, Дж. Марио. С появлением опер Дж. Верди связан конец классического бельканто. В поздних операх Верди и в произведениях веристов и Дж. Пуччини колоратура более не встречается. Большое развитие получает кантилена, которая сильно драматизируется и обогащается психологическими нюансами. Повышаются требования к звучности голоса и насыщенному звучанию верхних нот. Термин «бельканто» начинает употребляться в современном его понимании. К мастерам бельканто того времени отно-

сятся Ф. Таманьо, Э. Карузо, Р. Понсель, К. Муцио. Современные вокальные школы сохраняют и продолжают традиции бельканто. К мастерам бельканто второй половины XX в. можно отнести таких певцов, как Р. Тебальди, М. Каллас, Р. Скотто, Дж. Сазерленд, М. Кабалье, И. Архипова, Л. Паваротти, П. Доминго, Н. Гяуров, З. Соткилава, В. Атлантов, Е. Нестеренко и др.

**БЕНЕДИКТУС** (*лат.* Benedictus — благословен) — католическое песнопение, раздел мессы, располагающийся между Sanctus и Agnus Dei. Входит почти во все торжественные и заупокойные (реквием) мессы, созданные Палестриной, И. С. Бахом, В. А. Моцартом, Л. ван Бетховеном, Ф. Листом и др. Обычно носит спокойный, просветленный лирический характер. Иногда исполняется солистом (ария тенора в Мессе *h-moll* Баха), иногда квартетом солистов без хора (в «Реквиеме» Моцарта) или с хором (в «Торжественной мессе» Бетховена). В некоторых мессах Benedictus не выделяется в отдельный номер и включается в Sanctus («Реквием» Верди).

**БЕНЕФИС** (*лат.* beneficium — благодеяние, дар) — спектакль или концерт, сбор с которого поступает в пользу какого-либо артиста. В практику концертной деятельности бенефисы вошли с XVIII в.

**БЕРЖЕРЕТТА** (*фр.* bergerette, букв. — маленькая пастушка) — старинная французская танцевальная песня светлого пасторального характера в XVI–XVIII вв.

**БЕСКОНЕЧНАЯ МЕЛОДИЯ** (*нем.* Unendliche Melodie) — термин, введенный в обиход Р. Вагнером и связанный с особенностями его музыкального стиля. Принцип бесконечной мелодии был выдвинут им в противовес традиционной оперной мелодике, в которой Вагнер усматривал чрезмерную периодичность и закругленность. Стремясь отразить в музыке непрерывность жизненных процессов, Вагнер в своих операх отказывается от внутреннего членения действия на отдельные замкнутые номера и добивается сквозного развития. При этом основным носителем мелодического начала является обычно оркестр. Бесконечная мелодия в музыкальных драмах Вагнера представляет

собой цепь сменяющих друг друга лейтмотивов (один из типичных примеров — Траурный марш из «Гибели богов»). В вокальных партиях принцип бесконечной мелодии выявляется в свободно построенных и основанных на музыкальной декламации монологах и диалогических сценах, пришедших на смену обычным ариям и ансамблям и незаметно переходящих друг в друга.

**БЕСКОНЕЧНЫЙ КАНОН** — форма имитационного изложения, в которой нет заключения, канон, который можно повторять сколько угодно раз подряд благодаря тому, что конец его мелодии может переходить в ее начало, а также сочетаться с ним в одновременном звучании.

**БЛЮЗ** (*англ.* blues) — первоначально медленная лирическая песня американских негров. Блюз возник в южных районах США во второй половине XIX в. В позднем, так называемом городском, или классическом, блюзе можно обнаружить черты, свойственные музыке африканских народов: синкопированные ритмы, полиритмию, скользящие понижения некоторых

ступеней лада (3, 5 и 7), размер 2/4 или 4/4, импровизационность исполнения. Блюз оказал сильное влияние на формирование джаза и джазовой музыки. Жанровые особенности блюза использовали в своем творчестве композиторы Д. Мийо, М. Равель, Дж. Гершвин.

**БОЛГАРСКИЙ РАСПЕВ** — один из распевов русской православной церкви. Стал известен в Москве в сер. XVII в. Болгарское происхождение распева не установлено, но песнопения с названием «болгарский распев» встречаются в западно-украинских певческих книгах, это дало основание русским исследователям утверждать, что он заимствован от придунайских славян. Для болгарского распева характерны симметричность движений, легко укладываемого в 4-дольный размер, тональная устойчивость, отсутствие вариационного развития мотивов.

**БОЛЕЗНИ ГОЛОСА** — нарушение голосовой функции вследствие различных причин. Голосовой аппарат чутко реагирует на изменения общего состояния организма при

любых заболеваниях. Наиболее часто причиной нарушения вокальной функции являются острые воспалительные заболевания верхних дыхательных путей, ангины (тонзиллит), острый насморк (ринит), воспаление глотки (фарингит), гортани (ларингит), трахеи (трахеит) и бронхов (бронхит). Пение следует прекратить до выздоровления. К заболеваниям, связанным с повышенной профессиональной нагрузкой на голос, относятся певческие узелки, кровоизлияние в голосовую складку, различного вида дисфонии и фонастения. Певческие узелки бывают острыми и хроническими, застарелыми. Причина их появления — неправильное пение или чрезмерная нагрузка на голосовой аппарат. Острые узелки при обеспечении голосового покоя и вследствие изменения манеры голосообразования обычно самопроизвольно рассасываются. Застарелые узелки, как правило, удаляются оперативным путем. Во избежание повторного их возникновения целесообразно найти наиболее щадящую манеру голосообразования и не допускать вокальных перегрузок. Кровоизлияние в голосовую складку наступает при резком напряжении (крик, форсирование).

Голос сразу «садится», и фонация становится невозможной. При абсолютном вокальном покое кровоизлияние постепенно рассасывается и может пройти бесследно. Дисфония — расстройство фонации, протекающее либо в форме ослабления деятельности голосовых складок (несмыкание, парез и пр.), либо в спастической форме (пересмыкание, спазмы и т. п.). Как правило, это результат перенапряжения нервной системы, усиленной голосовой деятельностью, часто протекающей на фоне какой-нибудь инфекции. Особой формой нарушения голоса является *фонастения*, когда петь становится тяжело, быстро наступает усталость, изменяется тембр, появляется неустойчивость интонации. Певец чувствует неприятные ощущения в горле (боли, покалывание, тяжесть), а осмотр у фониатра не показывает видимых изменений в деятельности голосового аппарата. Причиной фонастении могут явиться психическая перегрузка, вокальное переутомление, злоупотребление крайними верхними звуками диапазона, пение в неудобной тесситуре и в нездоровом состоянии и т. п. Фонастения требует полного голосового покоя, общего отдыха и изменения



окружающей обстановки. Для предотвращения всех видов заболеваний голоса певец должен постоянно находиться под наблюдением фониатра, знающего особенности его голосового аппарата.

**БОЛЕРО** — испанский народный танец, исполняющийся в умеренно быстром темпе, размер 3/4, сопровождается игрой на гитаре, иногда пением. Болеро часто встречается в вокальной музыке: болеро Елены из оперы «Сила судьбы» Дж. Верди, романсы «Победитель» и «О, дева чудная моя» М. И. Глинки, «Болеро» Ц. А. Кюи.

**БОЛЬШАЯ ОПЕРА** — жанр оперы, сложившийся во Франции в 20-х гг. XIX в. Для большой оперы характерны монументальность, многоактность, пышная декоративность, героико-романтическая патетика, обращение к историческим сюжетам, обилие сценических эффектов. Часто личная драма героев разыгрывается на фоне крупных исторических событий. Показ развитых массовых сцен обусловил использование больших исполнительских составов — большого оркестра, хора, балета.

Оперы в этом жанре создавали Л. Обер («Немая из Портичи»), Дж. Мейербер («Роберт Дьявол», «Гугеноты», «Пророк»), Дж. Россини («Вильгельм Телль»), Ф. Галеви («Иудейка»), Г. Доницетти («Фаворитка»), Г. Берлиоз («Троянцы») и др.

**БОЛЬШОЙ РАСПЕВ** — один из распевов русской православной церкви. Сложился во 2-й половине XVI в., отличается богатством мелодики, обилием в ней протяженных распеваний отдельных слогов. Большой распев — вершина развития знаменного распева. Когда к середине XVII в. в певческом искусстве наметилась тенденция к упрощению напевов и появились песнопения в сокращенной редакции, их стали называть «малым распевом», а несокращенные песнопения получили название большого распева. (Более полные наименования — большой знаменный распев и малый знаменный распев.) Песнопения XVI в. и более ранние, не подвергшиеся редакции, иногда называют старым знаменным распевом.

**БРИНДИЗИ** (*ит.* brindisi — заздравный тост) — застольная песня. Встречается

в операх Дж. Верди, Г. Доницетти, П. Масканы и др.

**БУЛЬБА** (*белорус.* картошка) — белорусская народная плясовая песня веселого, задорного характера, музыкальный размер 2/4. Содержание песни и танца — процесс посадки и сбора картофеля.

**БУРЛЕСКА** (*ит.* burleska, от burla — шутка). — 1) Небольшая комедийная опера, родственная водевилю. Возникла в Италии в XVIII в., получила распространение во Франции, Ирландии, Англии. 2) Музыкальная пьеса грубовато-комического, иногда причудливого характера.

**БЫЛИНА, старина** — жанр русских народных песен-сказаний эпического склада, в которых повествуется о богатырях и их подвигах, народных героях, исторических событиях Древней Руси, выдающихся событиях народной жизни. На севере России их называют старинами. Различают былины северные (одноголосные, исполняются сказителем) и южные (многоголосные, исполняются группой певцов). Спокойные,

плавные напевы былины обычно подобны распевной речи. Былины часто строились на ритмически свободном повторении одного звука или краткой попевки, представляя собой омузыкаленное повествование народного сказителя. Напевы северных былин простые, с диапазоном не больше сексты; типичны ходы на секунду, терцию. Напевы не закреплены за определенными текстами, поэтому на один-два напева может исполняться много различных былин. Традиции былинного сказа получили яркое воплощение в творчестве русских композиторов, использовавших сюжеты и напевы былин. Оперу «Садко», созданную на основе былин о новгородце Садко, Н. А. Римский-Корсаков назвал «оперой-былиной». А. С. Аренским написана Фантазия на темы И. Т. Рябины для фортепиано и симфонического оркестра.

## В

**ВАГАНТЫ** (*лат.* *vagantes* — бродячие) — средневековые странствующие певцы и поэты в Западной Европе, в основном недоучившиеся студенты. В своих песнях

пародировали церковные гимны, воспевали радости земной жизни. К. Орф использовал песни вагантов в своей кантате «Кармина Бурана». Известный студенческий гимн «Гаудеамус» сложился из застольных песен вагантов.

**ВАРЬЕТЕ** (*лат.* *varietas* — разнообразие, пестрота) — вид эстрадного театра, сочетающего в своих представлениях музыкальные, танцевальные, разговорные и цирковые номера, и отличающегося жанровой пестротой. Наибольшее распространение театры варьете получили в конце XIX — нач. XX в. Общая черта всех театров варьете — развлекательный тип представления.

**ВЕРИЗМ** (*ит.* *vero* — истинный, правдивый) — направление в итальянском искусстве конца XIX — начала XX в., характеризующееся изображением жизни, быта и переживаний простых людей, правдивостью воспроизведения городской и сельской жизни, тяготением к показу обыденного, прозаического. Наиболее полное выражение веризма в итальянской опере — оперы

«Паяцы» Р. Леонкавалло, «Сельская честь» П. Масканьи, «Тоска» и «Плащ» Дж. Пуччини.

**ВЕРХНИЕ ГОЛОСА** — в музыке многоголосного склада все голоса, кроме самого нижнего (баса).

**ВЕРХНИЙ ГОЛОС** — самый высокий голос в музыке многоголосного (или двухголосного) склада.

**ВЕСНЯНКА** — название русских, украинских и белорусских народных обрядовых песен древнего происхождения, посвященных приходу весны и приближению весенних полевых работ. Мелодии веснянки построены обычно на небольшом звукоряде и представляют многократное повторение одной-двух попевок.

**ВИБРАТО** (*ит. vibrato, лат. vibratio* — колебание) — особый вид колебания голосовых связок, благодаря его естественной асинхронности, неравномерности возникает особое биение, пульсация в голосе. Вибрато существует в правильно

поставленном певческом голосе и придает ему теплоту, льющийся характер, участвует в создании индивидуального тембра певца. Отсутствие вибрато обедняет голос, делает его гудкообразным, невыразительным. Различают скорость (частоту) вибрато и его размах (амплитуду). Вибрато с частотой 6–7 колебаний в секунду делает звук живым, выразительным, певучим. Более частая вибрация воспринимается как блеяние («барашек» в голосе), тремоляция, а более редкая — как его качание. Вибрато отсутствует в речевом голосе и плохо выражено в детском певческом. Певческое вибрато — в основном, природное качество голосового аппарата, но может быть выработано искусственно при его отсутствии и поддается усовершенствованию. Вибрато образуется в гортани в результате ее свободного колебания в мышцах шеи, что хорошо ощущается при пальцевом контроле. Вибрато может быть произвольно остановлено, а также усилено по амплитуде и высоте (при переходе в трель). Спокойное устойчивое вибрато — показатель свободы и правильности работы гортани. При отсутствии вибрато («прямой» голос) его можно

выработать, применяя упражнения, снимающие излишнее напряжение с гортани и развивающие его гибкость. Учащенная пульсация («барашек») в основном природное качество и трудно поддается исправлению. Качание голоса — результат ослабления мышц, удерживающих гортань (наблюдается чаще у форсированных голосов и у певцов на склоне лет); рекомендуется снятие излишнего напора дыхания. В разных жанрах вокального искусства вибрато используется по-разному. В народном пении оно выражено меньше, чем в академическом (см. *Пение*).

**ВИБРАЦИЯ** (*лат.* vibratio — дрожание) — небольшое колебание высоты звука. Применяется на струнных инструментах, придавая звуку теплоту и выразительность. Вибрация свойственна также певческому голосу, при этом значительная вибрация — так называемая тремоляция — является существенным недостатком.

**ВИЛЛАНЕЛЛА** (*ит.* villanella — деревенская песня) — итальянская многоголосная песня XV–XVI вв.



**ВИЛЛОТТА** (*ит.* villotta) — итальянская песня-танец народного происхождения, распространенная в XV–XVI вв., близкая к виланелле. Особенно распространена в Венеции и Неаполе.

**ВИЛЬЯНСИКО** (*исп.* villancico — деревенская песня) — испанская песня эпохи Возрождения. Существует много разновидностей вильянсико — пасторальные, лирические, драматические, танцевальные. Название «вильянсико» сохранилось в Испании как обозначение народных рождественских песен.

**ВИТО, эль-вито** (*исп.* быстрый) — старинная испанская песня-танец андалузского происхождения, исполняется в быстром темпе.

**ВОДЕВИЛЬ** (*фр.* vaudeville, от voix de ville — голос города) — жанр легкой комедии, в которой диалоги и драматическое действие, построенное на запутанной интриге, сочетаются с пением песенок-куплетов и инструментальной музыкой. В XV–XVI вв. водевилем во Франции называли городскую песню.

В конце XVII в. водевиль, представлявший собой к тому времени песенку-куплет с повторяющимся припевом, вошел в спектакли французских ярмарочных театров. Как самостоятельный театральный жанр водевиль сложился в XVIII в., водевили писали Ф. А. Филидор, П. А. Монсиньи, Э. М. Гретри, наиболее известным композитором-водевилистом XIX в. был Э. Лабиш. В России водевиль появился в начале XIX в. В отличие от французского водевиля, в русском большое место заняла музыка: помимо песенок-куплетов зазвучали арии типа романса, дуэты и оркестровые вступления. В зависимости от характера музыкальных номеров русские водевили этого периода стали разделять на комедии-водевили и водевили с куплетами. Музыка к водевилям писали А. Н. Верстовский, А. А. Алябьев и др. Тексты создавали А. А. Шаховской, А. С. Грибоедов, Н. А. Некрасов и др. Во 2-й пол. XIX в. водевиль почти исчезает из театрального репертуара, его вытесняют оперетта и бытовая комедия нравов.

**ВОКАЛИЗ** (*лат.* vocalis — гласный) — музыкальное произведение для голоса без

текста, написанное с целью выработки определенных вокально-технических навыков (аналогично этюдам у инструменталистов) или для концертного исполнения. Учебные вокализы — важнейший переходный материал от упражнений к произведениям с текстом. Отсутствие слова дает возможность сосредоточить внимание на музыкальной выразительности, различных приемах исполнения (*legato*, *staccato*, *marcato*), выработки кантилены и подвижности голоса. Наличие тех или иных вокально-технических элементов позволяет выбирать вокализы соответственно стоящим перед учеником задачам. Вокализы исполняются на отдельный гласный звук, чаще всего на округленный «а». Учебные вокализы издаются в виде сборников для голоса разной степени подготовки. Среди авторов распространенных сборников вокализов — Ф. Абт, Г. Панофка, Дж. Конконе, Н. Ваккаи, Дж. Бордоньи, А. Е. Варламов, М. И. Глинка, А. Т. Гречанинов, Д. Л. Аспелунд и др. Концертные вокализы дают возможность показать красоту и богатейшие возможности певческого голоса. Широко известны «Хабанера» М. Равеля, «Вокализ» С. В. Рахманинова, «Пять

мелодий без слов» С. Прокофьева, «Концерт для голоса с оркестром» Р. М. Глиэра.

**ВОКАЛИЗАЦИЯ** (от *ит.* vocalizzazione) — исполнение мелодии на гласных звуках (обычно на гласной «а») или распевание отдельных слогов какого-либо слова. В вокальной педагогике используется для наилучшего выявления вокальных качеств голоса. На вокализации в упражнениях и вокализах отрабатываются все основные элементы вокальной техники, она позволяет сосредоточить внимание на задачах голосообразования, звуковедения и музыкальной выразительности. Вокализация широко представлена в вокальных и хоровых произведениях. Простейшим ее видом является распевание какого-либо слога на нескольких нотах. Распространены также более развернутые мелодические ходы, пассажи, колоратурные украшения и т. п., исполняющиеся на отдельные гласные и слоги. Встречаются целые произведения, где распеваются один из гласных (концерты для голоса, концертные вокализы) или слоги какого-либо слова, например *alleluja* («Alleluja» В. А. Моцарта). Вокализация употребляется в хоровой

практике при распевании, настройке хора, как прием в разучивании произведений. Часто встречается в хоровых произведениях в виде подголосков, фона, украшений и т. п.

**ВОКАЛИСТ** — певец. Слово «вокалист» обычно применяется к обученным певцам, прошедшим специальную школу пения.

**ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА** — музыка, предназначенная для пения. В это понятие входят любые музыкальные сочинения для пения а капелла или с музыкальным сопровождением: различные жанры камерной вокальной музыки (песня, романс, вокальный ансамбль), хоровая музыка, опера. Вокальная музыка составляет основу таких монументальных жанров, как опера, оратория, кантата. Вокальная хоровая музыка имела исключительно большое значение в Европе в эпоху Средневековья. Вокальная музыка напрямую связана со словом, поэтическим текстом и должна рассматриваться как синтетические произведения.

**ВОКАЛЬНАЯ РАБОТА** в хоре — включает в себя работу над дыханием, качеством

звука, чистотой интонации, ансамблем, строем хора, дикцией, нюансировкой, устранением певческих дефектов у певцов хора и привитием навыков правильного голосообразования и звуковедения.

## **ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА**

1) Система вокально-исполнительских принципов и педагогических методов, формирующаяся в музыкальной культуре народов различных стран. В национальной школе пения отражаются особенности психологического склада данного народа, его языка, музыки, исполнительских традиций. Национальные вокальные школы в странах Западной Европы начали формироваться одновременно с возникновением национальных композиторских школ, выдвигавших перед певцами свои художественно-исполнительские требования. Важную роль в формировании вокальных школ сыграло появление оперы. Основные европейские вокальные школы — итальянская, французская, немецкая, русская. Русская вокальная школа складывалась на национальной основе, овладевая опытом вокальных школ других народов. Развиваясь в течение

XVIII–XX вв., европейские вокальные школы не были изолированы друг от друга, что привело к их взаимообогащению. В настоящее время национальное своеобразие исполнительских манер различных школ значительно сгладилось, хотя особенности характера звучания голоса, связанные с фонетикой языка, и различие в эстетических требованиях к вокальному исполнению еще ощущаются.

2) Совершенство владения техническими возможностями голоса.

**ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО** — см. *Пение*.

**ВОКАЛЬНОСТЬ** — удобство для пения. Термин применяется для характеристики произведения или языка. Произведение, написанное вокально, хорошо ложится на голос. Народные песни всегда вокальны, так как, передаваясь в устной традиции, они прошли через голосовой аппарат многих поколений певцов. Признаками вокальности произведения являются отсутствие широких скачков в мелодии, преимущественное использование поступенных ходов, ограниченность диапазона, логичность

построения, легко усваиваемая певцом. Вокальными языками считаются те, которые по фонетическому звучанию близки к академической манере пения (см. *Пение*). Признаки вокальности языка — обилие гласных, их чистое и полное произнесение без редукции (ослабления артикуляции), отсутствие носовых, горловых звуков. В первую очередь это относится к итальянскому языку.

### **ВОКАЛЬНЫЙ КВАРТЕТ**

1) Ансамбль четырех певцов; чаще других встречаются вокальные квартеты: мужской (два тенора, баритон и бас) или женский (два сопрано, меццо-сопрано и контральто), реже — смешанный (сопрано, меццо-сопрано, тенор и бас).

2) Сочинение для ансамбля четырех певцов.

**ВОКАЛЬНЫЙ СЛУХ** — см. *Музыкальный слух*.

**ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ** — ряд романсов или песен, объединенных единым образно-художественным замыслом.



В классической музыке встречаются вокальные циклы различного масштаба (от 3-4 романсов или песен до 20 и более). Первый вокальный цикл — «К далекой возлюбленной» — создан Л. ван Бетховеном. Замечательные образцы этого жанра принадлежат Ф. Шуберту («Прекрасная мельничиха», «Зимний путь»), Р. Шуману («Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины»). До середины XIX в. вокальные циклы писались для голоса в сопровождении фортепиано. Первый вокальный цикл с оркестровым сопровождением — «Пять песен на стихи Матильды Везендонк» Р. Вагнера, затем появились циклы Г. Малера и Р. Штрауса. Вокальные циклы создавали и великие русские композиторы М. И. Глинка («Прощание с Петербургом»), А. Г. Рубинштейн («Персидские песни»), П. И. Чайковский («16 песен для детей», ор. 54), М. П. Мусоргский («Детская», «Песни и пляски смерти», «Без солнца»), Д. Д. Шостакович («Из еврейской народной поэзии»), Г. В. Свиридов («У меня отец крестьянин», «Петербургские песни»), В. А. Гаврилин («Русская традиция») и мн. др.

**ВОПЛЕНИЦЫ** — в русском дореволюционном крестьянском быту исполнительницы плачей, воплей, причитаний, которые сопровождали похоронные, свадебные обряды, а также проводы солдат (рекрутов). Искусство воплениц основано на поэтической импровизации в сочетании с музыкальной декламацией. Индивидуальной неповторимостью и поэтичностью отличался стиль олонечкой вопленицы И. Федосовой (1831–1899), от которой записано более 30000 стихов-плачей. А. М. Горький посвятил ей очерк «Вопленица».

**ВСЕНОЩНАЯ** — богослужение православной церкви, совершаемое вечером накануне воскресенья и праздников; объединяет службы вечерню и утреню. Многие русские композиторы гармонизовали древние напевы В. (А. Д. Кастальский, П. Г. Чесноков) или переключивали на музыку отдельные ее тексты (В. А. Фатеев, Н. Толстяков). П. И. Чайковский написал Всенощную как единое циклич. произведение (ор. 52), используя древние напевы полностью или их интонации. Среди других авторов всенощных — А. А. Архангельский,

М. М. Ипполитов-Иванов (ор. 43), С. В. Панченко (ор. 45), А. В. Никольский (ор. 26), В. И. Ребиков (ор. 44), А. Т. Гречанинов (ор. 59), П. Г. Чесноков (ор. 44) и С. В. Рахманинов (ор. 37).

**ВСТУПЛЕНИЕ** — раздел музыкального произведения, предшествующий главной части или одной из его частей и подготавливающий ее появление. Вступление может быть и кратким, и развернутым. Иногда вступление становится самостоятельной законченной музыкальной пьесой, особенно в крупных вокально-инструментальных и сценических произведениях, где оно играет роль увертюры, подготавливая не начальную музыкальную тему, а все произведение, его общий характер, ряд музыкальных тем (например, вступление к опере «Лоэнгрин» Р. Вагнера, «Евгений Онегин» П. Чайковского).

**ВТОРОЙ ГОЛОС** — в многоголосном складе музыки — второй сверху голос. Обычно менее выразительная партия, чем первый голос. В обиходе термин «второй голос» часто употребляется в применении

к двухголосию: верхний голос называется первым, нижний — вторым.

**ВЫСОТА ЗВУКА** — одно из его основных свойств, результат частоты колебаний звучащего тела. Чем больше колебаний производит звучащее тело (струна, столб воздуха, голосовые складки) в единицу времени, тем выше издаваемый им звук. В акустике измеряется в герцах (число колебаний в секунду). В музыке применяются звуки с частотой примерно от 20 до 5000 колебаний в секунду. В музыкальной практике принято различать абсолютную высоту звуков, соответствующую определенным установленным частотам (напр., «ля» 1-й октавы — 440 герц), и относительную, определяемую интервальным соотношением звуков. Абсолютная высота звука измеряется числом колебаний в секунду. Восприятие высоты звука имеет зонную природу, т. е. каждый звук воспринимается как неизменный в определенной зоне частот, при небольших (до  $1/8$  тона) отклонениях от установленной частоты колебаний. Шумовые звуки также обладают высотой, хотя она не может быть измерена с той же точностью, что и высота музыкального звука.

## Г

**ГАММА** — поступенно восходящее или нисходящее мелодическое движение, захватывающее все звуки какого-либо звуко-ряда в пределах не менее октавы. Термин «гамма» произошел от названия одной из букв греческого алфавита, которой в Средние века обозначали самый низкий из употреблявшихся тогда звуков — «соль» большой октавы. Этот звук служил как бы фундаментом, основанием звуко-ряда.

**ГЕТЕРОФОНИЯ** (от *гр.* heteros — другой и phone — звук, голос) — вид многоголосия, возникающий при совместном исполнении одноголосной мелодии, когда в одном или нескольких голосах эпизодически происходят отступления от основного напева. Это явление обусловлено импровизационным характером исполнения, а также различными исполнительскими возможностями участников исполнения. В русском народно-песенном многоголосии развитие гетерофонии привело к образованию подголосочного многоголосия. Созвучия, получающиеся при «расщеплении» голосов, носят

случайный характер, так как следуют из импровизационного характера пения и желания орнаментально украсить и варьировать напев.

**ГИГИЕНА ГОЛОСА** — соблюдение певцом определенных правил поведения, обеспечивающих сохранение здоровья голосового аппарата. Нагрузка на голосовой аппарат должна соответствовать степени его тренированности. Недопустимо длительное пение без перерывов, в несвойственной данному голосу tessiture, злоупотребление высокими нотами, форсированное звучание. Следует избегать неумеренной речевой нагрузки, сильно утомляющей голос. Недопустимо пение в больном состоянии, а для женщин также во время менструаций. Для голосового аппарата вредны резкие смены температуры, жара, холод, пыль, духота. В холодное время года с разгоряченным после пения голосовым аппаратом нельзя тотчас выходить на улицу, необходимо несколько остыть. Рекомендуется избегать пищи и напитков, раздражающих слизистую оболочку горла: острого, излишне соленого, чрезмерно горячего или холодного.

Не следует петь сразу после принятия пищи, так как это мешает естественному дыханию. Необходимо исключить курение и употребление алкогольных напитков. Гигиена голоса неразрывно связана с жизненным режимом и общегигиеническими правилами. Важны периодические наблюдения за здоровьем голосового аппарата со стороны фониатра, знающего его особенности у данного певца.

**ГИМЕЛЬ** (от *лат.* *gemellus* — парный, двойной) — ранняя форма многоголосия в английской вокальной музыке, возникшая у кельтских народов около XIII в. Обычно в гимеле 2 голоса, которые движутся параллельными терциями, секстами, децимами.

**ГИМН** (от *гр.* *hymnos*) — торжественная песня. Существуют такие разновидности гимнов, как государственные, революционные, военные, религиозные, гимны, посвященные какому-либо событию. Государственный гимн является музыкальной эмблемой страны. В хоровом, симфоническом, оперном творчестве нередко

используется жанр гимна (хор «Славься» из оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки, финал 9-й симфонии Л. Бетховена на текст оды Ф. Шиллера «К радости», «Гимн великому городу» из балета «Медный всадник» Р. М. Глиэра).

**ГИПОРХЕМА** — в античной Греции хоровая танцевальная песня пантомимического характера.

**ГЛАС** (*старослав.*, равнозначно русскому слову «голос») — в древнерусском церковном пении сумма диатонических попевок типа трихордов и тетрахордов, связанных с определёнными областями церковного звукоряда. Восемь гласов составляли систему осмогласия, охватывавшую весь основной попевочный фонд церковноо пения. Каждое песнопение, как правило, принадлежало к одному из восьми гласов и строилось на попевках данного гласа. Однако существуют образцы, в которых осуществлялась своеобразная мелодическая модуляция, т. е. переход из одного гласа в другой. Иногда на протяжении одного песнопения затрагивались все восемь гласов.



**ГЛАСНЫЕ** в пении — звуки, на которых осуществляется пение и раскрываются все певческие возможности голоса: красота тембра, длительность звучания, силовые ресурсы, диапазон. Пение возможно и на некоторых звучных (сонорных) согласных (к примеру, «м», «н»). В русском языке шесть чистых гласных: «а», «о», «у», «э», «и», «ы». При добавлении звука «й» формируется ряд йотированных звуков: «я», «е», «ё», «ю», «йи». Гласные в академической манере пения звучат более округло по сравнению с речью, обладая при этом необходимой звонкостью, металличностью и придавая пению льющийся характер. Эти качества связаны с постоянным наличием в тембре хорошо поставленного певческого голоса высокой и низкой певческих формант, а также устойчивого вибрато. Ровное в тембральном отношении звучание гласных в пении зависит от умения сохранять эти качества при переходе от одного гласного к другому, что практически достигается при сохранении единого «места звучания» голоса (единых резонаторных ощущений). Отсутствие такового делает голос пестрым. Если в гласном не хватает

высокой певческой форманты, он звучит глухо, «заваленно», по-старчески, если нет низкой — звук становится открытым, «белым». У начинающих певцов, как правило, гласные звучат неровно — одни лучше, другие хуже. Для развития голоса отбираются наиболее вокально устроенные гласные звуки и к ним постепенно подстраиваются менее удачные (см. *Фонетический метод*). Выявляя наилучшие тембровые качества голоса на гласных, певец должен следить, чтобы они звучали полноценно, не нарушая естественности слова в соответствии с нормами языка (см. *Орфоэпия*).

**ГЛИ** (*англ.* glee — ликование) — английская вокальная пьеса а капелла для трех и более мужских голосов. Расцвет жанра гли относится к концу XVII — началу XIX в.

**ГЛИССАНДО** (*ит.* glissando, от *фр.* glisser — скользить) — исполнительский прием, заключающийся в переходе с одного звука на другой посредством плавного скольжения, без выделения отдельных промежуточных ступеней (см. также

*Портаменто*). В нотной записи обозначается чертой или волнистой линией между начальным и конечным звуками.

**ГЛОРИЯ** (*лат.* Gloria — слава, первое слово фразы Gloria in excelsis Deo — «Слава Богу в вышних») — католическое песнопение, вторая часть мессы. Композиторы различных эпох (Жоскен Дебре, Палестрина, Орландо Лассо, И. С. Бах, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Лист и др.) неизменно включали «Gloria» в свои мессы. На заключительные слова «In gloria Dei Patris. Amen» В. А. Моцарт, Л. Бетховен и другие великие мастера обычно писали фугу. Как правило, музыка «Gloria» исполнена монументального величия, торжественной праздничности. «Gloria» под названием «Великое слово» входит в состав православной всеобщей в соответствующем переводе на церковно-славянский язык.

**ГЛОТКА** — полость, располагающаяся за зевом, сообщающаяся при дыхании с носовой полостью и гортанью. В речи и пении отделяется от носовой полости поднятым

мягким нёбом и входит в состав ротоглоточного канала. Глотка является подвижным резонатором, участвующим в образовании одной из двух формант. Ее объем может сильно меняться благодаря перемещению языка и опусканию или поднятию гортани. В пении глотка должна быть свободно и широко открыта. Глотка участвует в создании импеданса и осуществлении прикрытия звука.

**ГОЛОВНОЙ ГОЛОС** — см. *Фальцет*.

**ГОЛОВЩИК** — в русском церковном хоре певец, исполнявший соло, а также начало песнопения в качестве запева. Головщик должен был обладать хорошим музыкальным слухом, знать хоровое пение. Название «головщик» использовалось до XVII в. и было упразднено в связи с возникновением нового стиля многоголосия — партесного пения.

## **ГОЛОС**

1) Звуки, производимые голосовым аппаратом и служащие для общения между людьми (см. *Голосообразование*). Голос мо-

жет быть речевым, певческим, шепотным. Певческий голос характеризуется высотой, диапазоном, силой, тембром. Различают певческие голоса поставленные (профессиональное пение) и непоставленные, бытовые. На протяжении жизни голос человека претерпевает значительные изменения. Время полного расцвета вокальных возможностей совпадает с обретением полного физического развития и продолжается до 50–60 лет, когда голос начинает постепенно терять прежние качества. Голос певческий — результат колебаний голосовых связок, находящихся в гортани человека; во время пения или речи воздух, идущий из легких, поступает через дыхательное горло в гортань, заставляет голосовые связки колебаться и издавать звук, который передается наружу через полость рта и носа, играющую роль резонатора. Высота голоса зависит от длины голосовых связок и степени их натяжения во время пения. Тембр и другие особенности голоса человека зависят от физиологических различий в строении и действии его голосового аппарата. Певческие голоса разделяются на: а) мужские (бас, баритон, тенор), б) женские

(контральто, меццо-сопрано, сопрано), в) детские (альт, дискант), по характеру звучания — на лирические, драматические и др., по основному репертуару — вердиевские, россиниевские, моцартовские, вагнеровские и пр.

2) Отдельная партия в хоре, ансамбле, оркестре.

**ГОЛОСОВАЯ ЩЕЛЬ** — см. *Голосовые складки*.

**ГОЛОСОВЕДЕНИЕ** — движение каждого отдельного голоса и всех голосов вместе в многоголосном произведении. Этот термин употребляется как при характеристике движения одного голоса (плавное, скачки), так и по отношению к нескольким одновременно звучащим голосам. Основные виды голосоведения (по соотношению голосов): прямое голосоведение, параллельное голосоведение, косвенное голосоведение, противоположное голосоведение.

**ГОЛОСОВОЙ АППАРАТ** — система органов, служащая для образования звуков певческого и речевого голоса. В нее входят:

- органы дыхания, создающие воздушное давление под голосовыми складками, — источник звуковой энергии;

- гортань с заключенными в ней голосовыми складками — источником возникновения звуковых колебаний;

- артикуляционный аппарат, служащий для образования звуков членораздельной речи;

- носовая и придаточные полости, принимающие участие в образовании некоторых звуков (см. *Резонаторы*).

Система полостей глотки, рта и носа в вокальной методике часто называется надставной трубкой. Голосовой аппарат всегда работает в единстве и взаимосвязи всех своих частей, отвечая звуковым представлениям, возникающим в соответствующих отделах коры головного мозга.

**ГОЛОСОВЫЕ СКЛАДКИ (связки)** — две парные мышцы, расположенные в гортани, покрыты эластичной соединительной тканью и слизистой оболочкой. Они могут смыкаться и размыкаться, натягиваться. Звучание происходит при сомкнутых голосовых складках. Строение голосовых

складок дает им возможность колебаться как целиком, так и отдельными участками, от чего зависит характер звучания голоса. Так, например, в фальцетном регистре голосовые складки вибрируют только краями, в грудном — колеблются всей массой. Просвет между голосовыми складками называется голосовой щелью. При вдохе голосовая щель широко раскрыта, при выдохе — сужается. Размеры голосовых складок определяют тип голоса. Самые длинные и толстые — у басов (длина до 25 мм, толщина 5 мм), самые короткие и тонкие — у колоратурного сопрано (длина 14 мм, толщина 2 мм).

**ГОЛОСООБРАЗОВАНИЕ**, *звукообразование, фонация* — процесс образования звука голоса. Согласно общепризнанной миоэластической теории, звуковые волны возникают в голосовой щели в результате сопротивления сомкнутых голосовых складок давлению выдыхаемого воздуха. Пропустив порцию воздуха, складки снова смыкаются в силу эластичности, затем цикл повторяется. В результате возникают периодические прорывы (толчки) воздуха, т. е. звуковые



колебания определенной частоты. Частота колебаний воспринимается как высота звука, а энергия прорывающихся порций воздуха (сила толчков) — как сила звука. Благодаря резонаторным явлениям в полостях, лежащих выше и ниже голосовой щели, происходит усиление определенных групп обертонов звука (образование формант), влияющих на формирование тембра и позволяющих отличать один гласный звук от другого. Голосообразование профессиональных певцов осуществляется в результате желания сформировать возникший в представлении звук, что на основе предыдущего опыта ведет к соответствующему действию мышц дыхания, гортани, артикуляционного аппарата. Таким образом, в голосообразовании принимают участие все компоненты голосового аппарата. Характер голосообразования может быть изменен в результате постановки голоса.

**ГОМОФОНИЯ** (*гр.* homophonia — однозвучие, унисон, от *homos* — один и *phone* — звук, голос) — вид многоголосия, при котором голоса разделяются на главный (мелодия, обычно верхний голос) и сопровож-

дающие (гармоническое сопровождение, аккомпанемент).

**ГОНДОЛЬЕРА** (от *ит. gondola* — венецианская лодка) — песня венецианского гондольера (лодочника); по характеру то же, что *баркарола*.

**ГОРЛОВОЕ ПЕНИЕ** — техника пения с артикуляцией в глотке или гортани. Обычно горловое пение состоит из основного низкочастотного тона и верхнего голоса, который движется по тонам натурального звукоряда. Горловое пение характерно для традиционной музыки тюркских (тувинцы, алтайцы, башкиры, якуты, казахи, киргизы) и монгольских (монголы, буряты, калмыки) народностей.

**ГОРЛОВОЙ ЗВУК** — специфическое звучание голоса, образующееся в результате того, что голосовые складки работают в режиме «пересмыкания», т. е. в процессе колебания фаза их сомкнутого состояния превалирует над разомкнутой, а сама гортань напряжена. Горловой звук содержит много высоких обертонов и потому резок.

Он не имеет естественного свободного вибрато, в нем отсутствует полнота произношения гласных, поэтому он звучит «плоско». Горловой звук естественен для народностей, говорящих на тюркских наречиях (татары, башкиры и др.) в силу особенностей произносительных норм и звукового состава этих языков. Для этих народностей переход к свободному полному академическому звучанию особенно труден и связан с так называемым снятием звука с горла. Для исправления горлового звука применяются приемы, направленные на изменение работы гортани в сторону ее освобождения от напряжения и пересмыкания: умеренная динамика, придыхательная или мягкая атака, использование гласных большего импеданса — «у» и «о», употребление мышечного приема зевка и т. п. Горловой оттенок звучания — не всегда недостаток, и история знает профессиональных певцов высокого класса, обладавших красивыми голосами «с горлинкой». Самими поющими «горление» обычно не воспринимается как дефект.

**ГОРТАНЬ** — участок дыхательной системы, который соединяет глотку с трахеей

и содержит голосовой аппарат, орган, в котором возникает звук. Гортань представляет собой сложную систему хрящей, которые соединены связками и суставами. Внутри гортани, недалеко от входа в нее, находятся голосовые складки. Надскладочная полость играет большую роль в академическом пении, так как является местом образования высокой певческой форманты. Гортань выполняет три функции: дыхательную, голосообразовательную и защитную (при попадании инородных тел). Будучи свободно подвешена в мышцах шеи, гортань может смещаться вверх и вниз на несколько сантиметров (до 3,5 см) в каждую сторону. Так, в речи она более высоко стоит на гласном «и» и более низко на гласном «у». У профессиональных певцов, пользующихся академической манерой голосообразования, ее положение в пении постоянно для всех гласных и на всем диапазоне. У баритонов и басов она всегда стоит низко, у высоких голосов — обычно выше спокойного положения. Ее поведение в процессе пения связано с необходимостью для каждого голоса иметь надставную трубку (см. *Голосовой аппарат*) определенной длины. По ощущению во время пения гортань

должна быть свободна от напряжения и опущена, как это бывает при зевании.

**ГОСПЕЛ** (*англ.* gospel) — жанр духовной христианской музыки, появившийся в недрах методистской церкви в конце XIX века и развившийся в первой трети XX века в крупных промышленных городах США. Обычно различают афроамериканский госпел, продолжающий традиции спиричуэлс, отличающийся живостью и танцевальными ритмами, и белый госпел, возникший от смешения народных мелодий и духовных гимнов. Их тематика заимствована из Евангелия, они исполняются в сопровождении фортепиано, органа, гитары или без аккомпанемента.

**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГИМН** — торжественная песня, являющаяся музыкальным символом какого-либо государства.

**ГРЕЧЕСКИЙ РАСПЕВ** — один из распевов русской православной церкви. Произведения, обозначенные как греческий распев, появляются в русских певческих книгах во 2-й пол. XVII в. Мелодика их лаконична, ей

свойственны симметрия ритма и большее сравнительно со знаменным распевом ощущение тональной устойчивости.

**ГРИГОРИАНСКИЙ ХОРАЛ**, **григорианское пение** — название одноголосных церковных песнопений, введенных в католическое богослужение в VII в. папой Григорием I Великим. Григорианские хоралы сложились в результате отбора и переработки различных богослужебных напевов. Тексты, заимствованные из Библии, были написаны на латинском языке. Мелодия строилась в средневековых ладах, была строго диатонична, в хоралах преобладали звуки равной длительности, поэтому григорианское пение стали называть «кантус планус» (плавным пением). Песнопения исполнялись мужским хором в унисон. В IX в. в григорианском пении появляются ранние формы многоголосия — дискант и органум, а также секвенции (подтекстовки юбилейных-распевов) и тропы (вставки, добавления, интерполяции основного текста).

**ГРИМ** (от *староитал.* grimo — морщинистый).

1) Искусство изменения внешности актера, и в первую очередь его лица при помощи красок, пластических и волосяных наклеек, парика, прически и пр. в соответствии с исполняемой им ролью.

2) Название гримировальных красок. Принято различать жирный грим — сделанный на жировой основе, который наносится руками или спонжами, и аквагрим — на водной основе, напоминающий по консистенции акварельные краски, наносимый спонжами и кистями. Аквагрим дает большую свободу гримеру, позволяет достигать более тонких черт и линий.

**ГРОМКОСТЬ** — одно из основных свойств звука; величина слуховых ощущений, представление о силе звука, возникающее у человека при восприятии звуковых колебаний. Громкость зависит от размаха колебательных движений (амплитуды), от частоты звука (при одной и той же силе звуки различной частоты воспринимаются как неодинаковые по громкости, причем наиболее громкими кажутся звуки среднего регистра), от расстояния до источника звука. В музыкальной практике соотношения уровней громкости

обозначаются при помощи динамических оттенков (см. *Динамика*).

**ГУСАН** — армянский народный профессиональный певец-сказитель и музыкант-инструменталист. Искусство гусанов восходит к древнему, дофеодальному периоду истории Армении. В Средние века искусство гусанов получило дальнейшее развитие. Они выступали как поодиночке, так и целыми группами, включавшими музыкантов, танцовщиков, певцов, актеров, акробатов.

**ГЭУ, гэу-дацюй** — в традиционной культуре Китая — песенно-танцевальная композиция, синтетический жанр, в котором музыка, песня и танец составляют неразрывное целое. В эпоху Хань (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.) песенно-танцевальная композиция включала в себя развитые песни с инструментальным сопровождением и плясками, которые получили название «дацюй», т. е. «большой мотив или большая ария». Окончательный этап в развитии жанра гэу-дацюй, в котором пение, музыка и танец соединяются посредством определенного сюжета, принадлежит эпохе Тан (618–907 гг.).



## **Д**

**ДВОЙНОЙ КАНОН** — полифоническое соединение двух канонов на разные темы.

**ДВОЙНОЙ КОНТРАПУНКТ** — наиболее распространенная разновидность вертикально-подвижного контрапункта при котором происходит противоположная перестановка голосов, нижний становится верхним и наоборот.

**ДВОЙНОЙ ХОР** — хор, разделенный на две части, каждая из которых содержит все партии обычного смешанного хора (т. е. партии сопрано, альтов, теноров и басов), а весь хор образует восьмиголосный ансамбль. Подобные ансамбли часто встречаются в хоровых произведениях XV–XVII вв., в ораториальной и оперной музыке И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, С. И. Танеева, А. П. Бородина.

### **ДЕКЛАМАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ**

1) В широком смысле — соотношение в вокальном произведении словесной речи и музыки. Вокальная музыка обладает

большими возможностями для точной передачи особенностей речи: интонаций, акцентов, подразделению на фразы, предложения, строки. Определенное значение для музыкальной декламации имеют особенности национального языка, его ритмики.

2) Степень верности воспроизведения поэтического текста в вокальном сочинении. Отклонения от правильного произнесения текста в вок. музыке, т. н. декламационные погрешности, чаще всего связаны с акцентами (метрическими, динамическими, звуковысотными) на безударных слогах текста. Они возникают не только при создании музыки композитором, но и при переводе оригинального текста вокального произведения на другой язык.

3) То же, что мелодекламация.

**ДЕМЕСТВЕННЫЙ РАСПЕВ**, демественное пение — один из основных распевов русской церкви, первое упоминание о нем относится к 1441 г. В середине XVI в. демественный распев был распространен в Новгороде. Хор и певцы исполняли его при праздничных богослужениях. Время расцвета демественного распева — XVII в. Им пели

важнейшие песнопения всеобщей и литургической, величания, заступники, песнопения архиерейского богослужения, освящения храмов, венчания. Песнопения демественного распева иногда записывались знаменной нотацией, чаще особой демественной нотацией, созданной на основе знаменной (см. *Нотное письмо*). По методу композиции демественный распев сходен со знаменным распевом, однако имеет особенность: в отличие от знаменного распева, он не подчинен системе осмогласия и его попевки являются иными, чем попевки знаменного распева. Своеобразна и ритмика демественного распева — симметрия движения в ней постоянно нарушается синкопами и «оттяжками», изменяющими длительности не в полтора раза, как это принято в знаменном распеве, а на  $1/8$  их номинальной протяженности. Также для демественного распева характерны пульсирующие ритмы и оригинальные заключительные кадансы, представляющие собой поступенное движение и скачки голоса, в которых основной устой почти не участвует.

**ДЕТОНИРОВАНИЕ** (от *фр.* *detonner* — петь фальшиво) — пение с пониженной,

реже — с повышенной интонацией. Звук слышится пониженным или повышенным, когда он выходит из зоны частот, определяющих высоту данного тона (см. *Высота звука*). Однако на ощущение высоты звука влияют и другие факторы — тембр, вибрато. Детонация может появляться на отдельных, технически более трудных звуках (обычно высоких или переходных), а может определять пение данного певца в целом. В последнем случае говорят о позиционной нечистоте пения. Причины детонации различны: недостаточно развитый музыкальный слух, в частности плохое ощущение ладовых тяготений; пение во время мутации голоса, неправильная постановка голоса, дефекты техники голосообразования или ее нарушение вследствие болезни, переутомления, невнимательности, изменения акустических условий и т. п.

**ДЕТСКИЙ ГОЛОС** — вследствие малых размеров голосового аппарата сильно отличается от голоса взрослых. Общий характер детских певческих голосов (независимо от возраста детей) — мягкость, «серебристое» головное звучание, легкость, чистота,

звонкость, фальцетное (головное) звукообразование и ограниченность силы звука. Способность петь проявляется у детей с 2 лет, и до 7 лет пение сохраняет чисто фальцетный характер. Диапазон голоса к этому времени достигает септимы («ре» 1-й октавы — «до» 2-й октавы). С 7 лет в голосовых складках начинается формирование специальных вокальных мышц, которое полностью заканчивается к 12 годам. У ребенка появляется возможность пользоваться не только фальцетным, но и грудным типом формирования звука (см. *Регистр*). К 13 годам в голосе, даже при пользовании чистым фальцетом, начинают проявляться элементы грудного звучания, и диапазон расширяется до октавы или децимы («до» 1-й октавы — «ми»-«фа» 2-й октавы). Голоса девочек и мальчиков, не различаясь существенно по звучанию, делятся лишь по диапазону: высокие, дисканты (сопрано), чаще всего имеют диапазон «до» 1-й октавы — «фа» («соль») 2-й октавы, низкие, альты — «ля» («соль») малой октавы — «ре» («ми») 2-й октавы. В связи с половым созреванием (обычно в период от 12 до 15 лет) детские голоса

претерпевают мутацию. Голоса девочек обретают полноценное звучание женского голоса. Он становится более сильным, с большими возможностями диапазона и тембра за счет укрепления медиума, имеющего микстовый характер. Голоса мальчиков, понижаясь во время мутации примерно на октаву, приобретают полутораоктавный диапазон натурального грудного звучания и сохраняют фальцетные возможности для верхнего участка диапазона выше переходных нот. Основными правилами работы с детскими голосами являются: строгое выдерживание естественного для данного возраста диапазона, мягкое, свободное от зажимов и форсирования пение, ограниченная динамика, подбор репертуара, доступного по образному содержанию и эмоциям, непродолжительность и систематичность занятий.

### **ДЕТСКИЙ ХОР**

Детские хоры разделяются по возрастным признакам. Хор младших школьников состоит из детей до 10–11 лет. Звучание хора исключительно фальцетное, диапазон небольшой. Репертуар состоит

из одноголосных и двухголосных произведений, причем вторые голоса по тембровой окраске мало отличаются от первых. В хор среднего школьного возраста входят дети от 11 до 14 лет. В этом возрасте увеличивается диапазон и намечается тембровая окраска. Репертуар уже может быть двух- и трехголосным. В хоре старшего школьного возраста поют дети от 14 до 16 лет. Репертуар хора состоит из произведений, предназначенных для женского хора, но доступных детям по тесситуре. Хор мальчиков состоит из детей от 7–8 до 14–15 лет. Звучание хора мальчиков очень яркое, легкое, с характерной тембровой окраской.

**ДЕФЕКТЫ ПЕВЧЕСКОГО ЗВУКА** — открытый, «белый» звук, горловой призывок, форсирование звука, детонирование, гнусавость, носовой призывок (см. *Ротоглоточный канал*), качание, или тремоляция, голоса, несобранный, неопертый звук (см. *Опора*). Все эти дефекты, как правило, носят приобретенный характер. Основной причиной их возникновения являются неверные навыки пения, полученные в результате самостоятельных занятий или плохого обучения.

**ДЕЦИМЕТ** (от *лат.* decimus — десятый) — ансамбль из десяти исполнителей с самостоятельной партией у каждого, а также произведение для такого ансамбля. Редкий пример вокального децимета — ансамбль из I действия оперы П. И. Чайковского «Чародейка».

**ДЖУБИЛИ** (*англ.* jubilee — юбилей, празднование) — вокальная форма религиозной музыки североамериканских негров, развившаяся во 2-й половине XIX века из религиозных гимнов белых. Характеризуется эмоциональным многоголосным пением с подчеркнутой ритмикой.

**ДЗЁРУРИ** — в японской традиционной культуре — жанр эпического песенного сказа. Дзёрури представляет собой декламацию поэтического сказания в виде речитатива под аккомпанемент традиционного японского инструмента сямисэна.

**ДИАЛОГ МУЗЫКАЛЬНЫЙ** (*гр.* dialogos — разговор, беседа) — тип музыкального изложения, воспроизводящий черты разговорного диалога. Вокальный диалог



находит применение в формах католического церковного пения — респонсории, антифоне. Вокальный диалог использовался в средневековой литургической драме, музыке композиторов нидерландской школы, применявших деление хора на части. Вокальные диалоги применяются также в опере. Инструментальный диалог — подобие вокального диалога. Широко представлен во французской органной музыке XVI–XVIII вв., в музыке венских классиков.

**ДИАПАЗОН** (от *гр.* *dia pason* (*chordon*) — через все (струны)) — звуковой объем голоса или инструмента от самого нижнего до самого верхнего звука. Диапазон голоса профессионального певца — солиста или хориста — должен составлять не менее двух октав. В самодеятельных хорах диапазоны не превышают полутора октав. Диапазон — в значительной мере природное качество, однако при правильной методике развития голоса естественный диапазон может быть увеличен как вверх, так и вниз. Для мужских голосов расширение диапазона вверх связано с овладением приемом прикрытия звука. Развитие верхнего участка требует

постепенности, так как высокие звуки формируются с использованием предельных возможностей голосового аппарата. Рекомендуется сначала исполнять их в проходящем движении, учитывая действие механизма инерции. Выдерживание их и филировка осваиваются позднее, когда голосовой аппарат привыкнет к необходимым усилиям.

**ДИВИЗИ** (*ит.* *divisi* — разделенные) — временное разделение какой-либо хоровой или оркестровой партии на 2, 3 и более голосов. Действие слова «дивизи» прекращается с появлением слова *unis.* (*лат.* *unisono* — однозвучно, т. е. вместе) или *non divisi* (не разделенные).

**ДИЕС ИРЕ** (*лат.* «*Dies irae*» — «День гнева») — средневековое католическое песнопение (секвенция), выражающее идею страшного суда. Мелодия отличается суровой, строгой выразительностью, входит в состав заупокойной мессы (реквиема). Самые ранние записи «*Dies irae*» относятся к XII в. Напев «*Dies irae*» как символ смерти использовался в творчестве многих композиторов, в том числе В. А. Моцарта («Реквием»),

Ф. Листа («Пляска смерти» для фортепиано с оркестром), Г. Берлиоза (финал «Фантастической симфонии»), Дж. Верди («Реквием»), П. И. Чайковского (симфония «Манфред»), А. К. Глазунова (сюита «Из средних веков»), С. В. Рахманинова («Остров мертвых», «Симфонические танцы»), Д. Д. Шостаковича (музыка к «Гамлету»).

**ДИКЦИЯ** (от *лат.* dictio — произнесение) — ясность, разборчивость произнесения текста. Хорошая дикция у певца позволяет слушателям без напряжения понимать смысл произносимых слов и тем самым облегчает восприятие музыки. Разборчивость слов в пении определяется четкостью произнесения согласных звуков. Они должны произноситься активно и быстро, чтобы не прерывать связного звучания. Певец лишен возможности протянуть согласные во времени, так как это разрушает кантилену и ведет к скандированию отдельных слогов. Гласные должны произноситься, сразу обретая свою полноту; нельзя долго входить в гласный звук. Вялые губы и язык в пении недопустимы. Необходимо строго следить за осмысленным и эмоционально насыщен-

ным произнесением слов, что также ведет к повышению разборчивости текста. В хоре и ансамбле кроме четкости произношения согласных каждым певцом требуется синхронность артикуляции всех поющих, достигаемая благодаря следованию за дирижерским жестом.

**ДИНАМИКА** — совокупность явлений, связанных с громкостью звучания. Динамика является одним из важнейших выразительных средств музыки. Применение динамических оттенков (*forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo* и др.) определяется содержанием и характером музыки.

**ДИРИЖЁР** (от *фр.* *diriger* — управлять, руководить) — руководитель разучивания и исполнения ансамблевой (оркестровой, хоровой, оперной и т. д.) музыки, которому принадлежит художественная трактовка произведения, исполняемого под его управлением. Предшественником современного дирижера был один из участников ансамбля (например, скрипач, чембалист), который во время игры ударами смычка или кивками головы отсчитывал такт произведения

и показывал моменты вступления отдельных инструментов; впоследствии эти обязанности перешли к дирижеру, выполняющему их движениями рук. Кроме определения темпа и ритма, дополнительными движениями рук, головы, корпуса, а также мимикой дирижер указывает характер исполнения музыки как для ансамбля в целом, так и для отдельных групп и участников, стремится передать руководимым им музыкантам свои художественные намерения, свое понимание замысла композитора, содержания и стиля произведения. В основе исполнительской концепции дирижера лежит тщательное изучение и точное воспроизведение текста авторской партитуры.

**ДИРИЖИРОВАНИЕ** — искусство управления музыкальным коллективом (оркестром, ансамблем, хором). Самостоятельным видом искусства стало в начале XIX в.

**ДИСКАНТ** (от *лат.* *discantus*).

1) Высокий детский певческий голос с диапазоном «до» 1-й октавы — «соль» 2-й октавы. Звучание дисканта отличается чистотой, звонкостью и серебристостью.

2) Партия в хоре или вокальном ансамбле, исполняемая высокими детскими или высокими женскими голосами.

3) Форма многоголосия в средневековой музыке. Возникла во Франции в XII в. Получила название по верхнему голосу (дисканту), сопровождавшему основную мелодию (григорианский хорал) в противоположном движении.

4) Дышкант — верхний солирующий голос (подголосок в народных песнях украинцев, белорусов и донских казаков).

**ДИССОНАНС** (*лат.* *dissonans* — разнозвучащий) — сочетание двух (и более) звуков, не сливающихся друг с другом в восприятии слушателя. По сравнению с консонансом диссонанс звучит более напряженно и вызывает ожидание разрешения, перехода в консонанс. К диссонансам относятся большие и малые секунды и септимы, тритон и другие увеличенные и уменьшенные интервалы, а также аккорды, включающие в себя эти интервалы.

**ДИФИРАМБ** (*гр.* *dithyrambos*) — в Древней Греции хоровая песня в честь бога

Диониса. Пение дифирамбов сопровождалось плясками и игрой на авлосе. Предполагают, что из дифирамба возникла древнегреческая трагедия. В наше время некоторые композиторы называют дифирамбами инструментальные сочинения гимнического характера (симфонический дифирамб «Врубель» М. Ф. Гнесина, «Дифирамбы» для фортепиано Н. К. Метнера).

**ДЛИТЕЛЬНОСТЬ** — свойство звука, зависящее от продолжительности колебания источника звука. Соотношение различных длительностей, выражающееся в метре и ритме, является основой музыкальной выразительности.

**ДОЙНА** (*молдавск.* — песня) — народная песня или инструментальная пьеса в Молдавии и Румынии. Появилась в пастушеском быту, состоит из двух частей: первой — медленной и печальной, содержащей жалобы пастуха, и второй — радостной, рисующей веселый танец пастуха после возвращения стада.

**ДОМЕСТИК** (от *лат.* domesticus — домашний) — мастер пения в Византии IV в. и на Руси XI в., который совмещал обязанно-

сти певца-солиста, дирижера хора и учителя пения.

**ДРАМАТИЧЕСКИЙ** — применительно к певческому голосу определение той его разновидности, которая отличается ярким, напряженным, плотным, часто металлическим характером звучания.

**ДРАМАТУРГИЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ** — система выразительных средств и приемов воплощения драматического действия в музыкально-сценическом произведении: опере, балете, оперетте, мюзикле и др. В основе музыкальной драматургии лежат общие законы драмы: наличие ясно выраженного основного конфликта, раскрывающегося в борьбе сил действия и противодействия, определённая последовательность этапов раскрытия драматического замысла (экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка) и т. д. При этом ведущая роль в произведениях музыкально-сценического жанра принадлежит музыке. Она является главным средством, связывающим элементы драмы воедино, раскрывает характеры персонажей и их взаимоотношения,



часто выражает главную идею произведения. В этом отличие музыкально-сценических жанров от драматического спектакля, в котором музыка остается на положении одного из постановочных аксессуаров и используется эпизодически, с иллюстративной целью.

**ДУМА** — украинская народная песня речитативного склада, задумчивого, грустного характера, лирического или повествовательного содержания. Исполняется обычно кобзарями под аккомпанемент бандуры или кобзы. Думы бывают исторические (предположительно ведущие свое начало еще со времен Киевской Руси) и семейно-бытовые.

**ДУМКА** — распространенная в XIX в. небольшая инструментальная или вокальная пьеса лирического характера, близкая славянской (украинской, польской) песенной традиции. Пример использования в оперной музыке — Думка Йонтека из оперы «Галька» С. Монюшко, Думка Параси из оперы «Сороченская ярмарка» М. П. Мусоргского.

**ДУХОВНАЯ МУЗЫКА** — музыка, содержащая текст религиозного характера

и предназначенная для исполнения во время церковной службы (например, псалом, месса, хорал) или в быту (кант, духовный стих). Как правило, это хоровая музыка (а capella или с инструментальным сопровождением). В широком смысле духовная музыка не исчерпывается сопровождением богослужения и не ограничивается христианством.

Тексты сочинений духовной музыки могут быть как каноническими (например, католическая месса), так и свободными, написанными на основе или под влиянием Библии и других священных книг.

**ДУХОВНЫЙ КОНЦЕРТ** — направление в церковной музыке, возникшее в Венеции в середине XVI в. и представлявшее собой «состяжание» противопоставленных друг другу двух и более хоров.

**ДУХОВНЫЙ СТИХ** — жанр русского народного песенного творчества, связанный с христианскими темами и сюжетами. Старинный духовный стих назывался псальма, более поздние именовались кант или канта. Жанр духовного стиха возник в XV в., наибольшее распространение получил в XVII в.

Изначально исполнителями духовного стиха были паломники в Святую землю, позднее — слепые бродячие певцы. Как правило, духовные стихи — грустного и покаянного характера.

**ДУЭТ** (*нем.* Duett от *лат.* duo — два).

1) Ансамбль из двух исполнителей.

2) Камерное музыкальное произведение для двух исполнителей, получившее широкое распространение в XIX в. в творчестве Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Й. Брамса, М. И. Глинки, П. И. Чайковского и др.

Один из ведущих видов ансамбля в операх, опереттах, где они выполняют важную роль для характеристики действующих лиц, ораториях, кантатах.

**ДУЭТТИНО** (уменьшительное от дуэт) — небольшая вокальная пьеса для двух исполнителей. Встречается в операх В. А. Моцарта «Свадьба Фигаро» (№ 1, 5, 14, 16, 20) и М. И. Глинки «Руслан и Людмила» (дуэттино Руслана и Финна).

**ДЫХАНИЕ** — один из основных факторов голосообразования, энергетический ис-

точник голоса. В повседневной жизни дыхание осуществляется непроизвольно, в пении оно подвластно волевому управлению. Вдох всегда требует активной работы мышц-вдыхателей, поднимающих ребра и расширяющих грудную клетку, а также диафрагмы, которая, сокращаясь и опускаясь, растягивает легкие вниз. По типу вдоха в практике различают верхнереберное (ключичное), нижнереберно-диафрагмальное (косто-абдоминальное) и диафрагмальное (абдоминальное, брюшное) дыхание. Верхнереберное дыхание в пении не применяется, так как ведет к напряжению мышц шеи. Наилучшим для пения является дыхание нижнереберно-диафрагмальное, когда при вдохе верхний отдел грудной клетки остается спокойным, нижние ребра хорошо раздвигаются, диафрагма опускается, и живот немного выдается вперед. Для пения принципиальное значение имеет не столько тип вдоха, сколько характер выдоха. Выдох в пении осуществляется при действии мышц брюшного пресса и мышц, опускающих ребра. Выдох должен быть плавным, без толчков, лишнего напряжения, но достаточно активным для создания чувства опоры. Длительность

и сила дыхания развиваются в процессе пения и зависят от координации с работой голосовых складок. Упражнения в дыхании без звука помогают дыхательным мышцам осуществлять свою работу более точно, т. е. развивают управление этой мускулатурой. Певческое же дыхание осваивается только на звуковых упражнениях, когда в работе участвуют гортань и другие отделы голосового аппарата. Основным критерием правильности дыхания является качество звучания голоса. Характер вдоха, его длительность и объем диктуются музыкальной фразой и выразительными задачами. Обычно вдох производится быстро, бесшумно, через нос или через нос и рот одновременно. Если позволяет музыка, то желательно вдох производить через нос. Возможности и характер дыхания у певцов хора показывает жест дирижера. В хоровом пении применяется как одновременное, так и цепное дыхание.

## Ё

**ЁКЁКУ** — мелодия сольного и хорового пения в японском театре Но. Сравнима с речитативным пением европейской оперы:

текст растворяется в едином музыкальном потоке.

## Ж

**ЖАНР** (*фр.* genre, от *лат.* genus — род, вид) — многозначное понятие, характеризующее исторически сложившиеся роды и виды музыкальных произведений, определяемая по различным признакам: строению, составу исполнителей, характеру, обстоятельствам исполнения, происхождению и предназначению, особенностям содержания и формы и т. д.

**ЖЕНСКИЕ ГОЛОСА** — см. *Сопрано, Меццо-сопрано, Контральто.*

## З

**ЗАГАДОЧНЫЙ КАНОН** — канон, записанный в виде одного голоса (пропосты). Исполнители загадочного канона должны угадать места и интервалы вступления имитирующих голосов.

**ЗАКЛИКАНИЯ, заклички** — в русском фольклоре песни, представлявшие собой

обращения к различным явлениям природы и к стихийным силам (к весне, солнцу, морозу, дождю) с просьбой содействия земледельческому труду.

**ЗАКРЫТЫЙ ЗВУК** — образуется при пении с закрытым ртом. Этот вид пения широко применяется в процессе постановки голоса, способствуя возникновению ярких резонаторных ощущений в области головного резонатора (см. *Носовая и придаточные полости*). При пении с закрытым ртом образуется очень сильный импеданс, что помогает голосовым складкам в их сопротивлении подскладочному давлению. Исключение привычных артикуляционных движений позволяет сосредоточиться на оценке работы гортани и дыхания. Пение закрытым звуком можно осуществлять по-разному, меняя его тембр. В процессе пения необходимо контролировать, чтобы голос не зажимался и гортань не сковывалась. С этой целью часто употребляют пение на согласный «н» с приоткрытым ртом, когда челюсть и дно рта свободны. Закрытый звук при этом получается вследствие опускания нёбной занавески, перекрывающей

ход в ротовую полость. Пение закрытым звуком на согласный «м» — распространенный колористический прием в хоровом исполнении, создающий специфическое приглушенное звучание хора; часто применяется в качестве аккомпанемента солисту. В хоровой практике пение с закрытым ртом используется в работе над дыханием, выравниванием строя. В нотах пение с закрытым ртом имеет следующие обозначения: *a bocca chiusa (ит.)*, *bouche fermée (фр.)*, «закр. ртом», крестиком над нотой, буквами (м, мм...).

**ЗАПЕВ, запевка** — начало хоровой песни, исполняемое одним или несколькими солистами, после чего вступает весь хор.

**ЗАПЕВАЛА** — певец, исполняющий запев хоровой песни; в народном хоре — ведущий певец, часто организующий и направляющий пение всего хора.

**ЗВУК МУЗЫКАЛЬНЫЙ** — наименьший элемент музыки. Его основные свойства — высота, громкость (см. *Сила звука*), длительность, тембр.



**ЗВУКОВЕДЕНИЕ** — в вокальном искусстве термин применяется для обозначения различных видов ведения голоса по звукам мелодии (напр., кантилена, портаменто, маркато и т. п.). Кантилена — основной вид звуковедения в пении. Вместе с голосообразованием звуковедение входит в понятие вокальной техники.

**ЗВУКОЗАПИСЬ** — фиксация звуковых колебаний (речи, музыки, шумов) на звуконосителе, осуществляемая с помощью специальных технических устройств, и позволяющая воспроизводить записанное. Первый аппарат звукозаписи, фонограф, был разработан Т. А. Эдисоном (США, 1876) и независимо от него Ш. Кро (Франция, 1877). Запись осуществлялась иглой, укрепленной на мембране с рупором, носителем записи служила сначала станиоль, закрепленная на вращавшемся цилиндре, а затем восковой валик. Звукозапись подобного типа, в которой звуковой след, или фонограмма, получается с помощью механического воздействия на материал носителя (резание, выдавливание), называется механической. Следующим этапом механической звукозаписи

явилась запись на диске (Э. Берлинер, США, 1888), первоначально металлическом, затем покрытом воском, затем пластмассовом. Этот способ позволил в массовых масштабах размножать записи; диски с записями получили название граммофонных пластинок (грампластинок). Дальнейшее совершенствование техники звукозаписи привело к изобретению так называемых долгоиграющих и стереофонических грампластинок. Проигрывание грампластинок вначале производилось с помощью граммофона и патефона; с 30-х гг. XX в. на смену им пришел электропроигрыватель (электрофон, радиолла). Наряду с механической записью широко применялась магнитная звукозапись, основанная на использовании остаточного магнетизма в ферромагнитном материале, передвигающемся в переменном магнитном поле. При магнитной звукозаписи звуковые колебания преобразуются в электрические. Магнитная звукозапись позволяет получать записи очень высокого качества, в том числе и стереофонические, переписывать их, подвергать различным преобразованиям, применять наложение нескольких различных записей.

В конце XX в. появилась цифровая, или дигитальная, звукозапись, построенная на технологии преобразования аналогового звука в цифровой с целью сохранения его на физическом носителе для возможности последующего воспроизведения записанного сигнала.

**ЗВУКООБРАЗОВАНИЕ** — см. *Голособразование*.

**ЗЕВОК В ПЕНИИ** — один из распространенных мышечных приемов, способствующий нахождению правильного положения гортани во время пения. Благодаря ощущению зевка мягкое нёбо активизируется и поднимается вверх, гортань опускается, задний отдел рта освобождается от скованности, излишнего напряжения. Высокие голоса, особенно женские (колоратурные и лирико-колоратурные сопрано), чаще употребляют «полузевок».

**ЗИНГШПИЛЬ** (*нем.* Singspiel, от *singen* — петь и *Spiel* — игра) — немецкая и австрийская разновидность комической оперы с чередованием музыкальных но-

меров и разговорных диалогов. На развитие северо-немецкого зингшпиля оказала влияние английская балладная опера, на формирование южно-немецкого зингшпиля повлияла австрийская народная комедия, французская комическая опера, итальянская опера buffa и commedia dell'arte. Эпоха расцвета зингшпиля — 2-я половина XVIII в. Сюжеты зингшпилей заимствовались из быта крестьян и горожан и носили комический или наивно-идиллический характер, иногда с примесью волшебной сказочности. Музыкальные номера — арии, ансамбли, хоры, танцы — чередовались с разговорными сценами. Музыка зингшпилей близка немецкой и австрийской народной песенности. Зингшпили пользовались широкой популярностью. Основоположником немецкого зингшпиля считается И. А. Хиллер («Лотхен при дворе», «Деревенский цирюльник»). Музыкальные номера зингшпилей Хиллера — это простые песни, куплеты, близкие народной песне. Музыка австрийских зингшпилей помимо песен, куплетов содержит арии, ансамбли, оркестровые фрагменты. Австрийский (венский) зингшпиль представлен именами

Й. Гайдна («Хромой бес»), К. Диттерсдорфа («Доктор и аптекарь»), В. Мюллера («Чертова мельница», «Сестры из Праги»). Вершиной австрийского зингшпиля являются оперы В. А. Моцарта «Бастьен и Бастьенна», «Похищение из сераля», «Волшебная флейта». Традиции зингшпиля сохранялись в немецкой опере вплоть до начала XIX в. («Вольный стрелок» К. М. фон Вебера, «Виндзорские проказницы» О. Николаи) и вела к формированию жанра венской оперетты.

**ЗНАМЕННЫЙ РАСПЕВ** — основной вид пения в православной древнерусской церкви. Знаменами или крюками назывались безлинейные певческие знаки, которыми записывались напевы. Возникновение знаменного распева относят к XII в. Знаменный распев строился и развивался в системе осмогласия — 8 гласов, каждый из которых представлял сумму диатонических попевок с диапазоном не больше кварты. Напевы, или погласицы, каждого из 8 гласов слагались из трех-четырёх попевок. Погласицы не имели деления на такты, ритм напева определялся текстом; мелодика плавная,

без резких скачков и хроматизмов. Исполнялся знаменный распев в унисон, а капелла. Мелодии знаменного распева в ранний период делились на самогланы и подобны. Последние отличались большей оригинальностью мелодических оборотов и четкой конструкцией строк, что позволяло использовать их для пения нераспетых текстов. Фонд попевок знаменного распева постепенно увеличивался; расширялся их диапазон, мелодика становилась более сложной.

С XVI в. мелодии знаменного распева использовались в качестве основной мелодии в ранней форме многоголосия — так называемом строчном пении на 2, 3, 4 голоса. В XVII в. строчное пение было вытеснено партесным пением. Мелодика знаменного распева оказала влияние на творчество русских композиторов. Первым к знаменному распеву обратился Д. С. Бортнянский, затем М. И. Глинка, А. П. Бородин, М. А. Балакирев, М. М. Ипполитов-Иванов, А. Т. Гречанинов, П. Г. Чайковский («Всенощное бдение», ор. 52), Н. А. Римский-Корсаков, Н. Я. Мясковский, С. В. Рахманинов («Всенощное бдение», ор. 37) и другие композиторы.

## И

**ИМИТАЦИЯ** (от *лат.* imitatio — подражание) — вид полифонического изложения в многоголосной музыке, при котором мелодия, прозвучавшая в одном голосе, тут же повторяется в другом с той или иной степенью точности. См. *Канон*.

**ИМПЕДАНС** (от *лат.* impeditio — воспрепятствование) — обратное акустическое сопротивление, которое испытывают голосовые складки со стороны ротоглоточного канала. Импеданс снимает часть нагрузки с колеблющихся голосовых складок в их «борьбе» с прорывающимся подскладочным давлением. Постановка голоса связана с нахождением такого импеданса, который обеспечивает оптимальную работу голосовых складок. Величина импеданса зависит от длины ротоглоточного канала, наличия в нем сужений, формы полостей. Сравнительно более длинные и массивные голосовые складки низких мужских голосов требуют большего импеданса, для легких, высоких голосов, имеющих маленькие голосовые складки, характерен небольшой

импеданс. Вокальная педагогика располагает рядом методов и приемов подбора импеданса.

**ИНТЕРМЕДИЯ** — музыкальная пьеса или сценическое представление, исполняемое между действиями спектакля. Впервые интермедия появилась в Италии в конце XV в. Интермедии носили преимущественно комедийный характер и не были связаны с основным действием. В XVIII в. развитие интермедии привело к возникновению жанра оперы-буффа.

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ** (от *лат.* *interpretatio* — разъяснение) — художественное истолкование музыкального произведения исполнителем. Задача интерпретации — наиболее полно и убедительно раскрыть замысел композитора. Интерпретация зависит от эстетических воззрений, индивидуальных особенностей исполнителя, его идейно-художественных убеждений.

**ИНТОНАЦИЯ** (от *лат.* *intonare* — громко произносить) — фундаментальное музыкально-теоретическое и эстетическое



понятие, имеющее ряд взаимосвязанных значений.

1) Соотнесение звуков по горизонтали, несущее определенную содержательную и эмоциональную функцию. Без интонации и неразрывно связанных с нею ритма, динамики, тембра музыка существовать не может, так как имеет интонационную природу.

2) Манера, строй, качество музыкального высказывания, «качество осмысленного произношения» (по Б. В. Асафьеву), особенность исполнительского прочтения авторского текста.

3) Небольшой, относительно самостоятельный мелодический оборот, то же, что мотив.

4) Точное воспроизведение высоты звука при музыкальном исполнении, особенно важное при пении или игре на нетемперированных музыкальных инструментах.

5) Выравнивание звучания тонов звукоряда музыкальных инструментов по тембру и громкости.

6) В григорианском пении — краткое вокальное вступление к напеву, определяющее его звуковысотность и начальный тон.

**ИРМОС** (от *гр.* eirmos — сплетение, связь) — в византийских гимнах VII в. строфа, соединяющая библейскую песнь с христианскими гимнами иного силлабического стихосложения. Ирмос обобщал мысли библейской песни и устанавливал метрику для христианских гимнов, посвященных тому или иному празднику, с тем, чтобы их можно было петь напевом. В VIII в., после появления нового жанра — канона, ирмосом стали называть первый тропарь в каждой песне канона. Тематика ирмоса по традиции заимствовалась из библейских песен.

**ИСПОЛНЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ** — творческий процесс воспроизведения музыкального произведения (авторского текста) средствами исполнительского мастерства. В зависимости от манеры интонирования исполнителя, его художественных воззрений, технической оснащенности, чуткости к восприятию музыки возможна вариантная множественность ее прочтения, включающая тончайшие интонационные, динамические, агогические, темповые нюансы.

## Й

**ЙОДЛЬ** (*нем.* Jodel) — жанр народных песен у альпийских горцев (в Австрии, Южной Баварии и Швейцарии). Рефрен песни в характере вальса вокализируется на гласных «а», «е», «и» с использованием резкой смены головного (фальцетного) и грудного звучания без микста на широких интервалах и звуках разложенного аккорда. Л. Бетховен обработал несколько тирольских мелодий, вокализ которых напоминает манеру пения йодль.

## К

**КАБАЛЕТТА** (*ит.* cabaletta).

1) В XVIII в. небольшая оперная ария с простой песенной мелодией, с четким повторяющимся ритмическим рисунком, часто отличающаяся героическим характером.

2) В италийских операх XIX в. короткая заключительная часть арии, темп в которой постепенно ускоряется (прием стретты). Кабалеттой иногда завершаются развернутые оперные сцены. Нередко кабалетта состоит

из нескольких разделов, каждый из которых проходит в своем темпе. Ярким примером может служить кабалетта Манрико из III д. оперы «Трубадур», кабалетта Энн из оперы «Похождения повесы» И. Ф. Стравинского, а также ария Виолетты из I д. оперы «Травиата» Дж. Верди.

**КАВАТИНА** (*ит.* *cavatina*, от *cavare*—извлекать).

1) В опере и оратории конца XVIII в.— короткая сольная вокальная пьеса. От арии отличалась размерами, простотой формы и песенностью мелодии. Традиционная каватина состояла из одного куплета с инструментальным вступлением, например, каватина Ганны из оратории Й. Гайдна «Времена года».

2) В XIX в.— название одной из разновидностей арии, обычно напевного, лирического характера и свободного построения. Часто отличается простым песенным складом и отсутствием значительных темповых контрастов.

3) В опере XIX в. каватина играет роль выходящей арии героя, например каватина Нормы из оперы В. Беллини «Норма», каватина

Розины из оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник», каватина Антонида из оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин», каватина Берендея из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» и др.

4) Инструментальная пьеса напевного, лирического характера.

**КАГОК** — в корейской музыке:

1) Древний вокальный жанр — песня, исполняемая в очень медленном темпе. Поэтической основой является классическое корейское трехстишие, однако музыкальная форма имеет пятичастное строение. Особенностью кагок является многократное растягивание окончания гласного слога.

2) Популярный жанр — песня, романс, — сформировавшийся в начале XX в. под влиянием японской и европейской музыки.

**КАДЕНЦИЯ** (*ит. cadenza* — окончание).

1) Обширное завершение какого-либо раздела сольной инструментальной пьесы или вокальной арии, носящее импровизационный характер. В ансамблевой музыке исполняется солистом (или вокалистом) без участия сопровождающих инструментов

или в соревновании с одним из солирующих инструментов. Как правило, располагается между кадансовым квартсекстаккордом и доминантой. Каденция предназначена для демонстрации исполнительского мастерства солиста и содержит значительные технические трудности, зачастую представляя собой самое яркое место в сольной партии. Каденция строится чаще всего на свободной разработке темы, чередуемой со всевозможными пассажами. До второго десятилетия XIX в. каденции, как правило, сочинялись и импровизировались самими исполнителями, впоследствии стали создаваться самими композиторами.

2) Заключительный мелодический или гармонический оборот.

**КАЙ** — стиль горлового пения алтайцев, предназначенный, как правило, для исполнения длинных эпических сказаний.

**КАЛЕНДАРНЫЕ ПЕСНИ** — собирательное название русских народных песен, приуроченных к отдельным календарным датам или к определенному времени года, отражают в себе трудовую деятельность

земледельца, морально-этические представления народа, поэтический взгляд на мир, природу, человека.

**КАМАРИНСКАЯ** — русская народная плясовая песня быстрого, оживленного характера. Музыкальный размер 2/4. Народными музыкантами мелодия камаринской обычно исполняется с многочисленными вариациями.

**КАМЕРНОЕ ПЕНИЕ** (от *лат.* camera — комната) — исполнение камерной вокальной музыки. Вокальная камерная музыка (в жанрах песни, романса, ансамбля) с конца XVIII в. и особенно в XIX в. заняла видное место в музыкальном искусстве. Особое место камерно-вокальная музыка заняла в творчестве композиторов-романтиков (Ф. Шуберт, Р. Шуман, И. Брамс, Х. Вольф, М. И. Глинка, П. И. Чайковский, М. П. Мусоргский, С. В. Рахманинов, А. Дюпарк, А. Дворжак), композиторов XX–XXI вв. (Д. Д. Шостакович, С. С. Прокофьев, Г. В. Свиридов, В. А. Гаврилин, С. М. Слонимский, Ф. Пуленк, Б. Бриттен, Л. Бернстайн, М. де Фалья и др.). Постепен-

но сложился соответствующий жанру камерный исполнительский стиль, основывающийся на максимальном выявлении интонационно-смысловых деталей музыки. Камерное пение обладает большими возможностями в передаче тончайших лирических эмоций. Оно требует от исполнителя высокой музыкальной и общей культуры, гибкого, технически совершенного, способного к тончайшей нюансировке голоса, который не обязательно должен быть мощным, разнообразием агогических и артикуляционных приемов, безупречной дикцией и точностью произношения на различных языках. Выдающимся талантом трактовки камерных произведений обладали М. Оленина-Д'Альгейм, З. Лодий, Н. Дорлиак, З. Долуханова, Э. Шварцкопф, Д. Фишер-Дискау, А. Оже. Многие оперные певцы — прекрасные камерные исполнители, например С. Лемешев, Н. Обухова, М. Максакова, Н. Шпиллер, И. Архипова, Е. Нестеренко, Д. Хворостовский, Дж. Норман, Р. Флеминг, М. Кауфман, Д. Дамрау и др. Они продолжали и продолжают традицию великих певцов прошлого П. Виардо, В. Шредер-Девриент,



Ф. Шаляпина, Л. Собинова, А. Неждановой, владевших в равной степени оперной и камерной манерой исполнения.

**КАМЕРНЫЙ ХОР** — хор небольшого состава (до 40 человек).

**КАМЕРТОН** — небольшой портативный прибор (обычно в виде стальной двузубчатой вилки), точно и ясно издающий звук определенной высоты со слабыми гармоническими призвуками. В исполнительской практике используется для настройки инструментов. При пении а капелла руководитель хора находит по камертону и указывает хористам высоту звуков, с которых они начинают свое пение («настраивает хор»). Высота звука зависит, как известно, от того, с какой частотой колеблется звучащее тело. В отечественной практике с 01.01.1936. принят камертон, дающий 440 колебаний в секунду и обозначающий ноту «ля» первой октавы.

**КАНОН** (*гр.* κανон — правило, образец).

1) Форма многоголосной музыки, основанная на строгой имитации — точном

повторении мелодии во всех голосах. Каждый голос вступает раньше, чем мелодия закончится у предыдущего голоса и полностью ее воспроизводит. Первый, ведущий голос в каноне называется пропостой (*um. proposta* — предложение), имитирующие голоса — респостой (*um. risposta* — ответ). Каноны различаются по количеству голосов, интервалу между их вступлениями (каноны в приму, октаву, кварту, квинту и пр.), числу тем, имитируемых одновременно (канон двойной, тройной и т. д.), разным соотношениям пропосты и респосты (канон в увеличении, уменьшении, обращении). В бесконечном каноне конец мелодии переходит в ее начало, поэтому голоса могут вступать любое количество раз. В хоровой и ансамблевой литературе форма канона использовалась в творчестве О. Ласко, И. С. Баха, В. А. Моцарта, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова и др. Использование канона как выразительного средства встречается в оперной литературе, например, квартет «Какое чудное мгновенье» из I д. оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила», хор «Гайда» из оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов»,

дуэт «Враги!» Онегина и Ленского из 2-й картины II действия оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин».

2) В церковной музыке — многострофное произведение сложной литературной конструкции. Канон появился в VIII в. в византийской гимнографии. Авторы самых ранних канонов — Андрей Критский, Иоанн Дамаскин. Полный канон состоит из 9 песен. 1-я строфа каждой песни — ирмос, следующие (обычно 4–6) называют тропарями.

**КАНТ** (от *лат.* *cantus* — пение) — бытовая многоголосная песня, распространенная в России, на Украине и в Белоруссии в XVII–XVIII вв. Для музыки кантов были характерны трехголосное изложение с параллельным движением двух верхних голосов и противостоящим им басом, создающим гармоническую опору, куплетная форма, ритмическая часть мелодии. Первоначально канты создавались на тексты религиозного содержания и были популярны в среде духовенства. В XVIII в. тематика кантов обогащается, появляются шуточные, пасторальные, застольные, любовно-

лирические, поздравительные и так называемые виватные, или панегирические, канты, характерные для Петровской эпохи. В виватных кантах, в частности, воспевались различные торжественные события из жизни государства. Для них характерны мелодия, напоминающая фанфарные сигналы, имитационные переключки, рулады на слове «виват». Кант становится любимым жанром домашнего музицирования. Во 2-й пол. XVIII в. кант постепенно вытесняется жанром сольной «российской песни». Постепенно усложняясь, кантовое пение подготавливало почву для развития русского романса.

**КАНТАБИЛЕ** (*ит.* cantabile — певуче, от *ит.* cantare — петь).

Певучесть, напевность мелодики. Важный эстетический критерий вокальной и инструментальной музыки в теории XVII—XVIII вв.

Певучесть, напевность исполнения, обозначение *cantabile* часто выставляется вместе с обозначением темпа или названия произведения и указывает на характер музыки.

**КАНТАТА** (*ит.* cantata, от *cantare* — петь) — крупное вокально-инструментальное произведение для солиста/солистов, хора и оркестра. Известны кантаты для одного хора, для одного солиста с оркестром. Кантаты подразделяются на духовные и светские. Они включают в себя оркестровые вступления, арии, ансамбли, хоры. Исполнительский состав и структура сближают кантату с ораторией, однако кантата отличается меньшим размером, камерностью, единством содержания, отсутствием драматического развития сюжета. Кантата возникла в Италии в XVII в. и первоначально представляла собой сольную вокальную пьесу; позднее в кантате появилось противопоставление ариозных и речитативных эпизодов. Расцвет жанра светской кантаты в Италии связан с именами композиторов Л. Росси, Дж. Карисими, А. Страделлы, А. Скарлатти. Духовная кантата сформировалась в Германии, крупнейшие представители — Г. Ф. Телеман и И. С. Бах, которому принадлежит более 200 кантат. Бах писал и светские кантаты, среди них — «Кофейная», «Крестьянская». Жанру кантаты отдали дань

В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Г. Берлиоз, И. Брамс, в XX веке — Б. Барток, К. Орф, Б. Бриттен, П. Хиндемит и др. В России жанр кантаты представлен в творчестве А. Н. Верстовского («Последний день Помпеи»), П. И. Чайковского («Москва»), С. И. Танеева («Иоанн Дамаскин», «По прочтении псалма»), С. В. Рахманинова («Весна», «Колокола»), С. С. Прокофьева («Александр Невский»), Ю. А. Шапорина («На поле Куликовом»), Д. Д. Шостаковича («Над Родиной нашей солнце сияет»).

**КАНТЕ ХОНДО** (*исп.* cante jondo, *букв.* «глубокое пение») — музыкальное народное искусство Андалузии, отличающееся драматичностью исполнения, многообразием песенных форм, среди которых наиболее яркими и типичными являются сигирийя, солеарес, каньяс. Исполнение канте хондо включает в себя пение, игру на щипковом инструменте (виуэла, позднее гитара), иногда с использованием ударных инструментов, и танец. На формирование стиля канте хондо оказали влияние музыка и пение арабов (мавров) и цыган, что проявляется

в богато орнаментированной мелодии небольшого диапазона (не больше сексты), прихотливым, свободным ритме, ярком, эмоциональном исполнении, сопровождаемом выкриками, обильной мелизматикой. В XVIII в. параллельно с канте хондо сформировался стиль канте фламенко, создателями которого являются андалузские крестьяне. К важнейшим песенным формам канте фламенко относятся петенера, малагенья, гранадина, ронденья, севильяна.

**КАНТИГА** (*португ. cantiga*) — испанская и португальская одnogолосная песня XIII–XIV вв. Различаются кантиги духовной (большей частью — во славу Девы Марии) или светской, любовной тематики. Кантиги сочинялись трубадурами.

**КАНТИЛЕНА** (*лат. cantilena* — распевное, плавное пение).

1) Певучее, связное исполнение мелодии, основной вид звуковедения, построенный на технике *legato*. Певучесть, связность вокального исполнения — результат правильной техники голосообразования и звуковедения, когда при переходе от

звука к звуку характер вибрато не нарушается. Достигается выравниванием гласных и умением быстро и четко произносить согласные.

2) Напевная мелодия, вокальная или инструментальная. Кантиленные вокальные мелодии композиторов разных времен и народов несут в себе как элементы национальной специфики, так и бытующие интонации эпохи. Русская кантилена, ведущая свое начало от распевных, широких русских народных песен, достигла глубокой психологической выразительности в произведениях композиторов-классиков. Вокальный стиль русских певцов формировался под влиянием классической русской кантилены. Кантилена позволяет певцу наиболее полно раскрыть выразительные возможности своего голоса, мастерство владения им.

**КАНТОР** (*лат.* cantor — певец) — первоначально певец-солист, исполняющий песнопения в католической церкви во время богослужения. В немецкой протестантской церкви, начиная с XVI в., кантор совмещал обязанности певца, учителя пения, дириже-



ра хора, органиста и нередко композитора. Постепенно деятельность кантора перестала ограничиваться рамками церкви и приобрела более светский характер. Канторы выступали со своими учениками в домах зажиточных бюргеров, занимались преподаванием пения и игры на музыкальных инструментах, руководили объединениями любителей музыки (так называемый «Коллегиум музыкум»). Кантором церкви св. Фомы в Лейпциге с 1723 по 1750 год состоял И. С. Бах. К концу XVIII в. кантор как организатор музыкальной жизни города утрачивает свое значение. Во французских певческих школах и церквях близкие к функциям кантора обязанности выполнял «маэстро капеллы» (Maître de chapelle). В русском церковном пении хором руководит регент, иногда его замещает головщик. В еврейской синагоге кантор — главный певец, тогда как руководитель хора называется хазаном.

**КАНТРИ** (*англ.* country — сельский, деревенский) — один из стилей народной музыки в США. Песни в стиле кантри характеризуются куплетным строением, доходчивой, чаще всего мажорной мелодией

небольшого диапазона с небогатой нюансировкой, простым гармоническим аккомпанементом на банджо или гитаре.

**КАНТРИ-ЭНД-ВЕСТЕРН** (*англ.* country and western) — вид народной музыки белых жителей юго-запада США. Это сельские песни и танцы (кантри) и фольклорные ковбойские баллады «Дикого Запада» (вестерн).

**КАНТУС ФИРМУС** (*лат.* cantus firmus — неизменная мелодия, *сокр. с. f.*) — ведущая мелодия в хоровом полифоническом произведении XV–XVI вв., проводимая неоднократно в неизменном виде, служащая основой формы сочинения. Обычно помещалась в теноре. Темы кантус фирмус заимствовались композиторами из светских духовных напевов или сочинялись специально. Кантус фирмус обрабатывался путем присоединения к нему контрапунктирующих голосов. Сочинение на кантус фирмус было распространено в западноевропейской музыке и сохранялось вплоть до XVIII в. Обычно в качестве кантус фирмус применялся григорианский хорал или известная светская мелодия, все звуки которого

проводидись, как правило, крупными длительностями.

**КАНЦОНА** (*ит.* canzona — песня) — форма песенно-стихотворного творчества провансальских трубадуров. Получила широкое распространение в Италии XVI– XVII вв. Многоголосные итальянские канцоны были близки фроттоле и вилланелле. Позднее канцоной стали называть инструментальную пьесу или небольшое вокальное произведение/ария с песенной мелодией.

**КАНЦОНЕТТА** (*ит.* canzonetta — песенка) — небольшая многоголосная песня танцевального характера, распространенная в Италии в конце XVI — начале XVII в., изредка служит для обозначения небольшой инструментальной пьесы или вокального сочинения/арии.

**КАПЕЛЛА** (*ит.* capella — часовня) — хоровой коллектив. В средние века капеллой называлась часовня или придел в церкви, где размещался хор. Средневековые церковные капеллы были только вокальными, отсюда произошел термин «а капелла».

В дальнейшем капеллы превратились в смешанные ансамбли, состоящие из певцов и инструменталистов; появились светские капеллы. Капеллой князя Эстергази руководил И. Гайдн, капеллой в церкви св. Фомы в Лейпциге — И. С. Бах. В России вокальные и вокально-инструментальные капеллы получили распространение в XVIII в., главным образом в помещичьих усадьбах. С ними связана деятельность композиторов С. А. Дегтярева, С. И. Давыдова и др. Крупнейшей русской капеллой была Придворная певческая капелла в Петербурге (ныне академическая капелла им. М. И. Глинки). В разное время капеллой руководили Д. С. Бортнянский, М. И. Глинка, М. А. Балакирев, С. В. Смоленский, М. Г. Климов и др. Может служить обозначением оркестра особого состава (духовая капелла, джазовая капелла) и крупных симфонических коллективов (например, Дрезденская государственная капелла).

**КАПЕЛЬМЕЙСТЕР** (*нем.* Kapellmeister — руководитель хора) — в XVI–XVIII вв. руководитель вокальной или инструментальной капеллы, в XIX в. — дирижер симфонического, театрального оркестра или

хора. В наше время слово «капельмейстер» иногда применяют по отношению к руководителю военного духового оркестра.

**КАРМАНЬОЛА** — французская народная песня-танец, зародившаяся и популярная в 1792 г., в эпоху Французской революции. Содержание песни — симпатия к санкюлотам, презрение к королю. Размер 6/8.

**КАРНАТИК**, **карнатака** (по названию штата) — классическая музыка южной Индии и соответствующий ей вокальный стиль. Индийская система музыкальных тонов, в основе которой лежит натуральный строй, состоит из двенадцати тонов.

**КАРТИНА** — в музыкально-театральном произведении (опере, балете и пр.) часть *акта*, обладающая музыкальной и драматической завершенностью и отделяемая от другой картины не *антрактом*, а опусканием на короткое время и подниманием занавеса.

**КАСА** — в традиционной корейской культуре — жанр вокальной музыки, представляющий собой среднее между классиче-

ским и народно-песенным жанром. Мелодия обычно состоит из многократного повторения небольших мотивов. Каса исполняется в сопровождении небольшого ансамбля из духовых, струнных и ударных инструментов, но иногда может исполняться в сопровождении одного ударного инструмента. Особенностью вокального исполнения является применение фальцетного пения.

**КАСТРАТ** (*um. castrato*) — певцы, в детском возрасте (до мутации), подвергнутые кастрации, в силу чего обладали специфическим тембром, сильными, женоподобными голосами. Разделялись на сопрано и альтов (контральто). Певцы-кастраты известны с V в., хотя, вероятно, использовались и ранее. Получили распространение в папской капелле, куда не допускались женщины, позднее в светской музыке. Исполняли сольные и хоровые партии. Голоса кастратов, в отличие от женских, обладали большей мощностью, широким диапазоном и способностью петь протяженные мелодические построения на одном дыхании. Исполнительское мастерство кастратов отличается совершенной виртуозной техникой, владением кан-

тиленой, ровностью тембра и значительным эмоциональным воздействием на слушателей. Часто обучались в итальянских консерваториях (например, Неаполитанской), хоровых капеллах, у выдающихся педагогов своего времени — Ф. Дуранте, Н. Порпора и др. Пользовались фантастической популярностью у публики и влиянием в обществе (прославленный кастрат Фаринелли был министром при дворе испанского короля Фердинанда VI). Часто носили псевдонимы по имени учителя или покровителя, названию родного города — Фаринелли (Карло Броски), Каффарелли (Гаэтано Майорано), Порпорино (Антонио Уберти), Сенезино (Франческо Бернарди). Расцвет творчества кастратов — итальянская опера-seria XVII—XVIII вв., в которой кастраты исполняли ведущие партии, как мужские, так и женские. Многие постоянно сотрудничали с крупнейшими композиторами своего времени — А. Бернакки с А. Скарлатти, Сенезино с Г. Ф. Генделем, Фаринелли с Н. Порпорой. Партии для кастратов встречаются в операх В. А. Моцарта (Идамант в «Идомене», Секст в «Миломердии Тита» и др.). С распространением идей эпохи Просвещения, развитием

комической и героической опер были вытеснены со сцены нормальными мужскими и женскими голосами. Последние в истории музыки кастраты пели в начале XX века (например, Алессандро Морески), сохранились граммофонные записи, не обладающие технически высоким качеством. В наше время партии, написанные для кастратов, исполняются женскими голосами, как правило, меццо-сопрано, и контр-тенорами.

**КАЧАНИЕ ГОЛОСА** — см. *Дефекты певческого звука, Вибрато.*

**КАЧЧА** (*ит.* caccia — охота, погоня) — жанр светских вокальных произведений эпохи Возрождения. Их основная тематика — сцены охоты, погони, уличные сценки. Каччи сочинялись как правило, для двух голосов, изложенных в виде канонической имитации (см. *Канон*) с инструментальным сопровождением. «Преследование» одного голоса другим в каноне хорошо соответствовало содержанию текста. В XVII–XVIII вв. появились инструментальные каччи, выполнявшие роль быстрой части в сонатах, концертах.



**КВАРТЕТ** (*ит.* quartetto, от *лат.* quartus — четвертый) — ансамбль из четырех исполнителей (инструменталистов или вокалистов), а также музыкальное произведение/номер в опере, оратории и пр. для такого ансамбля. См. *Ансамбль*.

**КВИНТЕТ** (*ит.* quintetto, от *лат.* quintus — пятый) — ансамбль из 5 исполнителей, а также музыкальное произведение/номер в опере, оратории и пр. для такого ансамбля. См. *Ансамбль*.

**КИЕВСКИЙ РАСПЕВ** — южнорусская ветвь *знаменного распева*. Киевский распев подчинен системе осмогласия, мелодика его состоит из попевок терцово-квартового строения, укладывающихся в диатонический звукоряд. Фонд попевок киевского распева значительно меньше фонда попевок знаменного распева. Мелодии его короче и проще в ритмическом отношении, в них отсутствует вариантная разработка попевок, но более ясно выступает ощущение тонической устойчивости и различия между речитативными и распевными участками. В Москве киевский распев распространился в XVII в.

Изложены в пятилинейной квадратной нотации.

**КИРИЕ ЭЛЕЙСОН** (*гр.* Kyrie eleison — Господи, помилуй) — католическое песнопение, начальный раздел мессы. Нередко обозначается одним словом «Kyrie». Входит также в заупокойную мессу (реквием). За текстом Kyrie eleison следует Christe eleison, после чего возвращается Kyrie eleison. В последней части подобной 3-частной композиции может повторяться не только текст, но и музыка первой части. Такие повторения музыки становятся обычными в XVIII–XIX вв. (они применены, например, во всех 6 мессах Ф. Шуберта). В некоторых случаях «Kyrie» и «Christe» объединяются общей формой (двойная fuga в Реквиеме В. А. Моцарта). Встречаются «Kyrie eleison» как полифонического, так и гомофонно-гармонического склада. В переводе на славянский язык со словами «Господи, помилуй» Kyrie eleison входит и в православную церковную службу (см. «Литургию» Чайковского и др.). В XVII–XVIII вв. и ранее на Украине и в России иногда сохранялось и греческое «Kyrie eleison» («Службы» В. Титова, Н. П. Дилецкого и др.).

**КИФАРОДИЯ** — в древнегреческой музыке сопровождение пения игрой на кифаре.

### **КЛАВИР.**

1) Сокращение немецкого слова *Klavierauszug* (фортепианное извлечение, переложение) — переложение для фортепиано какой-либо партитуры (оперы, балета, симфонии, оратории и т. п.). В клavier обычно переносятся в неизменном виде вокальные партии и партии хора, имеющиеся в партитуре, а переложению подвергаются лишь голоса оркестра.

2) Немецкое название клавишно-струнных инструментов начиная с XVII в.

**КЛАССИФИКАЦИЯ ГОЛОСОВ** — разделение голосов на определенные типы. В современной вокальной практике производится по диапазону, тембру, расположению переходных регистровых нот, анатомическим признакам и др. Классификация голосов исторически менялась. В XVI–XVII вв. они подразделялись на высокие женские — сопрано, низкие женские — альты (то же относилось к голосам кастратов), высокие мужские — тенора и низкие мужские — басы. Эта

классификация существует и ныне в хорах. По мере усложнения вокального репертуара в мужских голосах выделился промежуточный голос — баритон и произошло разделение на отдельные виды в каждом типе голоса. В настоящее время принято различать сопрано колоратурное, лирико-колоратурное, лирическое, лирико-драматическое, драматическое; меццо-сопрано лирическое, низкое; контральто; тенор альтино, лирический, лирико-драматический, драматический, характерный; баритон лирический, лирико-драматический, драматический; бас высокий, низкий. Зачастую голоса классифицируют по предпочтительному репертуару — моцартовские, россиниевские, вердиевские, вагнеровские и пр.

**КОБЗАРЬ** — см. *Бандурист*.

**КОЛОМЫЙКА** (от названия города Коломыя Ивано-Франковской области) — украинская народная песня-танец шуточного содержания с любовной, сатирической, политической тематикой. Коломыйки имеют куплетное строение. Стихотворная строфа состоит из двух строк по 14 слогов в каждой,

с цезурой после 8-го слога. Исполняются коломыйки обычно хором с инструментальным сопровождением. Музыкальный размер 2/4.

**КОЛОРАТУРА** (*ит.* coloratura — окраска, украшение) — быстрые виртуозные пассажи (гаммы, арпеджио и т. п.) и мелизмы (группетто, морденты, форшлаги, трели), служащие для украшения сольной вокальной партии. Колоратура была широко распространена в вокальных партиях опер, хоровых произведениях, духовных концертах XVII — начала XIX вв.; сначала включалась в партии всех голосов (уже в эпоху Средневековья и Возрождения), позднее — лишь высоких голосов. В итальянской опере XVII — 1-й пол. XIX в. приобрела огромное, подчас самодовлеющее значение, нередко превращаясь в средство демонстрации технических возможностей певца (см. *Бельканто*). Колоратура зачастую сочинялась или импровизировалась певцами. Во многих русских и зарубежных классических операх колоратура является неотъемлемой частью характеристики персонажей (Людмила — «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, Шемаханская царица — «Золотой петушок»

Н. А. Римского-Корсакова, Царица Ночи — «Волшебная флейта» В. А. Моцарта и др.). В вокальных партиях современных опер колоратура почти не встречается или используется как элемент стилизации (Цербинетта в «Ариадне на Наксосе» Р. Штрауса, Огонь в «Дитя и волшебство» М. Равеля, Кунигунда в «Кандиде» Л. Бернштейна и пр.). В современных хоровых произведениях используется как изобразительный прием (напр., в обработках народных песен).

**КОЛОРАТУРНОЕ СОПРАНО** — разновидность женского голоса, отличающаяся наиболее высоким регистром, вплоть до «фа», «фа-диез», «соль» третьей октавы, и особенной подвижностью и легкостью, отчего колоратурное сопрано часто приобретает инструментальный оттенок, приближаясь по характеру звучания к флейте.

**КОЛЫБЕЛЬНАЯ** — лирическая, задумчивая песня, сопровождающая укачивание ребенка. Жанр колыбельной песни широко распространен у многих народов. Для колыбельной песни характерны медленное, спокойное движение, мелодия без

резких скачков, очень плавная, подчас даже монотонная, с повторением попевок и покачивающихся ритмических фигур. В профессиональном вокальном творчестве колыбельные песни появились с XVIII в. («Колыбельные песни для добрых немецких матерей» И. Рейхардта). В дальнейшем колыбельные песни писали Ф. Шуберт, И. Брамс, А. Дворжак, Х. Вольф, М. И. Глинка, М. П. Мусоргский, П. И. Чайковский и др. Жанр колыбельной песни часто используется в оперной литературе (колыбельная Марии в опере П. И. Чайковского «Мазепа», колыбельная Волховы в опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко», колыбельная Марии в опере А. Берга «Воццек»), балетах (колыбельная Жар-птицы в балете И. Ф. Стравинского «Жар-птица»), в оркестровой музыке («Кикимора» А. К. Лядова).

**КОЛЯДКА** (от *лат.* *Calendae* — первый день месяца) — народные величальные поздравительные песни, приуроченные к зимним обрядовым праздникам. Колядки имеют древнее происхождение и распространены у славянских народов (в России, на Украине, Беларуси, Чехии, Болгарии). Напевы ко-

лядок основаны обычно на повторяющихся мелодических попевах. Содержание колядок — пожелание благополучия, хорошего урожая. На Украине разновидностью колядок являются щедровки. Сцены колядования изображены в операх русских и украинских композиторов («Черевички» П. И. Чайковского, «опера-колядка» «Ночь перед Рождеством» Н. А. Римского-Корсакова, «Рождественская ночь» Н. В. Лысенко).

**КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА** — жанр оперы комедийного содержания, сложившийся в странах Европы в XVIII в. По сравнению с бытовавшей ранее оперой-серия круг сюжетов значительно расширился — от легкой буффонады с занимательной интригой до серьезной комедии. В музыке наблюдалась более тесная связь с народными и бытовыми интонациями, ариозный стиль стал проще; уделялось большое внимание обрисовке характеров действующих лиц. Музыкальные номера — арии, ансамбли — перемежались разговорными сценами и/или речитативами. В разных странах появились различные разновидности комической оперы: в Италии — опера-буффа, во Франции — опера комик



(другое название — комическая опера), в Англии — балладная опера, в Германии и Австрии — зингшпиль, в Испании — тонадиллья и сарсуэла. Среди наиболее известных авторов комических опер XVIII в. — итальянцы Дж. Перголези, Дж. Паизиелло, Н. Пиччинини, Д. Чимароза; французы Г. Монсиньи, А. Гретри; русские композиторы В. А. Пашкевич («Скупой») и Е. И. Фомин («Американцы»). Некоторые оперы В. А. Моцарта, связанные с комедийными сюжетами («Свадьба Фигаро», «Похищение из сераля» и др.) перерастают рамки традиционной комической оперы. Крупнейшие представители комической оперы XIX в. в Италии — Дж. Россини, Г. Доницетти, во Франции — Ф. Обер, Ш. Гуно, Ж. Оффенбах; в Австрии — И. Штраус; в Чехии — Б. Сметана; в России — М. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков. Продолжение традиции комической оперы в XX в. — опера Прокофьева «Обручение в монастыре», «Испанский час» М. Равеля, «Джанни Скикки» Дж. Пуччини и др. В XX в. жанр комической оперы оказывал влияние на формирование оперетты, мюзикла, музыкальной кинокомедии.

**КОМПРИМАРИО** (*ut. comprimario*) — оперный певец, исполняющий второстепенные партии.

**КОНДАК** — жанр византийской церковной поэзии и музыки. Создателем жанра называют византийского поэта и певца Романа Сладкопевца (конец V — начало VI в.). Его кондаки представляли собой многострофные драматические поэмы. Строфы, исполняемые солистом, объединялись общим рефреном, который пел хор. К XI в. мелодика приобрела мелизматический, виртуозный характер (см. *Мелизмы*). Кондакарное пение распространилось далеко за пределы Византийской империи, в том числе в Киевскую Русь.

**КОНДАКАРНОЕ ПЕНИЕ** — стиль византийского виртуозного пения, распространенный в Киевской Руси в X–XIII вв. Запись велась т.н. кондакарной нотацией, состоящей из условных знаков — точек, палочек, запятых, разнообразных «завитушек», над которыми помещен ряд графических символов. Знаки передавали напев лишь в общих чертах, высота тона и движение мелодии

корректировались в процессе пения с помощью хейрономии, поэтому точная расшифровка русских кондакарных записей невозможна. Кондакарное пение было распространено среди высших слоев общества, простому народу оно было почти неизвестно. Произведения кондакарного стиля сохранились в древних певческих книгах — кондакарях.

**КОНДУКТ** (*лат.* *conductus* — сведенный воедино) — жанр западноевропейской церковной музыки, возникший на грани XII и XIII вв. Сначала одnogолосный, затем многоголосный, кондукт стал частью литургии и включался в литургию преимущественно в праздничные дни, играя роль своего рода связи при переходе от одного раздела литургического пения к другому. В литургической драме он применялся при появлении или уходе действующего лица. Основной признак кондукта — свободно сочиненный напев (обычно в строфической форме) на стихотворный латинский текст.

**КОНСОНАНС** (от *лат.* *consonans* — согласно звучащий) — благозвучное

сочетание тонов в их одновременном звучании (в противоположность диссонансу). К консонансам относят интервалы (чистые прима, октава, квинта, кварта, большие и малые терции и сексты) и трезвучия и их обращения, состоящие из этих интервалов. В хоровом исполнении правильное интонирование консонирующих интервалов, аккордов имеет большое значение для строя хора.

**КОНТРАЛЬТО** (*ит.* contralto) — самый низкий женский голос с диапазоном «фа» малой октавы — «фа» 2-й октавы. Тембр густой, плотный; наиболее характерное звучание, напоминающее тембр английского рожка, от «соль» малой октавы до «соль» 1-й октавы. Партии: Ваня («Иван Сусанин» М. И. Глинки), Ратмир («Руслан и Людмила» М. И. Глинки), Кончаковна («Князь Игорь» А. П. Бородина), Ольга («Евгений Онегин» П. И. Чайковского), Лель («Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова) и др.

**КОНТРАПУНКТ** (от *лат.* punctum contra punctum — буквально — точка против точки).

1) Полифония, многоголосие, характеризующееся сочетанием (контрастным или имитационным) нескольких развитых мелодий. Различают контрапункт строгого и свободного письма.

2) Конкретное полифоническое (контрапунктическое) соединение двух или более мелодий, стройное целое, соответствующее эстетическим нормам своей эпохи.

3) Мелодическая линия, противопоставленная основному голосу.

4) Научная и учебная дисциплина, посвященная изучению этого типа многоголосия.

**КОНТРАТЕНОР, контртенор** — высокий мужской альтовый голос, диапазон от «до» малой октавы до «ми» (реже выше) второй октавы. Использовался в церковной западноевропейской музыке XVI–XVII вв. Как правило, контратеноры сегодня исполняют партии, изначально написанные для кастратов в эпоху барокко (например, Юлий Цезарь и Ринальдо в одноименных операх Генделя) или позже (Моцарт, Россини), духовную музыку (например, партия альты в *Stabat Mater* Дж. Перголези), мужские партии, написанные для женских голосов

(Ваня из оперы Глинки «Иван Сусанин»), а также фольклор, в частности, английский. В XX в. происходит возрождение амплуа контратенора, связанное с интересом к аутентичному исполнительству, композиторы XX в. стали писать партии специально для контратенора (партия Оберона в опере «Сон в летнюю ночь» Б. Бриттена).

**КОНЦЕРТ** (от *лат.* *concerto* — состязуюсь).

1) Публичное исполнение музыки по определенной программе.

2) Произведение для одного или нескольких исполнителей, в котором часть инструментов или голосов противостоит всему ансамблю (оркестру). Наиболее популярной разновидностью жанра является концерт для солирующего инструмента с оркестром. Особые разновидности — концерты для голоса (голосов) с оркестром и для хора а капелла. Самые ранние вокально-полифонические концерты возникли в Италии в конце XVI — начале XVII в. В них применялись различные составы исполнителей — вокалистов и инструменталистов. Жанр концерта для хора а капелла развивался в России (с конца

XVII в.) в многоголосных произведениях, относящихся к области партесного пения. Создателем первого в своем роде концерта для голоса (колоратурного сопрано) с оркестром является Р. М. Глиэр.

**КОНЦЕРТМЕЙСТЕР** (*нем.* Konzertmeister).

1) Пианист, помогающий исполнителям — певцам и инструменталистам — разучивать партии и аккомпанирующий им на концерте.

2) Первый скрипач оркестра.

3) Ведущий музыкант в каждой из струнных групп оркестра.

**КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ** — специальное помещение, предназначенное для проведения публичных концертов. Первый концертный зал был открыт в Лондоне в 1690 г. Ранее концерты проводились в салонах, дворцах, церквях, театрах, частных домах. Широкое распространение постройка концертных залов получила с конца XVIII в.

**КОРИФЕЙ** (от *гр.* κορυφαῖος — вождь, предводитель).

1) В хоре — ведущий певец группы, запевала.

2) В балете — ведущий артист кордебалета.

3) В широком смысле — выдающийся деятель искусств.

**КРАЙНИЕ ГОЛОСА** — самый высокий и самый низкий голоса в музыке многоголосного склада.

**КРЮКИ, знамена** — условные знаки, применявшиеся в старинном русском нотном письме в XI–XVIII вв. Название они получили от одного из наиболее употребительных знаков — «крюка». Каждый из таких знаков (которых было более 70) обозначал от одного до нескольких звуков разной высоты и длительности. Крюки иногда называли «знаменами», поэтому пение по ним носило наименование «знаменного распева».

**КУЛЬМИНАЦИЯ** (от *лат.* *culmen* — вершина) — наиболее напряженный момент в музыкальном произведении или какой-либо его части. Как правило, кульминационный звук или оборот образует



ся в мелодии, чаще всего на сильной доле, и выделяется своей высотой и продолжительностью. Задачей исполнителя является выявить и раскрыть выразительный смысл кульминации.

**КУПЛЕТ** (*фр.* couplet — строфа) — раздел песни, состоящий из одного проведения всей мелодии и одной строфы поэтического текста. При исполнении следующих строф мелодия обычно повторяется в точности или с незначительными вариациями. В результате образуется *куплетная форма*, характерная для большинства песен разных народов, а также многих профессиональных сочинений песенного жанра. Нередко куплет начинается запевом и заканчивается припевом.

**КУПЛЕТНАЯ ФОРМА** — построения вокального произведения (обычно песни) из двух разделов — куплета и припева, музыка которых повторяется несколько раз подряд, причем текст куплета (часто — строфа) меняется, а текст припева остается неизменным. В хоровых песнях чаще всего куплет запекает солист (запевала), а припев подхватывает весь хор.

Куплетными является преобладающее большинство народных песен. Реже встречается куплетная форма в романсах и оперной музыке. В куплетной форме написаны некоторые романсы М. Глинки, Ф. Шуберта. В профессиональной музыке при повторе музыка куплетов (как мелодии, так и аккомпанемента) может варьироваться.

**КУПЛЕТЫ** — жанр комической или сатирической песни, встречающийся в эстрадной музыке, оперетте (куплеты Адели из оперетты «Летучая мышь» И. Штрауса), реже в опере (куплеты Трике из оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского). Обычно персонаж исполняет куплеты, обращаясь к другим действующим лицам на сцене.

**КУПЮРА** (*фр.* coupeure, от couper — отрезать) — сокращение, изъятие в тексте музыкального или драматического произведения. Сокращаются, как правило, повторы, наименее ценные в художественном отношении и несущественные для развития художественного образа или сценического действия фрагменты. Купюры иногда указываются автором в тексте произведения,

а также делаются исполнителями по своему усмотрению.

**КЭРОЛ** (*англ.* carol) — английская рождественская песня. Кэрол распространился в XII–XVI вв. Ранние песни-кэролы обычно двухголосны или одноголосны. Со второй половины XVII в. словом «кэрол» стали называть народные баллады на рождественские тексты, написанные в строфической форме. В XVII–XIX вв. такие кэролы исполнялись хорами на Рождество.

**КЭЧ** (от *англ.* to catch — поймать) — род английских светских вокальных произведений, близкий итальянской качче. Кэч представлял собой рондо для трех и более голосов, в котором голоса вступали по очереди, как в каноне, причем из-за сложного разделения слов и фраз текста по отдельным голосам вовремя вступить, «поймать» свою партию оказывалось для певца нелегкой задачей. Нередко на стыке отдельных слов происходил сдвиг или деформация фразы, в результате чего текст приобретал новое, иногда комическое или двусмысленное значение. Кэчи сочиняли Дж. Хилтон, Г. Пёрселл.

## Л

**ЛАКРИМОЗА** (*лат.* от первого слова текста «*lacrimosa dies illa*» — «Слезный это будет день») — часть заупокойной мессы — реквиема с музыкой и текстом скорбного характера. Иногда она образует самостоятельный номер (в «Реквиеме» Моцарта), иногда входит в состав более обширного номера (в «Реквиеме» Верди). Во всех случаях *Lacrimosa* служит лирическим центром произведения. В ней обычно передается глубокая печаль, получающая выражение прежде всего в напевной мелодии.

**ЛАМЕНТО** (*lamento* — *ит.* жалоба) — обозначение музыки (или интонации) скорбного, печального характера. В XVII–XVIII вв. сольные арии в характере *lamento* часто включались в оперные сочинения (плач Ариадны из оперы «Ариадна» К. Монтеверди, плач Дидоны из оперы «Дидона и Эней» Г. Пёрселла), а также в мадригалы и кантаты.

**ЛАУДА** (*ит.* *Lauda* — хвала) — в музыке итальянского Возрождения — жанр бытовой духовной песенной лирики, содержание

лауды — хвалебное песнопение религиозного характера. Лауды исполнялись в домашнем быту, на площадях, в специальных братствах (организованных по социальному или профессиональному принципу). Как правило, лауды представляли собой одноголосные мелодии и исполнялись хором в унисон — большой группой лаудистов под руководством регента.

**ЛЕЙТМОТИВ** (*нем.* Leitmotiv — ведущий мотив) — музыкальная тема или оборот (как правило, мелодический, иногда мелодия с гармонизацией, в определенной инструментовке, лейтгармония и пр.), характеризующая какой-либо образ, идею, предмет, явление, эмоцию, понятие. Применяется в крупных музыкальных формах — операх, балетах, симфониях и др., повторяясь при появлении данного образа. Особенно широко лейтмотивами пользовался в своих операх Р. Вагнер.

**ЛИБРЕТТО** (*ит.* libretto — книжечка).

1) Словесный текст музыкально-драматического произведения (оперы, оперетты, в прошлом также оратории). Источником

сюжетов либретто обычно является художественная литература (мифы, сказки, поэмы, романы и т. д.). До середины XVIII в. либретто создавались по определенной композиционной схеме, отвечающей требованиям музыкальной драматургии того времени, поэтому некоторые наиболее удачные либретто использовались различными композиторами. Позднее связь текста и музыки становится более тесной, часто либреттисты работают в контакте с композиторами, создавая индивидуальное по замыслу произведение. Иногда композиторы сами создают либретто для своих опер (М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, Р. Вагнер, С. С. Прокофьев, К. Орф и др.).

2) Краткий пересказ содержания оперы, оперетты, балета.

3) Литературный сценарий балета.

**ЛИДЕР** (нем. *Lieder* — песни) — принятое в классической музыке наименование жанра немецкой камерной песни, распространенного с конца XVIII в. и в течение XIX в. Текстами *Lieder* служили, как правило, стихи немецких поэтов-романтиков. Лучшие образцы жанра *Lieder* принадлежат

Ф. Шуберту, Р. Шуману, Й. Брамсу. Как правило, Lieder написаны для голоса в сопровождении фортепиано.

**ЛИДЕРТАФЕЛЬ** (от *нем.* Lied — песня, Tafel — стол) — мужские любительские хоровые общества в Германии, Австрии. Первый лидертафель был основан К. Ф. Цельтером в 1809 г. в Берлине. Во 2-й пол. XIX в. немецкие хоровые общества были объединены в Певческие союзы. К 1925 г. количество участников этих союзов возросло до 900 тысяч человек.

**ЛИДЕРШПИЛЬ** (от *нем.* Lied — песня, Spiel — игра) — песенно-драматический жанр, разновидность зингшпиля, в котором диалоги чередовались с песнями. Крупнейшими представителями лидершпиля были композиторы И. Ф. Рейхардт («Любовь и верность»), А. Лорцинг («Поляк и его дитя»), Ф. Мендельсон («Возвращение с чужбины»). Тексты нескольких лидершпилей принадлежат И. В. Гёте.

**ЛИРИКО-ДРАМАТИЧЕСКИЙ** — применительно к певческому голосу — переходный

между *лирическим* и *драматическим*, сочетающий черты того и другого.

**ЛИРИЧЕСКАЯ ОПЕРА** — разновидность французской оперы, сложившаяся во 2-й пол. XIX в. Возникла в противовес большой опере как проявление тенденции к углублению психологического начала в оперном искусстве. Для опер этого жанра характерно реалистическое отображение душевного мира человека, их музыкальный язык отличается демократичностью, включает в себя интонации танцевальных и других бытовых жанров музыки той эпохи. Крупнейшими представителями лирической оперы являются Ш. Гуно («Фауст»), А. Тома («Миньон», «Гамлет»), Ж. Массне («Вертер», «Манон»), Л. Делиб («Лакме»), «Джамиле» (Ж. Бизе).

**ЛИРИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ** (*op. tragedie lyrique*) — жанр французской героико-трагической оперы XVII–XVIII вв. Лирическая трагедия представляла собой монументальное, величественное произведение из пяти актов с прологом и заключительным апофеозом. Сюжеты, заимствованные из



античной мифологии, близки французской классической трагедии. Лирическая трагедия содержала патетически выразительные речитативы, ариозо, арии, ансамбли, хоры и большие оркестровые вступления — симфонии, которые стали называться французскими увертюрами. Становление жанра лирической трагедии связано с именами Ж. Б. Люлли, Ж. Ф. Рамо и др.

**ЛИРИЧЕСКИЙ** — применительно к певческому голосу определение той его разновидности, которая отличается мягким, ненапряженным характером звучания и довольно подвижной техникой.

**ЛИТАНИЯ** (*лат.* *litania*, от *гр.* *litaneia* — просьба, моление) — в католическом богослужении молитва или песнопение, обращенное к Богу, Богородице или святым и обычно содержащее просьбу о помиловании или заступничестве. В VII в. в Риме возникла «Литания на праздник всех душ», ставшая господствующим видом литании. Из более поздних литаний в XVII в. выделяется т. н. Лауретинская литания — торжественное песнопение в честь Девы Марии с простой

песенной мелодией печального характера. С XVI в. литании обрабатывались композиторами в виде многоголосного произведения. Известны «10 литаний» (1593 г.) Палестрины; 4 литании, написанные В. А. Моцартом. В XIX в. мотивы литании находили более свободное претворение, например, у Ф. Шуберта («Литания на праздник всех душ» для голоса и фортепиано на текст И. Г. Якоби).

**ЛИТУРГИЧЕСКАЯ ДРАМА** — вид средневекового западноевропейского религиозного представления (IX–XIII вв.). Произошла от диалогизированных троп с чередующимися вопросами и ответами, исполнявшимися двумя группами (клиросами) хора. Первые образцы литургической драмы были частью пасхальной или рождественской литургии. Сюжеты заимствовались из Священного писания. Первые литургические драмы исполнялись на латинском языке монахами, в стенах собора, без сценического оформления. Музыкальной основой служил григорианский хорал. В X в. литургические драмы широко распространились в Германии, Англии и Франции. В конце XI и XII вв. в литургической драме усиливаются светские

и театральные элементы, увеличивается число исполнителей-актеров, появляется живая пантомима, усиливается зрелищная сторона представления (постановка, костюмы). Отдельные сцены начинают исполняться на национальных языках.

**ЛИТУРГИЯ** (*гр.* leitourgia, от leitos — общественный, всенародный и ergon — дело, обязанность) — важнейшее богослужение православной церкви, соответствующее мессе в католической и протестантской церкви. Видная роль в литургии принадлежит пению. В состав литургии входят псалмы, гимны, молитва «Отче наш». Элементами, связующими песнопения в одно целое, являются ектений и краткие стихи. Различают литургии Василия Великого и Иоанна Златоуста — по именам составителей молитв, читаемых в алтаре во время пения стабильных песнопений. Существует также литургия преждеосвященных даров, совершаемая в Великом посту. Песнопения литургии до XVII в. исполнялись одногласно знаменным и другими распевами, затем многогласно (демественное пение, путевой распев). В кон. XVII — нач. XVIII в.

в официальной церкви был принят партесный стиль (см. *Партесное пение*), создавались так называемые «Службы божии», которые охватывали цикл песнопений, входивший в состав литургии. Авторами их были С. Пекалицкий, Н. Дилецкий, В. Титов, Н. Калашников и др. Позднее литургии сочиняли А. Л. Ведель и С. И. Давыдов. К отдельным песнопениям литургии музыку создавали Д. С. Бортнянский, П. И. Турчанинов, М. И. Глинка, А. Ф. Львов. Классическим образцом является литургия П. И. Чайковского, который положил на музыку почти полный состав ее песнопений и даже связующий ее элемент (ектении и др.). В последующее время литургии писали А. Т. Гречанинов, М. М. Ипполитов-Иванов, Н. Н. Черепнин, С. В. Рахманинов, П. Г. Чесноков, А. В. Никольский и др.

**ЛЭ** — французская танцевальная песня эпохи Возрождения.

**ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ ХОР** — хор, состоящий из непрофессиональных певцов. В ряде стран любительские хоры объединены в общества (в Германии — лидертафель, во

Франции — «орфейон»). В России любительские хоры начали активно создаваться во 2-й пол. XIX в. (хоры Русского музыкального общества, Бесплатной музыкальной школы, Русского хорового общества, Думский кружок, Бесплатный хоровой класс И. А. Мельникова и др.). Ими руководили такие выдающиеся деятели русской музыкальной культуры, как А. Г. Рубинштейн, Г. Я. Ломакин, Н. А. Римский-Корсаков, А. С. Аренский. Эти хоры часто достигали высокого исполнительского мастерства. В наше время традиции любительского хорового пения были сохранены и получили дальнейшее развитие.

**ЛЮФТПАУЗА** (*нем.* Luftpause — воздушная пауза) — небольшой, едва заметный перерыв в звучании при исполнении музыкального произведения. Применяется для выделения начала новой фразы, раздела. Иногда отмечается в нотах запятой, но в основном делается исполнителем по собственному усмотрению.

**ЛЯВОНИХА** — белорусская народная плясовая песня живого, веселого характера,

с подчеркнутым притопыванием танцующих в конце каждой музыкальной фразы. Музыкальный размер 2/4, темп скорый.

## М

**МАГНИФИКАТ** (*лат.* от первого слова текста «Magnificat anima mea Dominum» — «Величит душа моя господа») — хвалебная песнь на текст слов Девы Марии из Евангелия. Хоровое песнопение, исполняемое во время вечерней службы в католической церкви и составляющее кульминационный пункт вечерни. Ранняя форма магнификата представляла собой род псалма. С XV в. появляются многоголосные обработки (Дж. Данстейбл, Г. Дюфаи). С XVI в. это крупное многоголосное хоровое произведение (магнификаты Палестрины, К. Монтеверди, О. Лассо), позднее — кантата для солистов, хора и инструментального сопровождения (Магнификат И. С. Баха). В это время Магнификат вошел и в протестантскую литургию — на латинском языке или в немецком переводе М. Лютера («Meine Seele erhebt den Herrn»). В протестантский Магнификат включались в виде интермедий

напевы латинских и немецких рождественских песен (магнификат И. С. Баха). В XVII в. создавались магнификаты для сольного, а также многохорного исполнения (К. Монтеверди, Г. Шютц). Крупнейшие композиторы обращались к жанру магнификата и в XVIII–XIX вв. (В. А. Моцарт, Ф. Мендельсон-Бартольди). Песнопение с текстом «Магнификат» в переводе на церковно-славянский язык входит в состав православной всенощной.

**МАДРИГАЛ** (*ит.* madrigale, от *лат.* matricale — песня на родном языке) — жанр светской многоголосной лирической песни, распространенный в Италии в эпоху Возрождения. В XIV в. мадригал представлял собой двух-трехголосную вокальную пьесу любовно-лирического, мифологического, шуточного содержания, иногда с инструментальным сопровождением. Верхний голос обильно украшался мелизмами. Ведущие авторы мадригалов в этот период — Ф. Ландино, Дж. да Фиренце, Дж. да Болонья. В XV в. мадригал вытесняется фроттолой. XVI в. — время нового расцвета мадригала. Музыка отличается свободой

и изысканностью письма, ей свойственны обилие хроматизмов, смелые модуляции, переплетения голосов, число которых достигает пяти. Этот период связан с именами А. Вилларта, Я. Аркадельта, О. ди Лассо, А. Габриели, В. Габриели, Л. Маренцио, К. Монтеверди, К. Джезуальдо ди Веноза (Италия), Т. Морли, У. Бёрда (Англия), Х. Хаслера, Г. Шютца (Германия). К XVII в. возникает традиция сочинения мадригала для солирующего голоса с инструментальным сопровождением (Л. Луццаски, Дж. Каччини). Тогда же появляются мадригальные комедии. В XX в. жанр мадригала снова привлекает внимание композиторов — П. Хиндемита, Б. Мартину и др. — и широко входит в концертно-исполнительскую практику.

**МАДРИГАЛЬНАЯ КОМЕДИЯ** — жанр хоровой композиции на текст комедийной пьесы с музыкой в характере мадригала, возникший в Италии во 2-й пол. XVI в. Все партии действующих лиц исполнялись вокальным ансамблем или хором. Примером ранней мадригальной комедии является хоровая сцена «Болтовня женщин за стиркой»



А. Стриджо — яркая реалистическая зарисовка из народной жизни. Крупнейшим автором мадригальных комедий был О. Векки, среди его сочинений комедия «Амфипарнас», где действующими лицами были персонажи комедии дель арте. Наряду с мадригалами в музыке мадригальных комедий использовались канцонетты, вилланеллы. Мадригальная комедия явилась непосредственной предшественницей оперы.

**МАКАМ** (родственные понятия — мугам, маком, рага) — ладово-мелодическая основа в иранской, арабской и турецкой музыке, характерной для городской музыкальной культуры. Каждый макам представляет собой комплекс попевок, подчиненных закономерностям определенного лада. Звукоряды семиступенные диатонические, значительно отличающиеся от европейских интервальным составом. Каждому макому придается определенное эмоциональное и эстетическое значение, они служат основой для импровизации произведений крупной и малой формы, исполняемых вокально и инструментально, иногда на фоне какой-либо повторяющейся ритмической

формулы. Число макамов в разных культурах различно.

**МАСКА** (*фр.* masque, от *ит.* maschera — маска).

1) Термин, применяемый в вокальной педагогике и означающий ощущение вибраций в верхней части лица (в области, обычно прикрываемой маской на маскараде), возникающее у певца во время пения в результате резонирования носовой и придаточных полостей. Оно связано с присутствием в голосе высокой певческой форманты. Ощущение маски — показатель правильного голосообразования. Процесс пения при этом осуществляется более легко и свободно, голос звучит ярко, звонко, полетно. См. также *Резонаторы*.

2) Развлекательное представление в Англии XVI–XVII вв., бытовавшее при дворе или в домах аристократов. Маска состояла из чередования танцев, пения, диалогов, комических интермедий, инструментальной музыки, объединявшихся сюжетом на мифологические или пасторальные темы. Постановки масок отличались большой пышностью, богатством костюмов, роскошными

декорациями, использованием сложных сценических механизмов. Маска подготовила рождение английской оперы.

**МАССОВАЯ ПЕСНЯ** — в широком смысле слова сольная или хоровая песня, созданная профессиональным композитором (реже любителем) и рассчитанная на массовое распространение в общественной жизни и быту. Первыми образцами жанра были боевые гимны Великой французской революции. Значительное распространение получила в советское время массовая песня, рассчитанная на коллективное исполнение на различных общественных мероприятиях (фестивалях, празднествах) или в быту. Как правило, имеет куплетное строение, часто с припевом. В лучших массовых песнях мелодия, обобщенно выражающая содержание текста, написана простым музыкальным языком в удобном для пения регистре, что обеспечивает ее доступность для всеобщего исполнения и восприятия. Выдающиеся образцы массовых песен созданы Д. Шостаковичем, И. Дунаевским, В. Соловьевым-Седым, А. Островским, А. Пахмутовой и др.

**МЕДИУМ** (от *лат.* *medius* — средний) — термин, применяемый в вокальной педагогике для обозначения средней части диапазона женского голоса. Медиум женских голосов имеет микстовую природу (см. *Микст, Регистры*). У сопрано медиум занимает обычно от «фа» 1-й октавы до «фа» 2-й октавы, у меццо-сопрано — от «ре» 1-й октавы до «ре» 2-й октавы.

**МЕЙСТЕРЗИНГЕР** (*нем.* *Meistersinger*, от *Meister* — мастер и *Singer* — певец) — поэт-певец в Германии XIV–XVI вв., принадлежавший к ремесленному сословию. Литературно-певческие общества мейстерзингеров имели цеховой устав, утверждавший жесткую иерархическую систему: ученик, подмастерье, певец-поэт, мастер. Принципы и методы сочинения и исполнения вокально-поэтических произведений излагались в сводах правил (так называемых табулатурах). Мелодии песен назывались «тонами», сочинение нового «тона» давало право на звание мастера. За «тонами» закреплялись характерные названия, например «серебряный тон Ганса Сакса», «ткацко-чесальный тон Амвросия

Мецгера», «цветистый, райский тон Иосифа Шмирера». Вначале песни создавались только на религиозные темы, в XVI в. их тематика расширилась. Форма стихов и количество строк в них строго регламентировались. Песни исполнялись большей частью без аккомпанеента. Сохранилось довольно большое количество стихов мейстерзингеров. Главными центрами мейстерзанга были города Майнц, Страсбург, Вюрцбург, Аугсбург и Нюрнберг. Крупнейшие представители мейстерзингеров — М. Бегайм, Х. Фольц, Г. Сакс. Мейстерзингерам посвящена опера Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры».

**МЕЛИЗМЫ** (от *гр.* *melisma* — песнь, мелодия).

1) Мелодические фрагменты (колоратуры, рулады, пассажи и другие вокальные украшения) и целые мелодии, исполняемые на один слог текста (отсюда выражение «мелизматическое пение»).

2) Мелодические украшения в вокальной и инструментальной музыке. К мелизмам относятся форшлаг, мордент, группетто, трель. В нотном письме мелизмы обозначаются при

помощи специальных знаков или выписываются мелкими нотами.

**МЕЛОДЕКЛАМАЦИЯ** (от *гр.* *melos* — мелодия и *лат.* *declamatio* — декламация) — художественное чтение стихов или прозы на фоне музыкального сопровождения, а также произведения, в основе которых лежит такое соединение текста и музыки. Мелодекламация возникла уже в античном театре. Как самостоятельный сценический жанр мелодекламация существовала в XVIII в. в мелодрамах чешского композитора Й. Бенды (1722–1795). Первые концертные мелодекламации появились в конце XVIII в. В XIX в. она нередко использовалась в опере (сцена «В волчьем ущелье» из оперы К. М. Вебера «Волшебный стрелок», сцена «В тюрьме» из оперы Л. Бетховена «Фиделио»). Известны мелодекламации Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Листа, Я. Сибелиуса, Р. Штрауса, Д. Мийо и др. С конца XIX в. мелодекламация как концертно-эстрадный жанр пользовалась большой популярностью в России; к этому жанру обращались А. С. Аренский, А. А. Спендиаров, в дальнейшем — С. С. Прокофьев

(симфоническая сказка «Петя и волк»). В XX в. мелодекламация приобретает черты, сближающие ее с речитативом — т. н. связанная мелодрама, в которой с помощью особых знаков фиксируется ритм и высота звуков голоса. В творчестве А. Шёнберга и А. Берга этот вид мелодекламации принимает форму *Sprechgesang* (нем.) — речевого пения («Лунный Пьеро» А. Шёнберга, эпизоды в опере «Воццек» А. Берга).

**МЕЛОДИЯ** (*гр.* *melodia* — пение песни, от *melos* — песнь, и *ode* — пение) — осмысленное одноголосное последование звуков, основное выразительное средство музыки. В мелодии важное значение имеют звуковысотная линия, лад, ритм, музыкальная структура. Мелодия может оказывать художественное воздействие как сама по себе (в одноголосии), так и в сочетании с мелодиями в других голосах (полифония) или с гармоническим сопровождением (гомофония). В вокальной музыке при исполнении мелодии необходимо раскрыть интонационную выразительность, подчеркнуть кульминацию при помощи умело распределенных динамических и агогиче-

ских оттенков, выявить соотношение музыки и текста.

**МЕЛОДРАМА** (от *гр.* *melos* — песнь и *drama* — действие) — музыкально-драматическое произведение, в котором монологи и диалоги действующих лиц исполняются на фоне инструментальной музыки либо чередуются с музыкальными эпизодами. Мелодрама возникла и получила распространение в XVIII в. в Европе. Образец русской мелодрамы — «Орфей» (текст Я. Б. Княжнина, музыка Е. И. Фомина). Элементы мелодрамы применяются как выразительное средство в опере, оперетте, музыке к драматическим спектаклям.

**МЕЛОС** (от *гр.* *melos* — песнь) — песенный, мелодический элемент, мелодическое начало в музыке.

**МЕНЕСТРЕЛЬ** (*фр.* *menestrel*, от *лат.* *ministrialis* — состоящий на службе) — средневековый поэт, музыкант и певец, находившийся на службе при дворе крупного феодала или знатного рыцаря (в основном в средневековой Франции и Англии).



Обычно менестрели являлись слугами труверов или трубадуров и исполняли их произведения или аккомпанировали им на струнном смычковом инструменте. Но иногда менестрели сами сочиняли стихи и музыку, воспевая подвиги своих покровителей. С конца XIV в. менестрелями стали называть профессиональных музыкантов, сочинявших музыку для танцев, они могли объединяться в корпорации, для поступления в них необходимо было сдать экзамены, к участию в которых допускались и женщины. Часто становится синонимом терминов «трубадур» и «жонглер».

**МЕССА** (от *лат.* *missa, mitto* — отпущаю) — как музыкальный жанр — многочастное произведение для хора а капелла или для солистов, хора и оркестра (или органа) на канонический латинский текст католического богослужения. Соответствует литургии (обедне) в православной церкви. Существуют мессы короткие (*missa brevis*), состоящие из двух или трех первых разделов, и торжественные (полные) мессы (*missa solemnis*). Особой разновидностью является заупокойная месса —

реквием. Форма мессы сложилась в IV в. Основные разделы мессы: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus и Benedictus, Agnus Dei. Месса сложилась из одноголосных песнопений григорианского хора. В XIV в. появились многоголосные, полифонические мессы. В эпоху Возрождения месса являлась наиболее крупным и монументальным музыкальным жанром. Виднейшие композиторы различных национальных школ — английской (Данстейбл), нидерландской (Г. Дюфай, И. Окегем, Я. Обрехт, Жоскен Дебре, О. Лассо), римской (Палестрина), венецианской (А. Вилларт, Дж. Габриели), испанской (Т. Л. де Виктория) — создавали в большом количестве мессы для хора a cappella. С XVII в. на развитие мессы начали оказывать влияние опера и инструментальная музыка, большое значение наряду с хором приобрели сольные вокальные партии, стало привлекаться инструментальное сопровождение. Возникли новые разновидности мессы, например, коронационная. Композиторы-классики XVIII–XIX вв. использовали жанр мессы для выражения глубоких общечеловеческих идей, чувств. Одним

из величайших творений в жанре торжественной мессы является месса *h-moll* (1733) И. С. Баха. Жанр мессы играл заметную роль в творчестве венских классиков Й. Гайдна, В. А. Моцарта (Коронационная месса, месса *c-moll*), Л. Бетховена («*Missa solemnis*» *D-dur*). В эпоху романтизма мессы создают Ф. Шуберт (месса *As-dur*, месса *Es-dur*), Ф. Лист («Венгерская коронационная»). Мессы, написанные славянскими композиторами, — «Глаголическая месса» Л. Яначека, «Месса для смешанного хора и духовых инструментов» И. Стравинского.

**МЕССА ДИ ВОЧЕ** (*ut. messa di voce* — объем, масса голоса) — характерное для эпохи бельканто динамическое украшение долго выдержанного тона, то же, что и филировка. Заключается в постепенном нарастании силы звука от тончайшего *pianissimo* до мощнейшего *fortissimo* и столь же постепенное возвращение к исходному *pianissimo*. Является свидетельством хорошей вокальной школы.

**МЕЦЦА ВОЧЕ** (*ut. mezza voce* — вполголоса) — пение в динамике *mezza piano*

с сохранением всех качеств опертого смешанного звукообразования, но с превалированием фальцетной работы голосовых складок (см. *Фальцет*). Использование такого рода микста позволяет певцу быть хорошо слышимым в зале при затрате весьма малых усилий. Владение *mezza voce* — показатель технического мастерства вокалиста.

**МЕЦЦО-СОПРАНО** (*ит. mezzo-soprano*, от *mezzo* — средний) — женский голос, занимающий промежуточное положение между сопрано и контральто. Диапазон меццо-сопрано — «ля» малой октавы — «ля» («си») 2-й октавы. Характерными признаками этого типа голоса являются полнота звучания в среднем регистре и мягкие, глубокие низкие ноты. Меццо-сопрано бывают двух видов: высокое (лирическое) меццо-сопрано, обладающее более легким и высоким звуком, и низкое, приближающееся к контральто. Партии меццо-сопрано: Марфа («Хованщина» М. П. Мусоргского), Любаша («Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова), Графиня («Пиковая дама» П. И. Чайковского), Розина («Севильский цирюльник» Дж. Россини), Далила

(«Самсон и Далила» К. Сен-Санса), Кармен («Кармен» Ж. Бизе), Амнерис («Аида» Дж. Верди), Азучена («Трубадур» Дж. Верди) и др. В хоре меццо-сопрано входят в партию первых альтов. Ноты пишутся в скрипичном ключе.

**МИЗАНСЦЕНА** (*фр.* mise en scène — размещение на сцене) — расположение актеров на сцене в тот или иной момент спектакля.

**МИЗЕРЕРЕ** (*Miserere*, от первого слова *лат.* текста «*Miserere mei Deus*» — «Помилуй меня, Боже») — церковное католическое песнопение. Наиболее ранний образец «Мизерере» принадлежит К. Фесте (1517). В дальнейшем текст «Мизерере» использовали композиторы XVI–XVIII вв. Ф. Герреро, Палестрина, Дж. Кариссими, Ж. Б. Люлли, А. Скарлатти и другие, создававшие «Мизерере» в полифоническом стиле. Особенное признание получило «Мизерере» (для 9-голосного двойного хора) Г. Аллегри (ок. 1638); его распространение было запрещено за пределами собора св. Петра в Риме. Запрет был нарушен 14-летним В. А. Моцартом, который, прослушав единственный

раз сочинение Аллегри, записал музыку по памяти. С особой торжественностью «Мизерере» исполняется в Сикстинской капелле Ватикана в Риме (во время пения постепенно гасится свет).

**МИКСТ** (от *лат.* *mixtus* — смешанный) — регистр певческого голоса, в котором смешиваются грудное и головное резонирование. Благодаря верному нахождению меры включения в фонацию (см. *Голосообразование*) грудного и фальцетного механизмов работы голосовых складок развивается полноценное звучание голоса, позволяющее на протяжении двухоктавного диапазона петь без заметных слуху регистровых переходов. В основе развития микста у мужчин лежит умение прикрывать голос, плавно изменяя работу голосовых складок (см. *Прикрытие*), у женщин — умение переносить звучание медиума на звуки грудного регистра. У хорошо обученных певцов голос на всем диапазоне звучит ровно, одинаково по тембру. В зависимости от индивидуальности некоторые певцы в нижнем отрезке диапазона оставляют грудное звучание, плавно переходя на

микстовое начиная с середины или области переходных нот. В этом случае звучание верхнего прикрытого отрезка диапазона несколько отличается от нижнего — грудного. Микстовое звучание может быть легким, близким к фальцету, а может быть таким же звучным и мощным, как и грудное. Выбор характера микста (степени прикрытия) диктуется индивидуальностью голоса певца. См. *Ровность голоса*.

**МИМИКА** — выразительные движения мышц лица, отражающие чувства человека. В вокальном искусстве служит зрительным дополнением к слуховым впечатлениям от исполнения. Мимика певца должна органично вытекать из его исполнительских задач. Частыми дефектами мимики являются гримасы: искривление рта, его стандартное искусственное положение (в форме улыбки или с губами, вытянутыми вперед), морщенье лба и т. п. Данные недостатки трудно поддаются исправлению, поэтому в процессе воспитания голоса следует обращать постоянное внимание на естественность мимики и отсутствие каких-либо мышечных напряжений, сопутствующих пению.

**МИНЁ** — собирательное название народных песен Кореи, в основном элегических, а также крестьянских, исполняемых во время полевых работ.

**МИННЕЗИНГЕР** (*нем.* Minnesinger, от Minne — любовь и Singer — певец) — немецкий средневековый поэт-певец XII–XIII вв., автор и исполнитель произведений рыцарской лирики. Темами песен миннезингеров были: воспевание рыцарских подвигов, служение «прекрасной даме», оплакивание несчастной любви. Свои произведения миннезингеры исполняли под аккомпанемент струнных инструментов. Мелодии записывались квадратными нотами, которые передавали лишь тоны и мелизмы, тогда как ритм зависел исключительно от текста. Среди прославленных миннезингеров следует назвать Конрада Вюрцбургского, Вольфрама фон Эшенбах, Генриха фон Мейсена и Вальтера фон дер Фогельвейде, крупнейшего поэта-лирика, который известен и как писатель-сатирик и политический деятель. Сюжет из времен миннезингеров использован в опере Р. Вагнера «Тангейзер». Во Франции таких музыкантов называли трубадурами.



**МИОЭЛАСТИЧЕСКАЯ (МЫШЕЧНО-ЭЛАСТИЧЕСКАЯ) ТЕОРИЯ ГОЛОСООБРАЗОВАНИЯ** — см. *Голосообразование*.

**МИСТЕРИЯ** (от *гр.* *mysterio* — таинство, тайна) — жанр западноевропейской средневековой религиозной драмы XIV–XVI вв. Сформировался на основе литургической драмы, со временем переместившейся из церкви на городскую площадь. Мистерии — драматические представления на религиозные сюжеты — были составной частью городских празднеств, происходили обычно в ярмарочные дни, отличались масштабностью и представляли собой пышное, красочное зрелище. Музыка мистерии в сравнении с литургической драмой демократизируется. Хотя основная часть текста исполняется в виде речитации, важное значение приобретает и напевное начало — в виде литургических песнопений, инструментальных интермедий, танцев. Григорианская основа литургических песнопений постепенно вытесняется светской и народной музыкой, напевами миннезингеров и трубадуров. В кон. XIX — нач. XX в. предпринимались попытки создания сти-

лизованных образцов жанра: постановка «Мистерии страстей господних» в селе-нии Обераммергау (Германия), «Мистерии тела господнего» в Эльче (Испания). Не-которые оперы и оратории XIX–XX вв. по своему религиозно-мистическому харак-теру приближаются к мистерии: оперы «Парсифаль» Р. Вагнера, «Легенда о Свя-том Кристофе» В. д’Энди. К этому жанру принадлежит музыка К. Дебюсси к мисте-рии «Мученичество святого Себастьяна» Г. Д’Аннунцио и др. Новые образцы жанра созданы К. Орфом — «Комедия воскресе-ния Христа», «Игра о рождении младен-ца», «Комедия конца света».

**МНОГОГОЛОСИЕ** — музыкальное изло-жение, основанное на одновременном соче-тании нескольких голосов. Основные типы многоголосия — гетерофония, гомофония, полифония.

**МОНОДИЯ** (*гр.* monodia — песня одного певца).

1) В широком смысле — всякая одно-голосная мелодия, любая основывающая-ся на одноголосии область музыкальной

культуры. Примерами одноголосной (монодической) музыки являются григорианское пение, знаменный распев.

2) В Древней Греции — пение одного певца, сольное или с аккомпанементом. В монодии с аккомпанементом инструмент дублировал вокальную партию. Пение под аккомпанемент авлоса называлось авлодией, с сопровождением кифары — кифародией.

3) Вид сольного пения, возникший в Италии XVI в. как подражание древнегреческому искусству. Этот стиль, названный речитативным, получил свое выражение в операх и сольных мадригалах Я. Пери, Дж. Каччини, К. Монтеверди.

**МОНОДРАМА** (от *gr.* monos — один и drama — один, действие) — в музыке — музыкально-драматическое произведение для одного актера/солиста в сопровождении оркестра или инструментального ансамбля, иногда с участием хора и даже балета. Как жанр сформировалась в середине XVIII в. («Пигмалион» Ж. Ж. Руссо), в дальнейшем сближается с оперой (монооперой). Партия солиста — мелодекла-

мация или мелодизированная речитация. В XX вв. выделяются такие шедевры, как «Ожидание» А. Шенберга и «Человеческий голос» Ф. Пуленка.

**МОРДЕНТ** (*ит.* mordente — острый, кусающий) — один из *мелизмов*, указывающий на необходимость исполнить в быстром последовании три ноты: главную (ту, которая написана и над которой стоит знак мордента), вспомогательную, отстоящую от главной на секунду вверх, и снова главную. Перечеркнутый мордент отличается от простого тем, что в качестве 2-й вспомогательной ноты берется нижняя соседняя ступень. Двойной мордент состоит из двухкратного чередования основной и вспомогательной нот с остановкой на основной.

**МОТЕТ** (*лат.* motetus от motus — слово) — жанр вокальной многоголосной музыки, зародившийся во Франции в XII в. До XVI в. оставался важнейшим жанром духовной и светской музыки в Западной Европе. Первоначально мотет объединял несколько самостоятельных мелодий с различными текстами, где нижний голос

(тенор) исполнял свою партию на латинском языке, а второй голос, находящийся над тенором (так называемый *motetus*), и дополнительные голоса (*duplum* и *triplum*) исполнялись на разговорном французском или ином языке (причем одновременно могли звучать несколько различных языков). Содержание таких текстов было бытовым, иногда любовного или шутливого характера. Каждый голос раннего мотета согласовывался лишь с соседним по высоте, поэтому в звучании целого нередко встречались диссонантные сочетания, в дальнейшем стало уделяться большее внимание консолирующей вертикали, намечаются основы ладо-функциональных отношений, кристаллизуется индивидуальный тематизм, что дает возможность применять имитационную технику. Существовали мотеты для хора а капелла и для хора с инструментальным сопровождением. Дальнейшее развитие мотет получил в творчестве Г. Дюфаи, Й. Окегема, Жоскена Дебре (который первым стал применять единый для всех голосов текст), О. ди Лассо, Палестрины. Мотет XV–XVI вв. — это развитое, сложное, торжественное по характеру хоровое

произведение с хорошо согласованными в ритмическом и гармоническом отношении голосами. В XVII в. развитие мотета в творчестве Х. Хаслера, Г. Шютца сыграло роль в создании духовной кантаты. Вершиной развития жанра являются 8 мотетов И. С. Баха. В дальнейшем к мотету обращались Г. Ф. Гендель, В. А. Моцарт, И. Брамс, А. Брукнер и др.

### **МУГАМ**

Общее название ладов азербайджанской музыки, строящихся из различных по структуре тетраордов, соединяющихся между собой определенным способом. Каждый лад связывается с определенным кругом настроений, состояний.

Один из жанров азербайджанской народной музыки, многочастное вокально-инструментальное произведение. Исполняется как полностью, так и по частям певцом-солистом с инструментальным сопровождением или в виде сольных инструментальных произведений (на таре, кеманче).

**МУЖСКИЕ ГОЛОСА** — см. *Бас, Баритон, Тенор.*

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА** — опера, построенная по типу драмы, т. е. отличающаяся непрерывным сценическим действием, отсутствием или ограниченным числом отдельных номеров — арий, танцев и пр. Музыкальными драмами называл свои оперы Р. Вагнер, народной музыкальной драмой назвал «Хованщину» М. П. Мусоргский. В эпоху возникновения оперного искусства в Италии на рубеже XVI–XVII вв. музыкальными драмами (*dramma per musica*) назывались все оперы.

**МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМЕДИЯ** — см. *Оперетта*.

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЛУХ** — способность человека воспринимать музыку, необходимая предпосылка к композиторской и исполнительской деятельности, основа музыкального мышления, механизм первичной переработки музыкальной информации и выражения отношения к ней. Музыкальный слух характеризуется широким диапазоном восприятия высоты звуков — от 16 герц («до» субконтроктавы) до 20 000 герц (приблизительно «ми-

бемоль» 7-й октавы). Отчетливее всего воспринимается высота звуков в зоне от 500 до 3000–4000 герц, где находятся все форманты гласных речи и певческие форманты. Различают абсолютный слух (способность узнавать и определять высоту отдельных звуков без предварительной настройки) и относительный (способность определять звуковысотные интервальные отношения между звуками). Для музыканта важно развивать внутренний слух — способность представлять мелодическую последовательность без реального звучания, мысленно. Одно из проявлений связи музыкального слуха с другими способностями — синопсия (цветной слух), основанная на субъективно возникающих под воздействием звуков цветовых представлениях (ею обладали Н. А. Римский-Корсаков, А. Н. Скрябин). Музыкальный слух развивается в тесной взаимосвязи с голосом как естественным инструментом выражения музыкальных впечатлений. У большинства людей мелодия, представленная внутренним слухом, находит выражение в пении; в этом случае говорят об активном слухе. Однако встречаются лица, которые обладают развитым



музыкальным слухом, но не научились управлять своим голосовым аппаратом и не могут точно воспроизвести услышанную мелодию; такое явление называется пассивным слухом. У музыкально одаренных людей связи между слухом и голосовым аппаратом обычно настолько прочны, что внутреннее слышание мелодии обязательно вызывает двигательную реакцию голосового аппарата.

Вокалисты воспринимают музыку не только слухом, но и мышцами голосового аппарата. Для оценки высоты звука певец (если он не обладает абсолютным слухом), как правило, обязательно воспроизведет его голосом, т. е. введет в работу голосовые складки, «пощупает» звук мышцами. Мышечное чувство звука вместе с другими ощущениями, сопровождающими пение (вибрационными, ощущениями подкладочного давления, «столба» воздуха), образуют специфическое сложное восприятие звука, называемое вокальным слухом. Вокальный слух необходим педагогу-вокалисту для того, чтобы оценить правильность работы голосового аппарата ученика не только по слуху, но и по своим

мышечным и дыхательным ощущениям. Вокальный слух нужен певцу для контроля за голосообразованием (см. *Автофония*).

**МУТАЦИЯ** (от *лат.* mutatio — изменение, перемена) — переход детского голоса в голос взрослого. Возрастные границы мутации, связанные с национальной принадлежностью и климатом, — от 10 до 17 лет (для народов Средней Европы она чаще всего наступает в 14–16 лет). У девочек эта перемена совершается плавно и порой проходит вовсе незаметно, что связано с постепенным и равномерным ростом гортани, не меняющей своей естественной конфигурации. У мальчиков в результате значительного изменения конфигурации гортани голосовые складки удлиняются до 2–2,5 см против 1,5 см (в среднем) у женщин. Длительность процесса перестройки гортани у мальчиков занимает, как и у девочек, не менее 1,5–2 лет, распространяясь на весь возраст полового созревания. Однако «ломка» голоса мальчиков, его охриплость, неустойчивость фонации могут проявиться резко в течение нескольких недель. Это объясняется тем, что привычная старая фальцетно-

микстовая (см. *Фальцет, Микст*) функция гортани приходит в противоречие с новой структурой, для которой естествен грудной тип вибраций. В этот период установления новых «взаимоотношений» между гортанью, полостями надставной трубки и дыханием (см. *Голосовой аппарат*) голосовые складки бывают покрасневшими, отмечается обилие слизи, быстрая утомляемость. Новая гортань и иные анатомические и физиологические особенности взрослого мужского организма могут оказаться менее благоприятными для образования красивого певческого звука. Для сохранения удачной для пения конструкции гортани мальчика в XVII–XVIII вв. была широко распространена кастрация. До недавнего времени бытовало мнение, что во время мутации мальчики не должны петь. Однако практика многих хормейстеров показывает, что занятия пением в этот период с использованием ограниченного диапазона и умеренной динамики благоприятны для развития голоса.

Переход от детского голоса к мужскому обычно сопровождается понижением певческого диапазона примерно на октаву.

**МЫШЕЧНЫЕ ПРИЕМЫ** — способ прямого сознательного воздействия на работу отдельных частей голосового аппарата. В вокальной педагогике широко распространены приемы, связанные с воздействием на дыхание (напр., требование сделать вдох того или иного типа), гортань (напр., пение на пониженной гортани), артикуляционный аппарат (пение на зевке, на улыбке, с уложенным языком и др.). Мышечными приемами следует пользоваться с большой осторожностью, так как они нарушают целостную координацию мышц, характерную для голосообразования. Единых, подходящих для всех певцов приемов не установлено. Применение их требует ясного понимания физиологии голосообразования при неотступном контроле за качеством звучания голоса.

**МЮЗИКЛ** (*англ.* musical, от musical comedy — музыкальная комедия) — музыкально-сценический жанр, сочетающий в себе музыкальное, драматическое, хореографическое искусства. Для мюзикла характерны острая драматическая коллизия, большая динамичность действия, разнообразие музыкальных песенных форм.

Мюзикл возник в конце XIX в. в США. Его истоки восходят к оперетте и театральным развлекательным представлениям — ревю, шоу, мюзик-холлу, варьете, экстравагантце (бурлеску). Заимствовав многое от этих жанров, мюзикл выработал свой язык, свою структуру. Окончательно сформировавшись как самостоятельный жанр в 1920-х — начале 1930-х гг. («Плавучий театр» Дж. Керна, «О тебе я пою» Дж. Гершвина), мюзикл развивался в сторону расширения тематики, усложнения музыкальной драматургии и языка. В 1940–1950-е гг. создаются произведения на сюжеты У. Шекспира, Ч. Диккенса, Б. Шоу, американских писателей Ю. О’Нила, Т. Уайлдера и др. Лучшие мюзиклы этих лет — «Оклахома!» и «Звуки музыки» Р. Роджерса, «Целуй меня, Кэт» К. Портера, «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу, «Вестсайдская история» Л. Бернстайна; в 1960-е годы — «Смешная девчонка» Дж. Стайна, «Скрипач на крыше» Дж. Бока. В конце 1960-х гг. мюзикл потесняется рок-оперой. 1970–1980-е гг. связаны с творчеством Э. Ллойд Уэббера, создавшего такие высокие образцы жанра, как «Кошки», «Эвита», «Призрак оперы». В конце XX —

начале XXI в. переживает расцвет французский и австрийский мюзикл. Появляются «Отверженные» К. М. Шонбера (1980), «Собор парижской богородицы» Р. Коччанте (1998), «Ромео и Джульетта» Ж. Пресгурвика (2000), «Дон Жуан» Ф. Грея (2003), «Бал вампиров» Дж. Стайна (1997), «Моцарт!» (1999) и «Ребекка» (2006) С. Лавая. С 1991 г. в России также осуществляются постановки как отечественных, так и иностранных мюзиклов. К этому жанру обращаются такие крупные отечественные композиторы, как А. Петров («Капитанская дочка»), А. Рыбников («Юнона» и «Авось», «Война и мир»), А. Журбин («Цезарь и Клеопатра»), В. Успенский («Анна Каренина»), М. Дунаевский («Алые паруса»).

**МЮЗИК-ХОЛЛ** (*англ.* music hall — концертный зал) — вид эстрадного театра, программы которого состоят из небольших номеров, составляющих либо музыкально-эстрадный концерт, либо музыкально-эстрадный спектакль (ревю, обозрение).

**МЯГКОЕ НЕБО** — см. *Ротоглоточный канал.*

## Н

**НАГАУТА** — вокальный жанр в японской традиционной музыке. Изначально нагаута представляла собой песенный жанр, в котором речитатив свободно переходит в распевное пение и наоборот. Примерно с середины XVIII в. нагаута внедрилась в театр кабуки, где выступала прежде всего в качестве музыки для сопровождения танцев. К началу XIX в. нагаута отделилась от театра кабуки и танцевального искусства и стала самостоятельным вокально-инструментальным жанром.

**НАПЕВ** — мелодия, предназначенная для вокального (реже инструментального) исполнения; обычно этот термин применяют к мелодиям народных песен.

**НАРОДНАЯ МАНЕРА ПЕНИЯ** — характеризуется резким разделением регистров, большей открытостью звука (см. *Открытый звук*). В нашей стране существует большое число хоровых коллективов (Русский народный хор им. М. Е. Пятницкого, Северный русский народный

хор, Воронежский русский народный хор, Уральский русский народный хор и др.), а также певцов-солистов, поющих в народной манере.

**НАРОДНАЯ ПЕСНЯ** — один из видов фольклора, устного народного творчества. Отличаясь богатством и разнообразием жанров (песни обрядовые, трудовые, календарные, игровые, лирические и др.), народные песни разных стран имеют специфические особенности: подголосочная полифония русской народной песни, гармонический склад мелодии немецкой песни и т. д.

**НЕАПОЛИТАНСКАЯ ПЕСНЯ** — жанр эстрадной и бытовой песни, сложившийся во 2-й половине XIX в., широко распространенный в Италии. Характерные его черты — яркие мелодии, лиризм, экспрессивность. Наиболее популярные песни — «Santa Lucia», «Torna a Sorriento», «O Sole mio!».

## **НЕВМЫ**

1) Знаки нотного письма, применявшиеся в Европе в Средние века, преимущественно в католическом пении. Невмы



помещались над словесным текстом и лишь напоминали певцу о направлении движения мелодии в известных ему песнопениях. Развитая система невменного письма сложилась в Византии; католические невмы имеют византийское происхождение.

2) Юбилеи — мелизматические украшения в григорианском пении, исполнявшиеся на один слог или гласную букву, преимущественно в конце антифона, аллилуйя и пр. Поскольку эти вокальные фиоритуры исполнялись обычно на одном дыхании, они назывались также пневмами (от *лат.* *pneuma* — дыхание).

3) В Средние века также отдельный звук, распетый одним или несколькими звуками слог напева, порой и целый напев.

**НЕЙРОХРОНАКСИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ ГОЛОСООБРАЗОВАНИЯ** — теория, объясняющая работу голосовых складок действием нервных импульсов, поступающих из коры головного мозга к голосовым мышцам. Была выдвинута в 1951 г. французским ученым Р. Юссоном. Нейрохронаксическая теория является дискуссионной и не получила всеобщего признания. В мировой

науке доминирует миоэластическая теория (см. *Голосообразование*).

**НОГАКУ** — музыка японского традиционного театра Но (синтетического театра с главенством музыкального начала). Ногаку состоит из трех форм: сольного пения актеров, пения мужского хора, располагающегося на правой стороне сцены, и музыки инструментального ансамбля, располагающегося на задней стороне сцены.

**НОО, но** — один из видов классического японского театра, сложившийся в XIV–XV вв. Представляет собой музыкально-театральную драму, исполняемую актерами-мужчинами, которые говорят, поют и танцуют, не прибегая к мимике. Представление сопровождается оркестром (три барабана разных размеров и флейта) и мужским хором (8 певцов).

**НОСОВАЯ И ПРИДАТОЧНЫЕ ПОЛОСТИ** — расположены в костях лицевой части черепа. Носовые ходы щелевидной формы покрыты слизистой оболочкой и служат для увлажнения, обеспыливания и согревания воздуха во время вдоха. В пении вдох

через нос всегда предпочтительнее, если это позволяет музыкальная фраза, темп произведения и т. п. Ряд небольших придаточных полостей, из которых самые крупные — гайморовы и лобные, также наполнены воздухом. Во время пения при наличии в тембре голоса высоких обертонов (и в частности, высокой певческой форманты) эти полости резонируют, вызывая ощущение сильного дрожания в области лица (см. *Маска*) и темени, которое называют головным резонированием (см. *Резонаторы*).

**НОСОВОЙ ПРИЗВУК** — возникает в тембре голоса при опускании мягкого нёба, когда часть звуковых волн непосредственно попадает в носовую полость. Часто наблюдается у теноров при пении верхних нот. Носовой призвук (гнусавость) является дефектом и исправляется упражнениями, связанными с поднятием мягкого нёба приемом зевка, освобождением от излишних напряжений заднего отдела рта и глотки.

**НОЭЛЬ** (*фр.* Noel) — французская духовная рождественская песня, сложившаяся в XVI в.

## О

**ОБЕРТОНЫ** (*нем.* Obertöne, от ober — высокий и Töne — звуки) — призвуки, расположенные выше основного тона, по которому определяется высота звука. Источник звука (струна, столб воздуха, голосовые складки) колеблется не только всей своей длиной и массой, но и отдельными частями. Колебание источника звука в целом рождает частоту, определяющую высоту звука, — основной тон. В результате частичных колебаний возникают обертоны, влияющие на окраску звучания (см. *Тембр*). Различают обертоны гармонические (гармоники), которые по частоте в 2, 3, 4 и т. д. раз выше основного тона и образуют вместе с ним т. н. натуральный ряд звуков, и негармонические, подчиняющиеся другим закономерностям. В струнных музыкальных инструментах тембр звука зависит от структуры и формы дек. В голосовом аппарате, как и в духовых инструментах, образование окончательного тембра зависит от резонаторов. Свойство обертонов образовывать тембр звука широко используется в музыкально-исполнительской практике.

У певцов тот или иной набор обертонов, возникающих в голосовой щели, зависит от плотности смыкания голосовых складок, степени их натяжения, включения в вибрацию той или иной части мышечной массы. При плотном смыкании голосовых складок, характерном для звучания в грудном регистре, возникает богатый набор обертонов (до 30), создающий условия возникновения резонанса в головном и грудном резонаторах. При неплотном смыкании в грудном регистре (недосмыкание, придыхание) уменьшается число высокочастотных обертонов, звук теряет яркость, звонкость. При фальцете, когда колеблются лишь края складок и между ними остается щель, набор обертонов исходного звука крайне ограничен (2–3 обертона).

**ОБИХОД** — певческая книга русской православной церкви. Содержит стабильные песнопения всенощной и литургии, песнопения великопостные, пасхальные, архиерейского богослужения, молебнов, панихиды, погребения, а также некоторые песнопения *Октоиха*, предназначенные для исполнения на всенощной. Обиход

формировался на основе попевок осмогласия и в XV в. представлял собой отдельные песнопения, распетые «на глас» и приложенные к Октоиху. В XVI в. с увеличением фонда попевок знаменного распева и культивированием демественного распева и путевого распева был распет весь перечисленный состав Обихода. Как правило, Обиход располагался в одном переплёте с Октоихом, иногда впереди него. В нач. XVIII в. он был выделен в особую книгу.

## ОБЪЕМ

Совокупность всех звуков различной высоты: а) доступных какому-либо инструменту или голосу, б) встречающихся в мелодии и т. п., то же, что *диапазон*.

Часто смешивается с понятиями тембр, грудной резонанс, обертон.

**ОДА** (от *гр.* ode — песнь) — лирическая хоровая или сольная песня торжественного характера в Древней Греции. С XVII–XVIII вв. в западноевропейской музыке одой называлось родственное кантате хоровое или вокально-инструментальное произведение, сочиненное в честь какого-либо празд-

ничного события, знатного лица. Позднее это название стали использовать для произведений торжественного, гимнического характера, разнообразных по форме и составу исполнителей. Так, финал Девятой симфонии Л. Бетховена написан для солистов, хора и оркестра на текст «Оды к радости» Ф. Шиллера; к этому жанру обращались О. ди Лассо, И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Л. Керубини, Ф. Лист, Ж. Бизе, А. Шенберг, С. С. Прокофьев, И. Ф. Стравинский.

**ОДНОГОЛОСИЕ** — музыкальное изложение, которое ограничено одной мелодической линией. Одноголосие является исторически наиболее ранней формой музыкального искусства. См. *Мелодия, Монодия*.

**ОДНОРОДНЫЕ ГОЛОСА** — только женские или только мужские голоса.

**ОДНОРОДНЫЙ ХОР** — хор, состоящий из голосов одного типа — детских, женских, мужских, в отличие от смешанного хора.

**ОКРУГЛЕНИЕ ГЛАСНЫХ** — более округлое, «затемненное» звучание гласных при

академической манере пения (см. *Пение*). Гласный «а» звучит с элементом «о», «е» — с элементом «э», «и» — с элементом «ы».

**ОКТОИХ** — богослужбная книга русской православной церкви. Содержит восьминедельный цикл (славянский столп) песнопений, связанных с системой осмогласия. Составлен в нач. VI в., затем был пополнен. Существует два вида октоиха — богослужбный, в двух книгах, содержащий тексты песнопений, и певческий с записью и их напевов. До XVII в. октоих обычно располагался в одном переплёте с Ирмологием и Стихирарем, в XVII в. он чаще встречается в одном переплёте с Обиходом.

**ОПЕРА** (*ит.* *opera* — труд, дело, сочинение) — род музыкально-драматического произведения, в котором объединяются слово, музыка, сценическое действие (включая мимику и хореографию), изобразительное искусство (декорации). В основе оперы лежит стихотворное или прозаическое либретто, которое пишется драматургом-либреттистом или самим композитором. Основу либретто могут составлять мифологические,



сказочные, исторические и литературные сюжеты. В структуру оперы входят следующие элементы: инструментальные вступления (увертюра, антракты), сольные эпизоды (арии, речитативы и др.), ансамбли (дуэты, терцеты, квартеты и т. п.), хоры. Ряд замкнутых или сквозных сольных и ансамблевых номеров, объединенных единым драматургическим действием, образуют сцены, которые, в свою очередь, создают акты, или действия, оперы. Число действий в классических операх колеблется от 1 до 5.

Первые оперы появились на рубеже XVI–XVII вв. во Флоренции (Италия). Их создание было связано с попыткой возрождения древнегреческих трагедий. Название первых опер — *dramma per musica* (драма посредством музыки) раскрывает сущность этого жанра. Ранние образцы опер, принадлежавшие Я. Пери, не сохранились. Опера быстро распространяется сначала в Италии (Венеция, Рим, Неаполь), а затем и в соседних европейских странах. К середине XVIII в. формируются национальные оперные школы в Италии, Франции, Англии, Германии, в которых происходит рождение и становление разновидностей

оперного жанра (опера-серия, опера-буффа, зингшпиль, балладная опера, опера комик, лирическая трагедия, сарсуэла, тонадилья и др.). В процессе развития опера претерпела значительную эволюцию, появились новые жанровые разновидности — опера спасения, большая опера, лирическая опера и др. Усиление драматического начала в опере привело к возникновению музыкальной драмы. В XX в. процесс взаимодействия и взаимопроникновения оперных жанров приводит к появлению произведений смешанного типа, которым трудно дать однозначное определение. Появляются оперы-оратории, сценические кантаты, оперные миниатюры и др. Выдающимися композиторами, посвятившими свое творчество оперному жанру, были К. Монтеверди, Г. Ф. Гендель, В. А. Моцарт, Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Верди, Дж. Пуччини, К. М. фон Вебер, Р. Вагнер, Р. Штраус, Ж. Бизе, Ш. Гуно, Ж. Массне, Б. Бриттен, Ф. Пуленк и др.

В 1-й пол. XIX в. сложилась русская оперная школа, ставшая одной из ведущих в Европе. В творчестве М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, М. П. Мусоргского,

А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского утвердилось разнообразие типов оперных произведений и средств музыкальной драматургии. В XX в. традиции русской классики продолжили композиторы С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, С. М. Слонимский и др.

**ОПЕРА КОМИК** (*фр.* *opéra comique*) — французская разновидность комической оперы, сложившаяся в середине XVIII в. Возникла в парижских ярмарочных театрах как пародия на большую придворную оперу Ж. Б. Люлли и Ж. Ф. Рамо. Поначалу представляла собой остросатирический спектакль со вставными музыкальными номерами — водевилями, ариеттами на злободневные темы. Первые авторы комических опер — драматурги А. Р. Лесаж, А. Пирон, Ш. С. Фавар и композиторы К. Жилье, Ж. Муре, П. Л'Аббе. Со временем роль музыки возрастала, и к середине XVIII в. комическая опера сформировалась как музыкально-театральный жанр. В отличие от оперы-буффа речитативы в ней были заменены разговорными диалогами, тематика стала более разнообразной (от

бытовой до сказочной и экзотической). Среди лучших комических опер XVIII в. — «Дезертир» П. А. Монсиньи, «Ричард Львиное сердце» А. Э. М. Гретри. В XIX в. комические оперы приобрели черты романтизма («Белая дама» А. Буальдьё, «Фра-Дьяволо» Ф. Обера). Формально к жанру комической оперы относится «Камен» Ж. Бизе. Генетически с этим жанром связаны лирическая опера и французская оперетта.

**«ОПЕРА СПАСЕНИЯ»** (*фр.* opera de sauvetage) — разновидность оперы во Франции конца XVIII в., получившая развитие в годы Великой французской революции. Ее основные признаки — напряженное развитие сюжета с возрастанием опасности для героев и благополучная развязка. Для музыки характерны драматическая выразительность, стремление к единству композиции (лейтмотивы и т. п.), соединение героических и жанровых элементов. «Оперы спасения» писали А. М. Бертон («Ужасы монастыря»), Ж. Ф. Лесюэр («Пещера»), Л. Керубини («Элиза», «Водовоз»). В традициях «оперы спасения» создана опера «Фиделио» Л. Бетховена.

**ОПЕРА-БАЛЕТ** (*фр.* opera-ballet) — опера, в которой балетные сцены занимают такое же важное место, как и вокальные. Эта разновидность оперы сложилась на рубеже XVII–XVIII вв. во Франции под влиянием комедий-балетов Ж. Б. Мольера с музыкой Ж. Б. Люлли, опер и балетов Люлли. Опера-балет состоит из чередования танцевальных сцен с ариями, речитативами, ансамблями и т. д. На первом плане не развитие сюжета, а красочность, декоративность представления. Первые оперы-балеты созданы А. К. Детушем, А. Кампра («Венецианские празднества»). Вершиной развития жанра стали оперы-балеты Ж. Ф. Рамо «Галантная Индия», «Празднества Гебы», «Сюрпризы Амура» и др. В XIX–XX вв. появляются отдельные оперы-балеты на мифологические и сказочные сюжеты: «Торжество Вакха» А. С. Даргомыжского, «Млада» Н. А. Римского-Корсакова, «Падмавати» А. Русселя, «Театр чудес» Х. В. Хенце, «Снежная королева» М. Р. Раухвергера.

**ОПЕРА-БУФФА** (*ит.* opera buffa) — итальянская разновидность комической оперы, зародившаяся в 30-е гг. XVIII в.

Возникла из комических интермедий, исполнявшихся между актами оперы-серии. Первой оперой-буффа, которая положила начало самостоятельному существованию жанра, стала интермедия Дж. Б. Перголези «Служанка-госпожа». Для оперы-буффа характерны бытовой сюжет, небольшое число действующих лиц, стремительное развитие действия, буффонада, яркость мелодики, близкой к народной песенности. Опера-буффа вывела на сцену персонажи из народа (слуг, торговцев, солдат) — в противовес героям оперы-серии (богам, нимфам, полководцам). Среди композиторов, писавших оперы-буффа, — Дж. Паизиелло («Мельничиха»), Н. Пиччинни («Чеккина, или Добрая дочка»), Д. Чимароза («Тайный брак»). Традиции оперы-буффа развивали и по-новому претворяли В. А. Моцарт («Свадьба Фигаро»), Дж. Россини («Севильский цирюльник»), Г. Доницетти («Дон Паскуале»), Дж. Верди («Фальстаф»), С. С. Прокофьев («Обручение в монастыре») и др.

**ОПЕРА-СЕМИСЕРИА** (*ит.* *opera semiseria* — полусерьезная опера) — разновидность оперы, промежуточная между

оперой-сериа и оперой-буффа. Термин относится к операм XVIII — 1-й трети XIX вв., хотя проникновение комических элементов в серьезную оперу и наоборот встречалось и раньше. К операм-семисериа относят некоторые оперы А. Скарлатти, Н. Пиччинни, Дж. Паизиелло. Выдающееся значение имеют созданные в рамках этой жанровой разновидности оперы «Дон-Жуан» В. А. Моцарта (композитор определил ее жанр как «веселая драма» — *dramma giocosa*) и «Сорока-воровка» Дж. Россини.

**ОПЕРА-СЕРИА** (*ит.* *opera seria* — серьезная опера) — жанр итальянской оперы, сложившийся в конце XVII—XVIII вв. в творчестве композиторов неаполитанской оперной школы. Для оперы-сериа характерны героико-мифологические и легендарно-исторические сюжеты, разделение функций музыки и слова. Драматическая интрига разворачивалась в речитативах *сессо* (см. *Речитатив*), эмоции героев воплощались в развитых виртуозных ариях (основная форма — ария *да саро*), реже ансамблях определенных типов — героических,

лирических, скорбных. Таким образом, музыка претворяла лишь некоторые стороны драмы. Господство певцов-виртуозов на оперной сцене (см. *Бельканто*) привело к кризису оперы-сериа, которую к середине XVIII в. стали называть «концертом в костюмах». Это привело к стремлению композиторов углубить выразительность пения, усилить роль оркестра. Постепенно название «опера-сериа» утратило свой первоначальный смысл и вышло из обихода. В жанре оперы-сериа работали композиторы А. Скарлатти, Л. Лео, И. А. Хассе, Г. Ф. Гендель, Б. Галуппи, Н. Порпора, Н. Йоммелли, К. В. Глюк, В. А. Моцарт, либреттисты А. Дзено и П. Метастазио.

**ОПЕРЕТТА** (*ит.* operetta — маленькая опера) — музыкально-сценическое произведение комедийного содержания, в котором музыкально-вокальные и танцевальные номера чередуются с разговорными эпизодами. Как самостоятельный жанр оперетта сложилась во Франции в середине XIX в. Первые оперетты отличались сатирической направленностью, злободневностью, остроумием («Перикола», «Прекрасная



Елена» Ж. Оффенбаха, «Маленький Фауст» Ф. Эрве); впоследствии во французской оперетте усилились лирические черты, стали использоваться лирико-романтические сюжеты («Мадемуазель Нитуш» Ф. Эрве, «Дочь мадам Анго» Ш. Лекока, «Корневильские колокола» Р. Планкета). Венская оперетта развивала традиции французской; в музыке нашли отражение мелодика и формы австрийской бытовой музыки («Летучая мышь», «Цыганский барон» И. Штрауса, «Боккаччо» Ф. Зуппе, «Нищий студент» К. Миллёкера), интонации и ритмы венгерского фольклора («Веселая вдова», «Граф Люксембург» Ф. Легара и «Княгиня чардаша», «Баядера», «Марица» И. Кальмана). В конце XIX в. к жанру оперетты обратились английские («Микадо» А. Салливана и У. Ш. Гилберта) и американские композиторы («Нильский волшебник» В. Гилберта, «Роз-Мари» Р. Фримля и Х. Стохкарта). На американской почве, сомкнувшись с балладной оперой, джазом, ревю, музыкальной кинокомедией, привела к возникновению жанра мюзикла. Примеры оперетт, созданных отечественными композиторами, — «Холопка» Н. М. Стрельникова, «Вольный

ветер», «Белая акация» И. О. Дунаевского, «Москва, Черёмушки» Д. Д. Шостаковича, «Свадьба в Малиновке» Б. А. Александрова и др.

**ОПЕРНОЕ ПЕНИЕ** — исполнение оперных партий. В оперном пении обычно воплощаются глубокие человеческие страсти, сильные переживания, вызванные острыми, напряженными драматическими конфликтами. Оперное пение всегда крупно, выпукло, ярко. Оно требует от певца широкой динамической палитры голоса, эмоциональности исполнения, умения создавать живые реалистические образы, четкой дикции. Голос оперного певца сильный, темброво насыщенный, с большим диапазоном, способный выдерживать tessitura оперных партий, пробиваться через плотное звучание оркестра, наполнять большие помещения (оперные голоса современных певцов имеют обычно силу 110–120 децибелл на расстоянии метра ото рта). Требования к певческому оперному голосу исторически менялись. Так, в эпоху бельканто в пении особенно ценились гибкость, непринужденность звукоизвлечения, тех-

ника беглости, безупречная кантилена, использовались натуральные регистры, сила голоса не имела первостепенного значения. С середины XIX в., в связи с драматизацией партий, увеличением состава оркестра и размеров театральных помещений стали требоваться сильные объемные голоса с полноценно звучащими верхними нотами. В вокальных партиях современных опер используются речитативный принцип построения мелодии, большие интервальные скачки, резкие изменения динамики и темпа, часто неудобная тесситура, крайние звуки диапазона. Все это делает необходимым обратить особое внимание на технику пения, развитие и совершенствование слуха. Репертуар современных оперных театров включает в себя лучшие образцы всех оперных стилей, сочинения композиторов разных национальностей, поэтому певец должен владеть различными видами звуковедения, пониманием различных стилей, умением петь на разных языках. Для оперного певца важно строго держаться своего типа и характера голоса, верно рассчитывать уровень технической оснащенности при вхождении в реперту-

ар. В этом залог поступательного развития голоса и его долголетия.

**ОПЕРНЫЕ ФЕСТИВАЛИ** — циклы оперных спектаклей, объединенные общим названием, единой программой и проводимые с установленной периодичностью в определенном городе (стране). Получили распространение со 2-й половины XIX в. и особенно в XX в. Среди старейших оперных фестивалей — Байрейтский фестиваль в Германии (основан в 1876 г.), целиком посвященный творчеству Р. Вагнера. Наибольшую известность в XX в. получили Зальцбургский фестиваль в Австрии (1921), «Арена ди Верона» в Италии (1913), «Флорентийский музыкальный май» (1933), «Фестиваль двух миров» в Сполето (1958), Уэксфордский фестиваль в Ирландии (1951), Эдинбургский фестиваль в Шотландии (1947), Глайндборнский фестиваль в Сассексе (1934), французские фестивали в Экс-ан-Провансе (1948) и Оранже (1971), фестиваль в австрийском городе Брегенце (1956), Савонлиннский оперный фестиваль в Финляндии (1912), международный оперный фестиваль им. Ф. И. Шаляпина

в Казани (1982), фестиваль им. М. Д. Михайлова в Чебоксарах (1991).

**ОПОРА** — термин, употребляемый в вокальном искусстве для характеристики устойчивого, правильно оформленного певческого звука («опертое звучание») и манеры голосообразования («пение на опоре»). При опертом звучании голос обладает всеми необходимыми вокальными качествами: звонкостью, округлостью, устойчивым вибрато и свободой выполнения различных видов вокальной техники. Субъективное ощущение опоры у разных певцов может быть различно. Одни чувствуют ее как определенную степень напряжения дыхательных мышц; другие как столб воздуха, упирающийся в небо или зубы; третьи — как ощущение торможения воздуха на уровне гортани (отсюда выражения «опора дыхания», «опора звука», «упор звука», «опора звука на дыхание» и т. п.). Чувство опоры не является прирожденным, оно развивается в процессе освоения вокальной техники. Ведущие, наиболее яркие ощущения при пении определяют для каждого певца его интерпретацию опоры. Выработка «пения

на опоре» — необходимый элемент воспитания артистов хора, способствующий слитности звучания и чистоте интонирования.

**ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТИПА ГОЛОСА** — одна из важнейших задач вокальной педагогики. Приспособительные возможности голосового аппарата весьма велики, и потому истинная природа голоса часто бывает скрыта (например, вследствие подражания любимому певцу). Определение типа голоса производится по комплексу признаков, т. к. ни один из них в отдельности не дает однозначного ответа. К ним относятся: тембр, диапазон, способность выдерживать тесситуру, место расположения переходных нот, строение гортани и размеры голосовых складок, телосложение певца. При исследовании голосовых складок надо учитывать не только их длину, но и толщину, массивность. Например, встречаются басы, имеющие сравнительно короткие, но массивные голосовые складки. Когда голос сразу не поддается ясному определению, носит промежуточный характер, целесообразно временно воздержаться от категоричного причисления его к какому-либо типу, выдержать определенный период

занятий на наиболее удобном участке диапазона. Для певца крайне важно исполнять репертуар, свойственный его типу голоса. Пение партий, написанных применительно к другому характеру голоса, ведет к деградации вокальных данных и сокращает певческое долголетие.

**ОРАТОРИЯ** (*ит.* oratorio, от *лат.* oratorium — молельня) — монументальное музыкальное произведение для хора, певцов-солистов и оркестра, предназначенное, как правило, для концертного представления. Оратория возникла на рубеже XVI–XVII вв. почти одновременно с оперой и кантатой и имеет с ними общие черты. Подобно опере, она содержит сольные арии, речитативы, ансамбли, хоры, развивается на основе драматического сюжета. В отличие от оперы в оратории повествование преобладает над драматическим действием. От кантаты оратория отличается масштабностью формы, развернутым сюжетом. Первоначально оратории сочинялись в основном на библейские и евангельские тексты и предназначались для исполнения в храме во время церковных праздников (одна из разновидностей —

так называемые «страсти»). Постепенно оратория приобретала все более светский характер и перешла на концертную эстраду. Высокого расцвета оратория достигла в творчестве Г. Ф. Генделя (он создал 32 оратории, в том числе «Мессия», «Самсон», «Иуда Маккавей»), И. С. Баха («Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею», «Рождественская оратория»), Й. Гайдна («Сотворение мира», «Времена года»). В XIX в. произведения в этом жанре создали Л. Бетховен, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Лист, Г. Берлиоз. В XX в. складывается жанр оперы-оратории, которая может исполняться как на концертной эстраде, так и в театре («Царь Давид» А. Онеггера, «Царь Эдип» И. Стравинского). Русские композиторы обращались к оратории редко («Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» С. А. Дегтярева, «Вавилонское столпотворение» А. Г. Рубинштейна, в XX в. — «Песнь о лесах» Д. Д. Шостаковича, «На страже мира» С. С. Прокофьева, «Патетическая оратория» Г. В. Свиридова).

**ОРГАНУМ** (лат. organum, от гр. organon — инструмент) — название наиболее



ранних видов европейского многоголосия конца IX — середины XIII в. Самый ранний, параллельный органум (IX—X вв.) характеризуется параллельным движением квинтами и квартами, иногда с октавными удвоениями. Более поздние виды органума — мелизматический и метризованный — подготовили появление мотета.

**ОРНАМЕНТИКА** (от. *лат.* *ornamentum* — украшение) — звуки относительно мелкой длительности, украшающие основной мелодический рисунок. В орнаментике входят различного рода пассажи, тираты, фигурации, фиоритуры. К сфере орнаментики относят также тремоло, вибрато.

В истории музыки орнаментика тесно связана с импровизацией. В течение долгого времени в западноевропейской музыке преобладало одноголосие. Поскольку при этом композитор и исполнитель обычно совмещались в одном лице, создались благоприятные условия для богатого развития искусства импровизируемых украшений мелодической линии. Такой тип украшения мелодии получил название свободной орнаментики.

Основные формы свободной орнаментики — диминуция и колоратура. Колоратура может включать в себя и небольшие украшения отдельных звуков, которые обычно называют мелизмами. В западноевропейской многоголосной вокальной музыке позднего Средневековья и Ренессанса (мотетах, мадригалах и др.) в качестве импровизационного элемента исполнительского искусства большое развитие получила диминуционная техника. К середине XVI в. стали широко употребительными мордент, трель, группетто.

Со 2-й пол. XVI в. свободная орнаментика развивалась главным образом в Италии, прежде всего в отличающейся мелодическим богатством сольной вокальной музыке, а также в тяготеющей к виртуозности скрипичной музыке. В дальнейшем свободная орнаментика сохранялась в европейской музыке преимущественно в сфере вариационности, виртуозных концертных каденций и вокальной колоратуры. Начиная с XIX в. композиторы начали ограничивать свободу варьирования каденций, выписывая различные пассажи в нотном тексте.

«ОРФЕОН» — название французских мужских хоровых любительских обществ. Основаны в 1833 г., существуют по настоящее время.

**ОРФОЭПИЯ** (от *гр.* *orthos* — правильный, *eros* — речь) — правильное литературное произношение текста. В русском языке (как и в ряде других) произношение слов отличается от их начертания. Гласные чисто произносятся главным образом в ударном положении, а остальные звучат не в полной форме (ослабленно, укороченно). Такая редукция гласных звуков является нормой русского языка. В пении, где каждый гласный звук должен быть протянут и иметь, кроме необходимой окраски гласного, специфически певческий тембр, речевая орфоэпия не может быть полностью соблюдена (см. *Гласные в пении*). Вокальная практика выработала свои певческие орфоэпические нормы произношения. Стремление к естественному сочетанию в пении речевого и вокального начал является для певца задачей первостепенной важности.

**ОСМОГЛАСИЕ** (*старослав.* — восьмигласие) — система гласов, служившая для

музыкального оформления христианского богослужения. Начало системе положил обычай в каждый из 8 дней праздника Пасхи исполнять песнопения на особый напев (глас) (IV в.). Восьмидневный цикл напевов вскоре был распространён на 8 недель от первого дня Пасхи, составлявших праздничный период года, так что напев того или иного дня был распространён на соответствующую ему по порядку неделю. Позднее цикл с его гимнич. текстами стали повторять в течение года, до новой Пасхи. Из гимнов была составлена книга *Октоих*.

Как музыкальная система осмогласие получило теоретическое обоснование в Византии в XIII–XIV вв.

Русское осмогласие известно под названием *знаменного распева*. Осмогласие соблюдают старообрядцы. Русская церковь сохраняет его частично.

**ОТКРЫТЫЙ ЗВУК** — перенесение речевого звучания гласных в пение. Открытым звуком пользуются при исполнении народных песен. Профессиональные народные хоры и некоторые певицы, поющие в народной манере, используют не совсем

открытый звук, несколько округляя его (см. *Округление гласных*).

**ОФФЕРТОРИЙ** (*позднелат.* *offertorium*, от *лат.* *offero* — подношу; точнее — *Antiphone et Offertorium*) — песнопение, исполняемое в католической церкви во время обряда пресуществления даров — хлеба и вина, составляющего 4-ю и центральную по значению часть «особой мессы» (*Proprium missa*, мессы, приуроченной у воскресным и другим празднествам). Первоначально представлял собой псалм и антифон, исполнявшиеся попеременно двумя хорами. Позднее вместо антифонной приобрел респонсо-риальную форму. Первые многоголосные обработки оффертория появились в XV в. Со 2-й пол. XVI в. стали создаваться оффертории в свободном мотетном стиле. Наиболее значительные оффертории этого стиля — «Оффертории на весь год» (*Offertoria totius anni*) Палестрины (1593) и 4–5-голосные оффертории «Священные песнопения» (*Sacrae cantiones*) О. ди Лассо (1582 и 1585). В XVII–XVIII вв. офферторий стал центральной частью «особой мессы» и создавался в виде полнзвучных 6–7-голосных

или многохорных песнопений. В XVIII в. преобладал тип более простого по музыке 4-голосного оффертория. Возникли и новые формы оффертория — в виде органной пьесы, концертной арии с инструментальным сопровождением, кантаты. В таких офферториях часто использовались свободные, неканонические тексты. В XVIII–XIX вв. композиторы вернулись к литургическим текстам. В числе авторов офферториев — Й. и М. Гайдны, В. А. Моцарт, Ф. Шуберт, Ф. Лист, А. Брукнер и др.

## П

**ПАРАЛИТУРГИЧЕСКАЯ МУЗЫКА** — общее название музыкальных форм, близких по стилю (в тексте и музыке) к богослужебным, но не использующихся в официальном богослужении. Поэтические тексты такой музыки являются небиблейскими, как правило, прославляют Господа Иисуса Христа, Богородицу, христианских святых, перефразируют библейские сюжеты. Паралитургической музыкой считаются все разновидности старинной духовной песни: испано-португальская *кантига*, итальян-

ская *лауда*, андалусийская *саэта*, английский *кэрол*, французский *ноэль*, русский *духовный стих*.

**ПАРТЕСНОЕ ПЕНИЕ** (от *лат.* partes — голоса) — стиль русской и украинской многоголосной хоровой музыки, распространившийся в России с середины XVII в. В партесном пении хор делился на партии (дисканты, альты, тенора, басы), которые, в свою очередь, делились на голоса. Количество голосов достигало 12, в некоторых случаях 16 и более. Инструментальное сопровождение отсутствовало. Произведения партесного стиля зачастую представляли собой обработку мелодий знаменного распева. Ведущая мелодия помещалась в теноре, бас служил основанием гармонии, верхние голоса дополняли ее. Создавались и свободные композиции без использования мелодий распевов. Тексты заимствовались в основном из литургии, всенощной и других церковных служб. В 1-й пол. XVIII в. получил развитие жанр партесного концерта. Среди авторов партесных произведений композиторы Н. Дилецкий, В. Титов, Н. Бавыкин, Н. Калашников и др.

**ПАРТИТУРА** (*ит.* *partitura*, от *лат.* *partio* — делю, распределяю) — нотная запись произведения хоровой, ансамблевой или оркестровой музыки, в которой сведены воедино все партии отдельных инструментов или голосов. Партии в определенном порядке располагаются одна под другой, каждая на своем нотоносце. В хоровой партитуре голоса размещены сверху вниз от высоких к низким. В оркестровой партитуре партии расположены по группам; если в произведении участвуют солист или хор, то их партии располагаются над партией струнных инструментов.

**ПАРТИЯ** (от *лат.* *pars* — часть, *partio* — делю).

1) В многоголосном произведении вокальной, вокально-инструментальной, инструментальной музыки одна из его составных частей, предназначенная для исполнения отдельным голосом (группой однородных голосов) или на отдельном инструменте (группой инструментов), например, партия сопрано в хоровом произведении, партия 1-й скрипки в струнном квартете и т. д. В оперной музыке партии солистов называются



не только по типу голоса, но и по имени героя оперы (напр., партия Аиды, партия Бориса Годунова).

2) Группа однородных голосов в хоре, исполняющая в унисон свою мелодию.

3) Ноты отдельной партии многоголосного произведения.

**ПАССАЖ** (*фр.* passage, букв. — переход) — последование звуков в быстром движении, часто встречающееся в виртуозной музыке. Различают пассажи гаммообразные, аккордовые (основанные на арпеджио) и смешанные.

**ПАССИОН** — см. *Страсти*.

**ПАСТИЧЧО** (*ит.* pasticcio, букв. паштет, смесь) — опера, составленная из фрагментов различных опер нескольких композиторов. В пастиччо объединялись наиболее популярные у слушателей арии, дуэты и другие оперные номера, которые исполнялись с новым текстом в соответствии с вновь созданным либретто. Пастиччо были распространены в XVIII–XIX вв. Иногда пастиччо называют и такие произведения,

над созданием которых работают сразу несколько композиторов, причем не только в оперном, но и в других жанрах музыкального искусства.

**ПАСТОРАЛЬ** (*фр.* *pastorale*, от *лат.* *pastoralis* — пастушеский).

1) Опера, пантомима или балет (и отдельные сцены из них), написанные на сюжет из идеализированной сельской жизни. Пастораль пользовалась популярностью в XVII–XVIII вв. в Италии и Франции. Действующими лицами таких произведений были пастухи, героини античной мифологии. Пасторальные оперы писали Ж. Ж. Руссо («Деревенский колдун»), К. В. Глюк, В. А. Моцарт («Бастьен и Бастьенна»). Интермедия «Искренность пастушки» из 3-й картины оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского — пример обращения русских композиторов к жанру пасторали.

2) Вокальное или инструментальное произведение, посвященное картинам природы и сельской жизни. Сольные вокальные пасторали с сопровождением фортепиано принадлежат Й. Гайдну, В. А. Моцарту, Ф. Шуберту и др.

**ПАСТУРЕЛЬ** (*фр.* pastourelle, *букв.* — пастушка; *провансальск.* pastorela, pastorita) — разновидность любовных песен труверов и трубадуров. Как правило, строится в виде диалога; типичное содержание текста — рыцарь домогается любви сельской красавицы. Иногда он в этом преуспевает, порой же вынужден бежать, преследуемый её мужем или возлюбленным. Поэтическая и музыкальная форма пастурели часто бывает сложной, музыка — веселая, игривая, нередко и более серьезная, не лишенная черт мечтательности. Пастурель известна с XI в. В XVIII в. и позднее пастурелью зачастую называли любое стихотворение о пастушке, а также его музыкальное воплощение (Пастурель К. Гольдони в его оперном либретто «Философ из Кампаньи», явившемся основой одноименной оперы Галуппи, 1754; эта пастурель впоследствии была положена на музыку Ф. Шубертом).

**ПАТАРАГ** — название музыкального сопровождения христианского богослужения в армянской церкви (литургии, обедни). В древности в музыке патарага преобладали речитатив и псалмодия. Со временем

развиваются более распевные формы хорового (силлабического, кантиленного) и сольного (протяжного, мелизматического) пения.

**ПАУ-ВАУ** (*англ.* row-wow) — собрание североамериканских индейцев, сопровождаемое традиционным пением под аккомпанемент барабана.

**ПЕВЧЕСКАЯ УСТАНОВКА** — термин, обозначающий положение, которое должен принять певец перед началом пения: непринужденное, но подтянутое положение корпуса с расправленными спиной и плечами, прямое свободное положение головы, устойчивая опора на обе ноги, свободные руки. Соблюдение этих требований создает приятное эстетическое впечатление и дает свободу мимике и жесту. Правильная певческая установка активизирует дыхательную мускулатуру, снимает напряжение, зажатость звука и тем самым облегчает певческий процесс.

**ПЕВЧЕСКИЕ ОЩУЩЕНИЯ** — ощущения, которые помогают певцу в контроле

за голосообразованием. Во время пения, кроме контроля через слух, певец осуществляет контроль при помощи резонаторных (вибрационных), проприоцептивных (идущих от суставов, связок и мышц) ощущений, а также от ощущений подскладочного давления и струи вытекающего воздуха. Все эти ощущения способны развиваться и достигать большого совершенства, если на них постоянно обращать внимание в процессе воспитания голоса. На основе простых ощущений у певцов возникают сложные — чувство «места» звука, опоры.

**ПЕВЧЕСКИЙ ГОЛОС** — см. *Голос*.

**ПЕВЧИЙ ДЬЯК** — профессиональный церковный певец в Московской Руси XVI–XVII вв. В хорах певчих дьяков велось обучение музыкальной грамоте и певческому мастерству, переписывались певческие книги. Из московского хора государевых певчих дьяков впоследствии возникла Придворная певческая капелла.

**ПЕКИНСКАЯ ОПЕРА** — синтетический жанр традиционной культуры Китая,

возникший в конце XVIII в., сплав драматического, музыкально-вокального и пластического искусства. Сюжет до зрителей доводится посредством пения, речитатива, пантомимы и танца, в сопровождении инструментального ансамбля. Сюжетами Пекинской оперы являются исторические сказания и легенды, основанные на любовных историях и приключениях военачальников. В основе музыкальных форм и жанров Пекинской оперы лежит народная музыка. Пение, как правило, сольное, вокальные ансамбли практически отсутствуют. В пекинской опере существует система разграничения актерских амплуа, которым соответствуют специфический грим и костюм. Женские партии исполняются мужчинами.

**ПЕНИЕ** — вокальное искусство — эмоционально-образное раскрытие содержания музыки средствами певческого голоса. Пение бывает сольное (одноголосное), ансамблевое (дуэт, трио и т. д.), хоровое; с инструментальным сопровождением и без него — а капелла; со словами и без слов (вокализация). Пение различается по жанрам: оперное,

камерно-концертное, народное, эстрадное (включающее ряд разнообразных манер исполнения и голосообразования), церковное. Различаются три основных стиля пения: кантиленный (певучий), колоратурный (умение петь в быстром темпе и выполнять украшения) и декламационный (приближающийся к интонациям речи). Профессиональный певческий голос — результат специальной тренировки голосового аппарата (см. *Постановка голоса*). Поставленный в академической манере певческий голос отличается красотой тембра, звонкостью и округлостью гласных, ровностью двухоктавного диапазона, широкими динамическими возможностями, льющимся характером. Эталонное звучание певческих голосов позволяет им хорошо сливаться в ансамблях. Певец должен также обладать четкой дикцией, ясно и выразительно произносить при пении поэтический текст на иностранных языках.

**ПЕРЕЛОЖЕНИЕ** — см. *Аранжировка*.

**ПЕРЕХОДНЫЕ ЗВУКИ** — звуки, лежащие на границе натуральных регистров

голоса. Они могут быть исполнены как одним, так и другим регистровым механизмом голосовых складок. Каждый тип голоса обладает своими характерными, более или менее постоянными, переходными звуками. В мужском голосе, имеющем два натуральных регистра, различают следующие переходные звуки: у теноров «ми» — «фа» — «фа-диез», редко «соль» 1-й октавы; у баритонов — «ре» — «ми-бемоль», иногда «ми» 1-й октавы; у басов они варьируются от «ля» — «си-бемоль» малой октавы до «до» — «до-диез» 1-й октавы. В женском голосе с его трехрегистровым строением имеются два перехода — из грудного регистра в центр (медиум) и из центрального в головной. У сопрано это соответственно «ми» — «фа» — «фа-диез» 1-й октавы и «ми» — «фа» — «фа-диез» 2-й; у меццо-сопрано и контральто «до» — «до-диез» — «ре» 1-й октавы и «до» — «до-диез» — «ре» 2-й. В академической пении развитие смешанного регистра (см. *Микст*) дает возможность сделать переходные звуки незаметными. Наличие в профессиональном голосе ощутимого перехода — показатель его несовершенства.



**ПЕСНЯ** — наиболее распространенный жанр вокальной музыки, соединяющий музыкальный образ с поэтическим. Различают песню народную и профессиональную, сочиненную композитором совместно с поэтом. Песни принято классифицировать по жанрам (обрядовые, бытовые, лирические), по сфере бытования (городские, крестьянские, солдатские, детские), по складу (одноголосные и многоголосные), по форме исполнения (сольные, хоровые, ансамблевые, с сопровождением, а капелла) и т. д. Термин «песня» в Германии (Lied), Англии (song), Франции (chanson) применяется и к романсу. Мелодия песни является обобщенным выражением содержания текста. Мелодия и текст в песне подобны по структуре, состоят из равных построений (строф и куплетов). Песни Древней Греции — простые одноголосные мелодии (пэан, дифирамб, эпиталама). В творчестве трубадуров, труверов, миннезингеров сложились многочисленные песенные формы: рондо, серенада, канцона и др. В XVI—XVII вв. получили развитие многоголосные жанры: вилланелла, фроттола, канцонетта. Во 2-й пол. XVIII в. песенные формы занимают

видное место в западноевропейской опере. Песни и песенные циклы создаются Л. Бетховеном, Ф. Шубертом, Р. Шуманом. В России наряду с крестьянской песней с XVIII в. развивалась городская. 1-я пол. XIX в. — время расцвета бытовой песни-романса в творчестве А. А. Алябьева, А. Е. Варламова, А. Л. Гурилева и др. Жанру песни уделяют большое внимание русские композиторы М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, П. И. Чайковский и др.

XX—XXI вв. — время расцвета массовой и эстрадной песни.

**ПЛАКАЛЬЩИЦА** — см. *Вопленица*.

**ПЛАЧ** — см. *Причитания*.

**ПОДГОЛОСОК** — мелодический вариант основного напева в русском песенном многоголосии. От этого термина произошло название «подголосочная полифония». Подголосок поддерживает основную мелодию, часто сливаясь с нею в унисон, либо украшает ее, орнаментирует, иногда образует самостоятельные попевки. Обязательным

является унисонное заключение напева. Подголосочность встречается также в украинских и белорусских песнях.

**ПОЗИЦИЯ ЗВУКА** — термин, употребляемый в вокальной педагогике для выражения влияния тембра на восприятие высоты звука. Различают высокую и низкую позиции. Наличие в тембре достаточного количества высокочастотных обертонов делает звук более ярким, звонким, светлым, полетным (см. *Полётность*), то есть высоким по позиции. При недостатке высокочастотных обертонов он при той же абсолютной высоте воспринимается как более глухой, низкий. Обычно певец не слышит этих отклонений, а скорее ощущает их по неточности работы голосового аппарата. Позиционную нечистоту можно исправить, обратив внимание на точность и правильность техники голосообразования.

**ПОЛЁТНОСТЬ** — свойство правильно поставленного певческого голоса быть хорошо слышимым в зале. Полетность зависит от наличия в тембре голоса высокой певческой форманты, особенно хорошо

воспринимаемой слухом. Полетный голос даже на *pianissimo* всегда достаточно звучен, неполетный голос, несмотря на видимые усилия певца, в зале слышен плохо. Поэтому в вокальной педагогике особое внимание уделяется верному тембровому оформлению звука, а не только развитию его силы.

**ПОЛИФОНИЯ** (от *гр.* polyphone — многоголосие) — вид многоголосия, основанный на одновременном сочетании и движении двух и более мелодических голосов. Совпадает с широким понятием контрапункт. Полифония может быть:

- имитационной (см. *Канон*);
- подголосочной (см. *Подголосок*);
- контрастной, основанной на сочетании различных мелодий. Имитационная и подголосочная полифония часто используется в хоровых произведениях.

**ПОПЕВКА** — мелодический оборот, интонация. Термин применяется главным образом по отношению к народным песням.

**ПОПУРРИ** (*фр.* pot-pourri — кушанье из разных сортов мяса, всякая всячина,

смесь) — сборная пьеса, составленная из ряда заимствованных откуда-либо музыкальных отрывков; обычно используются популярные отрывки из опер, оперетт, пьес, танцев.

**ПОРТАМЕНТО** (от *ит.* portare la voce — переносить голос) — в сольном пении и игре на смычковых инструментах скользящий переход от одного звука мелодии к другому. Является одним из средств выразительности. В отличие от глиссандо, которое указывается композитором в нотном тексте, исполнение портаменто, как правило, предоставляется на усмотрение исполнителя. Злоупотребление этим приемом, ведущее к манерности исполнения, так же, как и произвольное портаменто (так называемые «подъезды» к звуку), недопустимы.

**ПОСТАНОВКА ГОЛОСА** — процесс развития в голосе качеств, необходимых для его профессионального использования. Голос может быть поставлен для сценической работы, ораторской речи, для пения в том или ином жанре вокального искусства. Поставленный голос обладает повышенной

выносливостью, красивым тембром, устойчивостью, большой силой и диапазоном. Методика постановки голоса опирается на общие принципы использования дыхания, артикуляционного аппарата, резонаторов.

**ПРЕМЬЕР** (*фр. premier* — первый) — певец, исполняющий главные (первые) партии в опере или оперетте.

**ПРЕМЬЕРА** — первое представление нового спектакля (оперы, балета, оперетты), а также первое публичное представление нового музыкального произведения. Понятие «премьеры» часто распространяется на несколько первых спектаклей или концертов.

**ПРИКРЫТИЕ** — вокальный прием, применяемый певцами-мужчинами при формировании верхнего участка диапазона голоса выше переходных звуков. Сущность приема прикрытия в том, что, употребляя гласные «у» и «о», т. е. увеличивая импеданс на переходных звуках и выше, певец снимает излишнее напряжение с голосовых складок, облегчая их переход на

смешанное голосообразование. Таким образом, появляется возможность петь верхний отрезок диапазона голосом, полноценно окрашенным головным и грудным резонированием (см. *Микст*). Прикрытое голосообразование возникло во 2-й четверти XIX в. как практическое приспособление голосового аппарата к новым требованиям вокальных партий опер Дж. Мейербера, Ф. Галеви, Дж. Верди и др. (расширение диапазона партий, перенос кульминаций в верхний регистр, повышенная плотность звучания оркестра). В широкую практику введено французским тенором Ж. Дюпре в форме *voix mixte sombre* — смешанного «затемненного» голоса. Основные правила освоения прикрытия: смягчение звукообразования в центре диапазона, округление голоса перед переходными нотами, умеренная сила звука и плавная подача дыхания. Большую пользу приносит четкое осознание физиологического механизма чистых грудного и фальцетного типов работы голосовых складок, хорошо ощущаемых каждым певцом. При неверном использовании приема прикрытия звук может стать «перекрытым», глухим. Мера

прикрытия, наиболее подходящая конкретно данному певцу, вырабатывается в процессе постановки голоса.

**ПРИМАДОННА** (*ит.* primadonna, букв. — первая дама) — певица, исполняющая главные (первые) партии в опере или оперетте.

**ПРИПЕВ** — вторая часть куплетной песни. В отличие от запева, текст которого в каждом куплете обновляется, припев исполняется на неизменный текст.

**ПРИЧИТАНИЯ** — жанр народного музыкально-поэтического творчества. В разных областях России называются также плачами, воплями, голошениями и т. д. Причитания делятся на обрядовые (свадебные, похоронные) и необрядовые (связанные с рекрутской повинностью и различными трагическими событиями в жизни крестьян). Мелодии причитаний имеют черты декламационности, диапазон их невелик, не более кварты, темп и ритм свободный. Во время исполнения мелодические попевки чередуются со стонами, рыданиями, выкриками,



всхлипываниями. Интонации причитаний использованы в произведениях многих русских композиторов, в том числе М. И. Глинки, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, С. М. Слонимского, Б. Т. Тищенко.

**ПРОБА ГОЛОСА** — проверка голосовых данных с целью определения типа голоса, диапазона, силы звука. Пробу голосов проводят педагоги-вокалисты, а также хормейстеры при зачислении певцов в хор.

**ПРОЛОГ** (*гр.* prologos — вступление) — вступительная сцена спектакля или часть I акта, предваряющая основное действие. В древнегреческом театре в прологе, которым открывалось представление, излагался миф, положенный в основу спектакля, или рассказывалось о событиях, предшествовавших началу действия. Прологом начинаются многие известные оперы: «Борис Годунов» Мусоргского, «Снегурочка» Римского-Корсакова, «Фауст» Гуно, «Паяцы» Леонкавалло и др.

**ПРОПОСТА** (*ит.* proposta — предложение) — начинающий голос в *каноне*.

**ПРОТЕСТАНТСКИЙ ХОРАЛ** — духовное песнопение в протестантском богослужении. Протестантский хорал возник в Германии в XVI в. в период Реформации и Крестьянской войны. Во многих случаях были использованы григорианские напевы, однако в переработанном виде, приближенном к языку народной немецкой песни. Протестантский хорал существовал как в одноголосном, так и в многоголосном (как правило, четырехголосном) изложении, в том числе с органным сопровождением. Протестантский хорал сыграл важную роль в развитии немецкой музыки и западноевропейской музыки, оказав влияние на развитие гармонии, фактуры. Большое распространение получили жанры хоральной обработки и хоральной прелюдии; в числе авторов хоральных прелюдий для органа — И. Пахельбель, Г. Бём, Д. Букстехуде, И. С. Бах. Создавались и хоральные фантазии, партиты и т. п. В конце XVII — начале XVIII в. протестантский хорал служил мелодической основой и многих сочинений вокально-инструментальных жанров — кантат, ораторий, пассионов.

**ПРЯМОЙ ГОЛОС** — голос, лишенный вибрато.

**ПСАЛМОДИЯ** (*гр.* *palmodia* — псалмопение) — пение псалмов. Псалмодия представляла собой мерное, монотонное пение, не допускающее выражения эмоций, иногда с длительной речитацией на одном звуке. Важное место псалмодия занимает в григорианском пении. Существовало три рода псалмодии, имевшие давнее происхождение, — респонсориальная псалмодия (при которой сольное исполнение стихов псалма чередуется с хоровым исполнением, своего рода «рефреном»), антифонная (попеременное пение двух хоров) и исполнение только сольное (в ранние периоды) или только хоровое (позднее). Псалмодия встречается в раннем русском осмогласии (погласицы, самогласны, подобны).

**ПСАЛМЫ** (от *гр.* *psalmos* — хвалебная песнь) — библейские поэтические гимны, по преданию сочиненные царем Давидом. Псалмы стали составной частью христианского богослужения. Ранние псалмы были одноголосными, и пели их в унисон поочередно

два хора или солист и хор (см. *Антифон*). С XV в. псалмы стали многоголосными, для поддержки голосов привлекались инструменты. Музыку разных жанров на тексты псалмов (псалмодические мотеты, псалмодические кантаты и др.) сочиняли Жоскен Дебре, О. ди Лассо, И. С. Бах, Г. Шютц, Дж. Перголези, А. Вивальди, Г. Ф. Гендель, Д. С. Бортнянский, Ф. Мендельсон, Ф. Шуберт, И. Брамс, Ф. Лист, А. Брукнер, И. Стравинский, М. Рeger, А. Шёнберг и др.

**ПСАЛЬМА** — бытовая духовная многоголосная песня в России, на Украине и Белоруссии в XVII–XVIII вв. Предназначалась для домашнего пения, в отличие от церковных псалмов. Псалмы сыграли большую роль в возникновении в России традиции домашнего музицирования. Текстами псалм служили в основном псалмы Давида. По складу музыкального изложения псалма родственна канту. В России была популярна «Псалтырь рифмотворная» Симеона Полоцкого с музыкой В. П. Титова. Для музыки псалмы характерно трехголосное изложение, движение двух верхних голосов параллельными терциями, а баса — по

опорным тонам. Этот склад остался типичным и для канта XVIII в. Большинство псалм написано в двухчастной форме, что обусловлено смыслом поэтического текста псалмы, подразделенного на две части: основная мысль и ее вариация. Характер музыки и поэтического содержания псалмы разнообразны: восхваления, мольбы, жалобы, размышления.

**ПУТЕВОЙ РАСПЕВ** — разновидность знаменного распева. Название распева определила связь песнопений с движением: путевой распев применялся во время пасхального крестного хода, а также во время торжественного входа духовенства в алтарь. В основе путевого распева лежали видоизмененные попевки знаменного распева. В музыке путевого распева широко применялись ноты долгой длительности, что придавало музыке характер торжественной медлительности.

**ПХАНСОРИ** — в корейской традиционной культуре — синтетический музыкально-поэтический жанр, возникший в начале XVIII в.: музыкально-поэтическое представ-

ление, в ходе которого говорят и поют (сори) на определенной площадке, сцене (пхан). Участниками представления являются актер-певец и музыкант-ударник. Актер-певец, исполняющий все роли представления, должен обладать крепким голосом широкого диапазона и разнообразного тембра, а также он должен уметь издавать особые звуки, имитирующие звуки живой природы. Сюжетами пхансори служат предания, легенды, сказания.

**ПЭАН** — в Древней Греции — гимн в честь Аполлона.

## **Р**

**РАГА** (в переводе с санскрита «окраска», «эмоция», «настроение») — вокально-инструментальный жанр классической индийской музыки, развернутая мелодическая композиция, в которой принципы формообразования и характер исполнения напрямую связаны.

**РАЗДЕЛЬНОРЕЧИЕ, хомония** — в русском церковном пении произнесение слов

с включением дополнительных гласных между согласными и после заключительной согласной, например, вместо «видевше» — «видевоше», вместо «грехом» — «грехомо», вместо «согрешихом» — «согрешихомо» (отсюда возникло второе название раздельноречия — хомония). Раздельноречие появилось в русском церковном пении в конце XV в. и было вызвано необходимостью приспособить старые канонические тексты к новым, более развитым напевам. Кроме того, последовательность, с которой проводился этот принцип, указывает на стремление придать певческому произношению особый, не свойственный «мирскому» языку характер. В XVII в., когда в московском обществе начали утверждаться новые просветительские идеи, раздельноречие стало подвергаться резкой критике. После этого времени раздельноречие сохранилось у старообрядцев.

**РАПСОД** (от *гр.* *rhapsō* — слагаю и *ode* — песнь) — древнегреческий странствующий певец-сказитель. Рапсоды исполняли эпические поэмы, сопровождая свое пение игрой на струнных инструментах — лире, кифаре.

**РАСПЕВ** (старинное — роспев) — самостоятельная система монодии, характеризующаяся определенным фондом мотивов-попевок и закономерностями их организации в мелодиях. В русском церковном пении существует несколько распевов. Древнейший из них, обладающий самым богатым фондом попевок, — *знаменный распев*. Его истоки восходят к XII в. Им распеты песнопения всего годовичного круга богослужения, составляющие певческие книги: *Октоих*, Ирмологий, *Обиход*, Праздники и Триодь. Позже появились *демественный распев* и *путевой распев*, культивировавшиеся в XVI–XVII вв. Более поздние — болгарский распев, греческий распев и киевский распев — применялись в русском церковной пении с середины XVII в. По фонду попевок все они значительно уступают знаменному распеву.

**РАСПЕВАНИЕ ХОРА** — вокально-слуховая настройка хора, своеобразная вокальная гимнастика, разогревающая и настраивающая голосовой аппарат певцов хора на определенных упражнениях. Задача хормейстера при распевании хора



состоит в том, чтобы выработать единую вокальную линию, ансамбль, строй, чистоту интонации, дыхание, высокую позицию звука.

**РАУНД** (*англ.* round — круг) — в старинной английской музыке род бесконечного канона, возник в XVI в. Исполнители начинают мелодию в регулярные ритмические периоды, а в конце возвращаются к началу, так что она переходит кругообразно от одного к другому.

**РЕВЕРБЕРАЦИЯ** (от *лат.* reverberare — отражать) — остаточное звучание, возникающее в закрытом помещении в результате многократного отражения звуковых волн от различных поверхностей (стен, потолка, пола). Акустические свойства помещений в большой степени зависят от этого явления, которое в быту часто неправильно называют резонансом. Повышенная реверберация создает гул, мешающий певцу контролировать свое звучание. Недостаточность звукового ответа вызывает произвольное форсирование звука. Для вокальных занятий следует использовать помещение с умеренной

реверберацией; в гулких помещениях устанавливают звукопоглощающие устройства. При пении в неблагоприятных акустических условиях особенно важен, кроме слухового, контроль за голосообразованием за счет вибрационных, мышечных и других сопутствующих ощущений.

**РЕГЕНТ** (от *лат.* *regentis* — правящий) — руководитель русского церковного хора. Название возникло в XVII в. в связи с введением партесного пения. Регентами называли опытных певчих, которым поручали управление хорами, а также выпускников регентских классов при петербургской певческой капелле. Аттестат регента получали также окончившие полный курс Синоидального училища церковного пения в Москве. Обязанности регента выполняли многие русские композиторы, дирижеры и педагоги, среди них Д. С. Бортнянский, С. А. Дегтярев, Г. Я. Ломакин, А. А. Архангельский, М. Г. Климов, П. Г. Чесноков.

**РЕГИСТР** (от *лат.* *registrum* — список, перечень) — ряд звуков голоса, извлекаемых одним и тем же способом и однородных

по тембру. В зависимости от преимущественного использования грудного или головного резонаторов различают грудной, головной и смешанный регистры. Регистровое строение голоса разное у мужчин и женщин и зависит от особенностей строения мужской и женской гортани. В мужском непоставленном голосе обычно различают два натуральных регистра — грудной и головной (фальцет). В грудном регистре мужского голоса, занимающем около полутора октав его диапазона, плотное смыкание напряженных голосовых складок позволяет использовать сильное подскладочное давление, что дает возможность извлекать мощные и богатые по тембру звуки, вызывающие отчетливое ощущение вибрации груди (отсюда название этого регистра). Однако работа в таком режиме возможна только до переходных звуков. При желании спеть более высокие звуки голос вследствие резкой перемены механизма голосообразования переходит в фальцет. При этом голосовые складки расслабляются и растягиваются, вибрируют только краями. Фальцет беден по тембру, не достигает большой силы, ощущается только в голове.

Фальцетным голосом певец может спеть еще целый ряд высоких звуков. Вплоть до 2-й четверти XIX в. певцы-мужчины пользовались в пении натуральными грудным и фальцетным регистрами, сглаживая между ними переход. Позднее они стали использовать прием прикрытия, который дал им возможность найти микстовый регистр и обрести полноценное звучание на всем двухоктавном диапазоне. Под микстом, или смешанным регистром, понимается регистр голоса, в котором отчетливо проявляется как грудное, так и головное резонирование. В редких случаях устройство гортани мужчин таково, что грудной механизм легко переходит в микстовый и весь голос естественно получает единое регистровое звучание. В женском голосе присутствуют три регистра — грудной, средний (центр, медиум) и головной. У женщин голосовые складки более короткие, что создает предпосылки их смешанной работы в пределах медиума. Переход к нижним звукам, когда голос надо насытить грудным звучанием, требует более плотного смыкания складок. Как правило, при переходе к верхней части диапазона у женщин чистый фальцет

не образуется и работа складок остается смешанной. Естественные регистровые возможности по-разному используются в различных манерах профессионального пения. Народная манера пения характеризуется распространением работы грудного механизма (грудного резонирования) на центральный участок диапазона. Академическая манера пения требует ровности двухоктавного диапазона с сохранением в звуке как головного, так и грудного резонирования (см. *Ровность голоса*). В разных типах голосов грудное и головное резонирование представлено неодинаково. Низкие, драматические голоса более полно используют грудное резонирование, а легкие и высокие — головное. Естественные границы регистров и местонахождение переходных звуков играют роль в определении типа голоса.

**РЕДАКЦИЯ** — внесение в партитуру оперы дополнений и изменений.

**РЕЖИССУРА в опере** — искусство создания единого, гармонически целостного спектакля с помощью творческой органи-

зации всех его элементов. На протяжении XX–XXI вв. роль режиссера в оперном театре возрастала, что вызывает неоднозначную оценку певцов, дирижеров и зрителей, возникает так называемый «режиссерский театр»; среди крупнейших имен — К. С. Станиславский, В. Фельзенштейн, Г. Купфер, П. Конвичный, П. Селларс, Ф. Дзеффирелли, Б. А. Покровский, Д. Бертман, Д. Черняков, В. Бархатов.

**РЕЗОНАНС** (*фр.* resonance — отзвук) — явление, при котором в теле, называемом резонатором, под воздействием внешних колебаний возникают колебания той же частоты.

**РЕЗОНАТОРЫ** — в голосовом аппарате — полости, резонирующие на возникающий в голосовой щели звук и придающие ему силу и тембр. Они обладают собственным тоном, высота которого зависит от размеров резонатора. Резонанс возникает при совпадении частоты собственного тона с частотой звука. У певцов различают верхний (головной) и нижний (грудной) резонаторы. Головное резонирование ощущается как

вибрация в голове (область маски, зубов, темени), возникающая вследствие присутствия в голосе высокочастотных обертонов. Грудное резонирование ощущается как вибрация в груди (трахея, бронхи) в ответ на низкие обертоны голоса. Правильное звукообразование характеризуется ощущением одновременных вибраций в головном и грудном резонаторах. Среди полостей, входящих в состав голосового аппарата, есть такие, которые меняют свой размер, и, следовательно, резонанс (полость гортани, глотка, ротовая полость), и неизменные (носовая и придаточные полости, трахея и бронхи), имеющие постоянные резонаторные свойства. Изменяемые резонаторы (рот и глотка) — место образования формант гласных.

**РЕКВИЕМ** (от первого слова *лат.* текста «*Requiem aeternam dona eis, Domine*» — «Покой вечный даруй им, господи») — траурная заупокойная месса, крупное произведение для хора, солистов и оркестра; исполняется на латинском языке. От мессы реквием отличается тем, что в нем отсутствуют части *Gloria* и *Credo*, вместо которых

вводятся другие — Requiem, Dies irae, Tuba mirum, Lacrimosa, Offertorio, Lux aeterna и др. Первоначально реквием складывался из григорианских хоралов, с XV в. — из многоголосных обработок хоральных мелодий (реквиемы Й. Окегема, О. Лассо, Палестрины). В XVII–XVIII вв. реквием становится монументальным циклическим произведением для хора, солистов и оркестра. Наиболее выдающиеся образцы этого жанра выходят за пределы культовой музыки, выражая глубокий мир человеческих переживаний, связанных со скорбью по усопшим, и исполняются, как правило, не в церквях, а в концертных залах. В XVIII в. наиболее значительные произведения этого жанра написали итальянцы А. Лотти, Ф. Дуранте, Н. Йоммелли, А. Хассе. Величайшим является Реквием Моцарта (1791) — последнее произведение композитора. К жанру реквиема обращались многие композиторы XIX в. — Л. Керубини, Ф. Лист, А. Брукнер, А. Дворжак, Ш. Гуно, К. Сен-Санс, Г. Форе. Наиболее выдающиеся произведения этого времени принадлежат Г. Берлиозу (1837) и Дж. Верди (1873). Особое место занимает «Немецкий реквием» Брамса



(1868), написанный на немецкий текст из Священного писания (вместо традиционного латинского), и «Военный реквием» Б. Бриттена (1962), в котором литургический латинский текст сочетается со стихами английского поэта У. Оуэна.

**РЕПЕРТУАР** (*фр.* repertoire — перечень, список) — круг произведений, исполняемый отдельными артистами, ансамблями или театральными труппами.

**РЕПЕТИЦИЯ** (*лат.* repititio — повторение) — разучивание или пробное исполнение произведения, предназначенного для концерта или спектакля, осуществляется для усовершенствования профессиональных навыков и помогает лучше подготовиться непосредственно к публичному выступлению.

**РЕСПОНСОРИЙ** (*позднелат.* responsorium, от *лат.* respondeo — отвечаю) — в католическом богослужении повторяющаяся строфа (рефрен), которую община поет в ответ на строфу, исполненную солистом (священником), а также обозначение

самого песнопения, складывавшегося из чередования реплик солиста и хора. Респонсорий родствен антифону, где чередуются два хора или две части хора. Респонсорий применялся в христианском богослужении с древнейших времен. Различают «продленный респонсорий» (*responsorium prolixum*, *responsorium modulatum*), обычно богатый мелизмами, и «короткий респонсорий» (*responsorium breve*) с лаконичной поэтической строфой и простой мелодией. В некоторые респонсории, помимо повторяющихся строфы и рефрена, включается т. н. доксология — песнопение, восхваляющее триединство бога. Зачастую в различных респонсориях исполняются варианты одной и той же мелодии.

**РЕФРЕН** (*фр.* refrain — припев).

1) Повторение окончания строфы в песенных формах XII–XVI вв. (балладе, рондо, вилланелле, фроттоле и др.).

2) Неизменная тема инструментального или вокального произведения, написанного в форме рондо.

3) Второй раздел в куплетной форме — припев.

**РЕЧИТАТИВ** (*ит.* recitativo, от *recitare* — декламировать) — род вокальной музыки, основанный на использовании интонационно-ритмических возможностей естественной речи. Строение речитатива определяется структурой текста и распределением акцентов речи, для него не свойственна тематическая повторность. Основные интонации речитатива соответствуют характерным интонациям речи. Речитатив возник вместе с зарождением оперы и близких ей жанров оратории и кантаты и занимал в них важное место, чередуясь с хоровыми и сольными эпизодами. В конце XVII в. в творчестве композиторов неаполитанской оперной школы сформировались два типа речитатива: речитатив *secco* («сухой»), напрямую связанный со сценическим действием, исполнялся как бы говорком, в свободном ритме, поддерживался протянутым басом и аккордами клавесина; речитатив *accompagnato* (аккомпанированный), с точно определенной ритмикой и более выразительный интонационно, служащий для выражения эмоциональной оценки происходящего, исполнялся в сопровождении оркестра. Эти типы речитатива, особенно речитатив *assom-*

raginato, развивались в творчестве К. В. Глюка, В. А. Моцарта, Дж. Россини. Тесная связь речитатива с особенностями языка и интонациями речи обусловила отличия его в различных национальных школах. В операх XIX в. с их «сквозным» развитием мелодизированный, драматически насыщенный речитатив свободно переходит в ариозные эпизоды (оперы Р. Вагнера, Дж. Верди, Р. Штрауса). Возможности речитатива-ариозо широко использовались и в творчестве русских композиторов (особенно П. И. Чайковского) наряду с развитием декламационного речитатива, тонко передающего обобщенные речевые интонации (оперы А. С. Даргомыжского, М. П. Мусоргского). В XX в. наряду с речитативом применяются близкие к нему типы мелодекламации и речевой декламации с уточненной звуковысотностью и ритмом (так наз. *Sprechgesang* — речевое пение). Речитатив используется и в камерной вокальной музыке (романсы и песни Ф. Шуберта, А. С. Даргомыжского, М. П. Мусоргского, С. С. Прокофьева).

**РИСПОСТА** (*ит.* *risposta* — ответ, возражение) — второй и последующие голоса

в каноне, имитирующие (повторяющие) *пропосту* (первый, начинающий голос).

**РИТМ** (от *гр.* *rhythmos* — соразмерность) — один из основных элементов музыки, наряду с мелодией и гармонией, временная организация звуковысотных соотношений. Понятие ритма включает в себя соотношение длительностей, акцентов (метр), частей формы. Выразительное значение ритма тесно связано с жанром и темпом.

**РИТМ-ЭНД-БЛЮЗ** (*англ.* *rhythm and blues*) — урбанизированная форма блюза, развившаяся в 1930–1940-х гг. в негритянских районах крупных промышленных городов северной части США.

**РИТУРНЕЛЬ** (*фр.* *ritornelle*, от *ит.* *ritorno* — возвращение) — инструментальная тема, служащая вступлением в вокальном произведении (романсе, арии, песне) и повторяющаяся между его разделами и в заключении, после окончания вокальной партии.

**РОВНОСТЬ ГОЛОСА** — качество хорошо поставленного певческого голоса,

закрывающееся в едином тембровом звучании голоса по всему диапазону и на всех гласных. Ровный в тембровом отношении голос обладает звонкостью, полетностью, округлостью, объемным звучанием. Акустически ровность голоса объясняется умением сохранять хорошо выраженные высокую и низкую певческие форманты на всех гласных и по всему диапазону. Для достижения этого качества необходимо пользоваться смешанным голосообразованием, позволяющим сделать незаметными регистровые переходы (см. *Регистры, Микст, Прикрытие*). Регистровая ломка, т. е. неровность, разница в звучании различных отрезков диапазона — признак несовершенства вокальной техники.

**РОК-Н-РОЛЛ** (*англ.* rock-and-roll — качайся и крутись) — стиль поп-музыки, возникший в 1950-х гг. в США. Рок-н-ролл возник на почве ритм-энд-блюза и кантри. Основные черты рок-н-ролла — размер 4/4, импровизация с четким ритмом, использование электромузыкальных инструментов, а также контрабас, ударные, фортепиано и саксофон, экспрессивная манера

исполнения, прочно связанная с танцевальной моторикой. Рок-н-ролл получил дальнейшее развитие в различных жанрах поп-музыки.

**РОК-ОПЕРА** (*англ.* rock opera) — опера в жанре рок-музыки, где в многочисленных ариях раскрывается сюжет. Помимо солистов на сцене могут присутствовать гитаристы и прочие рок-музыканты. Жанр возник в конце 1960-х гг., самые известные образцы — «Томми» (1969, группа «The Who»), «Иисус Христос — суперзвезда» (1971, Э. Л. Уэббер — Т. Райс), в России — «Орфей и Эвридика» (1975, А. Журбин).

**РОМАНС** (*исп.* romance, *букв.* по-романски) — камерное вокальное произведение для голоса с инструментальным сопровождением. В романсе, по сравнению с песней, текст более связан с музыкой, которая отражает не только его общий характер, но и отдельные поэтические образы, их развитие и смену. Инструментальное сопровождение в романсе выступает как равноправный участник ансамбля, выполняющий выразительную функцию. Жанровые разновидности

ности романса — баллада, колыбельная, элегия, болеро и т. д. Термин «романс» появился в Испании для обозначения светских песен на испанском (романском) языке, позднее распространился в других странах как название вокального жанра. В XIX в. романс становится одним из ведущих музыкальных жанров, раскрывающих внутренний, душевный мир человека. В поисках новых выразительных возможностей романса композиторы XIX–XX вв. обращаются к шедеврам поэтического искусства, уделяют особое внимание проблеме декламационности, объединяют романсы в вокальные циклы, в которых противопоставляются контрастные музыкально-поэтические образы.

Крупнейшие мастера романса — Ф. Шуберт, Р. Шуман, И. Брамс, Х. Вольф, Ш. Гуно, Ж. Массне, Ж. Бизе, Э. Григ, М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, М. П. Мусоргский, П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов и др. Развитие романса в XX в. связано с поисками нового синтеза музыки и поэзии, возникает жанр «стихотворения с музыкой», часто используются прозаические тексты. По-прежнему привлекателен жанр цикла,



который теперь может создаваться для нескольких солистов, в сопровождении инструментального ансамбля, что сближает их с кантатно-ораториальными жанрами. Крупнейшие мастера современного романса — Д. Д. Шостакович, С. С. Прокофьев, Г. В. Свиридов, В. А. Гаврилин, С. М. Слонимский, Б. Бриттен, А. Шенберг, Л. Бернстайн.

**РОНДО** (*ит. rondo*, от *фр. rond* — круглый) — музыкальная форма, построенная на чередовании неизменяемой темы-рефрена и постоянно обновляемых эпизодов. Наименьшее число разделов в рондо — пять (три проведения рефрена и два эпизода). В вокальной музыке форма рондо используется в оперных ариях (рондо Фарлафа из оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила», рондо Антониды из оперы Глинки «Иван Сусанин») и романсах («Ночной зефир» А. С. Даргомыжского).

**«РОССИЙСКАЯ ПЕСНЯ»** — вокальный жанр русской музыки 2-й пол. XVIII в. «Русские песни» создавались для голоса с инструментальным сопровождением,

в качестве текстов использовались лирические стихотворения русских поэтов. Особенно популярны были «русские песни» композиторов Ф. М. Дубянского и О. А. Козловского. В начале XIX в. этот жанр уступил место русскому романсу.

**РОТОГЛОТОЧНЫЙ КАНАЛ** — система полостей, по которым звук, рожденный в голосовой щели, проходит к ротовому отверстию (глоточная и ротовая полости). Глотка представляет собой мышечный канал, состоящий из мышц-сжимателей, которые во время пения должны быть расслаблены. Мягкое нёбо с маленьким язычком — подвижное мышечное образование, расслабленное при дыхании, благодаря чему имеется свободный проход из глотки в носоглотку и далее — в нос. В пении мягкое нёбо поднимается и перекрывает ход в носоглотку. Если перекрытие неполное, голос принимает гнусавый оттенок. Движения мягкого неба подчинены воле, и его активное поднятие в вокальной педагогике подвергается специальной тренировке. Пространство между мягким нёбом и языком называется зевом.

**РУЛАДА** (от *фр.* rouler — катать взад и вперед) — быстрый виртуозный пассаж в пении, род колоратуры.

**РУНЫ** — эпические народные песни карел, финнов, эстонцев и других народностей прибалтийско-финской языковой группы. Рунами называют также народные песни различных жанров, включенные в «Калевалу». Отдельные сюжеты песен возникли в глубокой древности и связаны с архаичными мифами. Из рун составлены эпосы «Калевала», «Калевипоэг». Мелодика карельских рунических песен, как правило, речитативна, в объеме квинты или кварты; музыкальная композиция нередко основана на чередовании двух диатонических попевок. Руны исполнялись одnogолосно — соло или поочередно двумя рунопевцами, сидевшими друг против друга, держась за руки. Иногда пение сопровождалось игрой на кантеле. Эстонские рунические песни исполнялись в основном женщинами, без инструментального сопровождения.

**РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ** — вид музыкального творчества русского народа,

тесно связанный с жизнью и бытом и передающийся от поколения к поколению в устной традиции. Русские народные крестьянские песни разделяют по жанрам: трудовые, свадебные, игровые, хороводные, обрядовые (календарные), исторические, лирические протяжные, былины, частушки. Для крестьянской песни характерны пение а капелла и подголосочная полифония (см. *Подголосок*). Позднее возникли городские песни, отражавшие жизнь различных социальных слоев города: рабочие, солдатские, студенческие и т. п. С конца XVIII в. русскую народную песню начинают записывать и издавать: в 1790 г. был издан первый сборник песен, составленный Н. А. Львовым и И. Прачем. Среди собирателей песен и составителей сборников — известные русские музыканты И. А. Рупин, Д. Н. Кашин, Н. А. Мельгунов, Е. Э. Линёва, А. М. Листопадов и др. Обработки русских народных песен сделаны М. А. Балакиревым, Н. А. Римским-Корсаковым, А. К. Лядовым, С. Н. Василенко, Д. Д. Шостаковичем и др. Русская народная песня сыграла огромную роль в формировании и развитии русской национальной композиторской школы.

## С

**САНКТУС** (*лат.* sanctus — святой) — католическое песнопение, раздел мессы. Начинается со слов «Sanctus Dominus Deus Sabaoth». В музыкальной форме мессы Sanctus располагается между Credo и Agnus Dei и, как правило, отличается просветленно-торжественным, ликующим характером. Как и остальные части мессы, Sanctus пишется для хора а cappella (мессы Й. Окегема, Я. Обрехта, Жюскена Дебре, Палестрины), для хора (иногда с солистами) в сопровождении оркестра (месса h-moll Баха, мессы Моцарта, Бетховена) или отдельных инструментов (в «Реквиеме» Листа — две трубы, два тромбона, литавры, орган).

**САРСУЭЛА** (*исп.* zarzuela) — вид музыкально-сценического представления в Испании, близкий к оперетте. Хоровые и сольные музыкальные номера в сарсуэле чередуются с разговорными диалогами и танцами. Первые сарсуэлы были поставлены в начале XVII в. в придворном замке «Zarzuela», их исполнение приурочивали к торжественным, праздничным событиям, сюжеты вы-

бирались мифологические или героические, постановки отличались особой пышностью. Музыка сарсуэл была близка к популярным испанским романсам. В XVIII в. жанр сарсуэлы был вытеснен итальянской оперой. В XIX в. началось возрождение сарсуэлы как демократического жанра, широко использующего испанские народные песни и танцы. Сарсуэла не потеряла своей популярности и в наши дни. Наиболее известны произведения в этом жанре, созданные Ф. Барбьери, Т. Бретоном, Р. Чапи-и-Лорете, П. Сорособалем. Сарсуэлы писали И. Альбенис и М. де Фалья.

**САЭТА** (*исп. saeta*) — духовная андалусийская песня, возникшая в XVII в. Имеется две разновидности: старинные саеты и саеты-фламенко. Старинные саеты — анонимные духовные песни на народном языке, исполняемые за пределами храма, отличаются разнообразной мелодикой. Саеты-фламенко принадлежат жанру канте хондо, сформировавшемуся в конце XIX в. Исполняются солистом без сопровождения либо под тихий аккомпанемент ударных. Мелодии орнаментированы. Саеты-фламенко традиционно

приурочиваются к религиозным процессиям в дни Страстной седмицы.

**СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ** — общее название русских народных песен, исполняемых в ходе свадебной игры и свадебного обряда. Жанры свадебных песен разнообразны: это обрядовые песни, лирические песни-жалобы, величальные песни, связанные с поэтической характеристикой образа невесты, гостевые, застольные, торжественные поздравительные величания, песни-здравницы, шуточные песни и припевки, сатирические пародийные величания, эпические сказы, плясовые песни. Свадебные песни разнообразно использованы в русской классической музыке: величальная песня «Разливалась, разгулялася вода вешняя по лугам» из оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя», комедийная сценка «Сватушка» в опере А. С. Даргомыжского «Русалка», две свадебные песни «Как не пава-свет по двору ходит» и «Как за речкою да за быстрою» в опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка».

**СЕГИДИЛЬЯ** (*исп.* seguidilla от seguida — ряд, последовательность) — испанский

(андалусский и кастильский) народный танец-песня, известный с XIV в. Музыкальный размер  $3/4$  или  $3/8$ , темп живой, пение и танец сопровождаются игрой на гитаре и кастаньетах. Пример оперного номера — сегидилья из оперы «Кармен» Ж. Бизе.

**СЕКВЕНЦИЯ** (*лат.* sequentia, от sequor — следую).

1) Жанр средневековых одноголосных песнопений, разновидность тропа. Секвенция представляла собой юбилацию, расширявшую границы предшествовавшего песнопения. Первоначально секвенции были без текста, с IX в. для облегчения запоминания длинных юбилационных распевов к ним стали подставлять текст. Наиболее известные секвенции — Dies irae, Stabat mater.

2) Повторение мелодического или гармонического оборота на другой высоте, следующее непосредственно за первым проведением.

**СЕРЕНАДА** (*фр.* serenade, *ит.* serenata, от sera — вечер).

1) Песня лирического характера (обращение к возлюбленной), исполняющаяся



вечером или ночью. Ее истоки — вечерние песни трубадуров. Серенада была распространена в быту южных романских народов (Италия, Франция); ее исполняли под аккомпанемент лютни, мандолины, гитары. Впоследствии серенада стала жанром камерной вокальной музыки, вошла в оперу (серенада Жон Жуана из одноименной оперы В. А. Моцарта). Широко известны серенады Ф. Шуберта, И. Брамса, Г. Малера, П. И. Чайковского.

2) Сольная инструментальная пьеса в характере вокальной серенады.

3) Циклическое произведение для ансамбля инструментов, родственное дивертисменту.

**СЁМО** — буддийские песнопения. Изначально песнопения сёмо были на древнеиндийском санскрите, затем на китайском иероглифическом языке, позже (X–XI вв.) возникли японские сёмо, которые были более распевными. Сёмо — одnogолосное песнопение, исполняемое мужским голосом без сопровождения или мужским хором в ритуале церковной службы. Песнопение сёмо часто начинается соло и продолжается хором. Ме-

лодии сёмо бывают речитативные и напевные, ритмика отличается разнообразием.

**СИЛА ЗВУКА** — величина звуковой энергии. Является одной из характеристик певческого голоса. Сила звука у певцов зависит от величины подскладочного воздушного давления, тонуса смыкания голосовых складок, от размеров ротового отверстия и от степени поглощения звуковой энергии тканями и полостями ротоглоточного канала. Не следует отождествлять понятия силы звука и его громкости. См. *Громкость*.

**СИЦИЛИАНА** (*ит.* Siciliana — сицилийская) — вокальная или инструментальная пьеса в спокойном плавном движении, в размере 6/8 или 12/8, с характерным пунктирным ритмом. Жанр сицилианы послужил основой арий, романсов, песен.

**СИЧЖО** — в корейской традиционной культуре — жанр вокальной музыки, созданный на основе жанра *Кагок* и представляющий собой более простой и популярный его вариант. Сичжо исполняется на классическое корейское трехстишие и имеет

трехчастную форму. Исполняется в сопровождении простейшего ансамбля или одного ударного инструмента чаньго. Сичжо — это любительская музыка для домашнего музицирования.

**СКАЗИТЕЛЬ** — русский народный поэт-певец, исполнитель былин, эпических и исторических песен. Сказители пользовались 2–3 традиционными напевами речитативного характера, применяя их независимо от содержания текста. Индивидуальность сказителя проявлялась в подборе поэтических выразительных средств, компоновке текста. Среди выдающихся русских сказителей — Т. Г. Рябинин, А. М. Крюкова, М. Д. Кривополенова и др.

**СКАЛЬД** (*исл.* skald — поэт, певец) — поэт в Норвегии и Исландии IX–XIII вв. Скальды сочиняли хвалебные песни в честь военных вождей, хулительные стихи и отдельные строфы, отражая современные им события. Поэзия скальдов существовала в устной традиции, до наших дней дошли лишь некоторые стихи. Музыка скальдов не сохранилась.

**СКОМОРОХ** — профессиональный русский музыкант эпохи Средневековья, странствующий актер. Скоморох соединял в одном лице певца, музыканта, акробата, дрессировщика. Выступления скоморохов сопровождались игрой на народных музыкальных инструментах (гудке, гусях, сопелке, волынке). Критическая, антифеодалная и антицерковная направленность скоморошских представлений была причиной их преследований со стороны церкви и государства вплоть до полного их запрещения в XVII в. Традиции скоморохов в дальнейшем использовались придворными шутами, в балаганных театрах, деревенских хороводных игрищах. Влияние музыкального творчества скоморохов ощутимо в разного рода инструментальных наигрышах. Образы скоморохов созданы в операх «Рогнеда» А. Н. Серова, «Снегурочка» и «Садко» Н. А. Римского-Корсакова, «Князь Игорь» А. П. Бородина.

**СКОМОРОШИНЫ** — в русском былинном эпосе шуточные и комедийные песни-сказы.

**СКЭТ, скэт-пение** (*англ.* scat) — специфический прием, импровизационный способ

джазового пения, при котором используются отдельные фразы, слова и звуко сочетания, не имеющие какого-либо определенного смысла. В некоторой степени это вокальная имитация инструментального исполнения, звукоподражание, т. е. фонетическая импровизация.

**СЛУХ** — способность человека воспринимать звуки. Следует различать физический слух, т. е. способность воспринимать физические свойства звуков (высоту, силу, продолжительность, тембр) и музыкальный слух, т. е. способность воспринимать смысл звукового последования в художественном произведении, улавливать связь между звуками, запоминать их, внутренне представлять их, сознательно воспроизводить.

**СМЕШАННЫЙ ХОР** — певческий коллектив, состоящий из разнородных голосов, т. е. сопрано, альтов, теноров и басов. В неполном смешанном хоре отсутствует одна какая-либо партия.

**СОГЛАСНЫЕ в пении** — звуки, которые играют решающую роль в восприятии текста. Разборчивость слова в пении связана

с их четким и быстрым произношением (см. *Дикция*). Действие согласных на голосообразование широко используется в вокальной педагогике (см. *Фонетический метод, Закрытый звук*).

**СОЛИСТ** — исполнитель музыкального произведения для одного голоса или инструмента (с сопровождением или без него), а также исполнитель самостоятельной партии в оперном, хоровом, симфоническом произведении.

**СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЕ** (от *ит.* solfeggio, от названий звуков соль и фа) — пение вокальных упражнений с произношением названий звуков. Используется в вокальной педагогике для развития точности интонации, навыков чтения с листа.

**СОУЛ** (*англ.* soul — душа) — вокальная форма, развившаяся из культовой музыки американских негров и заимствовавшая многие элементы ритм-энд-блюза.

**СОМБРИРОВАННЫЙ ЗВУК** — см. *Прикрытый звук*.

**СОПРАНИСТЫ** — певцы-кастраты, в XVI–XVIII вв. исполнявшие верхние голоса в хорах католической церкви. В то время женщинам в церкви петь запрещалось, поэтому для сохранения у мужчин сильного и высокого по диапазону звучания голоса в практику вошла кастрация. С введением в хор голосов сопранистов его диапазон расширился вверх до «ля» второй октавы. В папской капелле и отдельных католических церквях сопранисты встречались вплоть до начала XX в. Искусство пения сопранистов было также широко распространено в итальянском оперном театре XVII–XVIII вв. (в эпоху бельканто). Кастратам поручались партии высоких голосов, в том числе и женские. Их успех у публики часто затмевал пение не только певцов-мужчин, но и женщин. К середине XIX в. сопранисты исчезли с оперной сцены.

**СОПРАНО** (от *ит.* sopra — над, выше).

1) Самый высокий женский голос с диапазоном «до» 1-й октавы — «до» 3-й октавы. Различают несколько разновидностей сопрано. Колоратурное сопрано — голос очень подвижный, легкий, полетный при сравни-

тельно небольшой силе звука. Диапазон доходит до «соль» 3-й октавы. Партии: Царица Ночи («Волшебная флейта» В. А. Моцарта), Лакме («Лакме» Л. Делиба), Шемаханская царица («Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова). Лирико-колоратурное сопрано — голос более плотного звучания, но также обладающий большой подвижностью. Этому голосу доступны как колоратурные, так и лирические партии: Волхова («Садко» Н. А. Римского-Корсакова), Антонида («Иван Сусанин» М. И. Глинки), Манон («Манон» Ж. Массне). Лирическое сопрано — голос менее подвижный, но сильный и теплый по тембру. Партии: Татьяна («Евгений Онегин» П. И. Чайковского), Микаэла («Кармен» Ж. Бизе), Иоланта («Иоланта» Чайковского), Мими («Богема» Дж. Пуччини). Лирико-драматическое сопрано — широкий лирический голос, насыщенный грудным тембром. Может петь как лирические, так и драматические партии: Аида («Аида» Дж. Верди), Тоска («Тоска» Дж. Пуччини), Кума («Чародейка» П. И. Чайковского). Драматическое сопрано — голос очень мощный, на низких нотах напоминает звучание меццо-сопрано. Пар-



тии: Ярославна («Князь Игорь» А. П. Бородин), Брунгильда («Кольцо нибелунга» Р. Вагнера).

2) Высокий детский голос (дискант).

3) Самая высокая партия в хоре.

**СПИРИЧУЭЛ** (*англ.* spiritual — духовный) — духовные песнопения афроамериканцев, основной и наиболее распространенный жанр музыкального фольклора. Возникли на рабовладельческом юге США в 1-й четверти XIX в. вследствие обращения негров в христианство, получили известность в 70–80-е гг. XIX в. Их источником являлись духовные гимны, завезенные в Америку белыми переселенцами, и в жанре спиричуэл произошло слияние двух музыкальных культур — европейской и африканской, что нашло выражение в особенностях мелодии и ритма (блюзовые интонации, синкопирование сочетаются с характерными интонациями и ритмами европейской музыки). Спиричуэл исполняются хором а капелла, основной напев импровизационно варьируется участниками, также используется принцип антифоны. Напевы спиричуэл использованы в опере Дж. Гершвина «Порги

и Бесс», в 9-й симфонии «Из Нового Света» А. Дворжака.

**СРЕДНИЕ ГОЛОСА** — все голоса в музыке многоголосного склада, кроме самого верхнего (мелодии) и самого нижнего (баса).

**СТАБАТ МАСТЕР** (*Stabat mater*, от *лат.* «*Stabat mater dolorosa*» — «Стояла мать скорбящая») — средневековая секвенция, католическое песнопение, посвященное образу Богоматери. На текст этой секвенции с XV в. создавались многоголосные полифонические произведения (*Stabat mater* Жоскена Дебре, Палестрины). Позднее сочинения на текст *Stabat mater* приблизились по форме к кантате. Наиболее известны *Stabat mater* Дж. Б. Перголези, А. Вивальди, Й. Гайдна, Дж. Россини (приближающаяся по форме к оратории), Ф. Шуберта, Дж. Верди, А. Дворжака. Из русских композиторов к *Stabat mater* обратился А. Н. Серов. Немногочисленные образцы жанра были созданы и в XX в. Это сочинения К. Шимановского и К. Пендерецкого (*Stabat mater* для 3 хоров а cappella).

**СТАНДАРТ** (*англ.* standard) — 32-тактовая песня, делящиеся на 8-тактовые периоды (ААВА). Стандарты вошли в классику джаза и постоянно используются музыкантами всех стилей и направлений в качестве тем для импровизаций. Наиболее популярные — «The Man I Love» и «Summertime» (Дж. и А. Гершвин), «Autumn Leaves» (Ж. Косма и Дж. Мерсер), «Caravan» (Д. Эллингтон и Х. Тизол) и др.

**СТИХИРА** (*гр.* stixnron, мн. ч. stignra, от stixos — ряд, строка, стих) — жанр византийской, а также славянской поэзии и церковной музыки; в Византии — строфа с силлабическим стихосложением, представляющая художественную обработку текстов христианской письменности. Стихира возникла из кратких припевов, которыми народ сопровождал постишное пение псалмов солистом; ее более раннее название — тропарь. Название «стихира» входит в употребление в XI в. Оно связано с тем, что стихиры представляют собой строфы, следующие за стихами псалмов.

**СТРАДАНИЯ** — вокальный жанр русского фольклора, разновидность частушки

лирического или комедийного содержания. Исполняются в медленном темпе.

**«СТРАСТИ»**, **пассион** (от *лат.* *passio*, *нем.* *Passion* — страдание) — музыкальное произведение для хора, солистов и оркестра на сюжет из Евангелия о страданиях и смерти Христа. «Страсти» введены в католическое богослужение с IV в. и приурочивались к Страстной неделе. Первоначально «Страсти» представляли собой полупение-получтение на латинском языке, с XIV в. — приобрели вид диалога солиста и хора; позднее возникли «Страсти» типа мотета, где весь текст давался в хоровом изложении. В XVI в. в протестантской Германии появляются «Страсти» с текстом на немецком языке («Страсти» Г. Шютца). Примеры мотетных «Страстей» — произведения Я. Обрехта, О. Лассо. В XVIII в. утвердился ораториальный тип «Страстей», которые вышли за рамки литургии и стали исполняться в концертных залах. Выдающиеся образцы этого жанра — «Страсти по Матфею» и «Страсти по Иоанну» И. С. Баха. В XX в. известность приобрели «Страсти по Луке» К. Пендерецкого.

**СТРЕТТА** (*ит. stretta*, от *stringere* — сжимать, сокращать).

1) В полифонической музыке имитационное проведение темы, при котором последующий голос вступает раньше окончания темы в предыдущем голосе (см. *Канон*). Часто применяется в фуге.

2) Быстрое увеличение темпа в заключительном разделе музыкального произведения. Наиболее часто используется в ансамблевых и хоровых финалах опер (финал II д. оперы «Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта, финал II д. оперы «Аида» Дж. Верди), в заключительных разделах арий и дуэтов комедийного или драматического содержания (ария Базилио из оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини, стретта Нормы из оперы «Норма» В. Беллини, рондо Фарлафа из оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки).

**СТРОЙ ХОРА** — согласованность между певцами хора в отношении чистоты звуковысотного интонирования. Качество хорового строя зависит от музыкальной и вокальной подготовки певцов, состояния голосового аппарата, ансамбля, акустики

помещения, а также от слуховых качеств руководителя хора. Существуют понятия мелодического и гармонического хорового строя. Мелодический (горизонтальный) строй — это чистое интонирование мелодии вокальным унисоном (хоровой партией, всем хором, поющим в унисон). Гармонический (вертикальный) строй — правильное интонирование интервалов, аккордов.

**СТРОЧНОЕ ПЕНИЕ** — вид древнерусского церковного многоголосия. Участники хора не разделялись на партии по регистровому или тембровому признакам, изложение было двух-, трехголосное (отсюда термин «троестрочное пение») и редко четырехголосное. Голос, ведущий основную мелодию, занимал в партитуре среднее место и назывался путем, а его исполнители — путниками. Мелодию, звучащую выше пути, писали в партитуре над путём и называли верхом, а ее исполнителей — верхниками. Мелодию, звучащую ниже пути, писали под путем и называли низом, а ее исполнителей нижниками. В 4-голосном произведении приписывалась ещё мелодия под названием «демество», исполнители которого

именовались демественниками. Демество чаще всего писали выше пути. В целом диапазон партитуры соответствовал 12-ступенному диатоническому звукоряду от соль большой октавы до ре первой. Высокие детские голоса пели октавой выше написанного. Для облегчения чтения партитуры ее строки писали вперемежку чернилами и киноварью. В построении такой партитуры выступают два принципа: принцип «ленточного» многоголосия, где все голоса поют одну мелодию с различных ступеней звукоряда, почти в точности сохраняя ее высотный и ритмический контур, и принцип подголосочной полифонии, где голоса образуют подголоски, звучащие на выдержанных нотах основной мелодии.

**СУБРЕТКА** (*фр.* soubrette — притворщица) — театральное амплуа, бойкая веселая девушка (часто служанка), помощница главных героев в любовной интриге. Амплуа субретки появилось в итальянской комедии дель арте. Классический тип субретки в опере — Деспина («Так поступают все» В. А. Моцарта), в оперетте — Адель («Летучая мышь» И. Штрауса).

**СУТАРТИНЕ** (*лат.* Sutartine, от *sutar-ti* — ладить, быть в согласии) — вид старинных литовских народных песен, преимущественно женских трудовых. Древнейшие сутартине — эпические по характеру, более поздние — главным образом лирические. Распространены только в восточных и северо-восточных областях Литвы. От других литовских народных песен отличаются своеобразным многоголосным складом, особенностями музыкальной структуры, а также мелодикой и ритмикой. По типу многоголосия различают сутартине канонические и свободно полифонические. Канонические сутартине исполняются, как правило, тремя певцами в форме канона (т. н. *трийинес* — тройственные). В другом виде сутартине соединяются две и более самостоятельные мелодические линии, образуя свободную полифоническую ткань. Они исполняются обычно двумя или четырьмя певцами. Одна из главных особенностей сутартине — обилие параллельных секунд.

## **СЦЕНА**

1) Специально оборудованная часть театрального помещения, предназначенная



для выступления артистов: певцов, танцоров и др.

2) Часть акта или картины музыкально-сценического спектакля (оперы, балета и т. п.), представляющая собой законченный фрагмент.

**СЦЕНИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ** — одна из дисциплин, воспитывающих внешнюю технику оперного певца, включает в себя развитие подвижности тела, тренирует правильную осанку, координацию, а также преподает основы стилового поведения и правила этикета.

**СЫГЫТ** — манера горлового пения у тувинов, хакасов и других народностей Алтая, представляющая собой сольное двухголосное пение. Двухголосие возникает благодаря тому, что в гортани в момент фонации кроме голосовых складок образуется еще одна преграда на уровне так называемых ложных голосовых складок, рождающая дополнительный высокий звук типа свиста.

**СЯНХЭГЭ** — народные песни всех племен и народов, населяющих северные районы Китая.

## Т

**ТЕ ДЕУМ** (Te Deum, от *лат.* текста «Te Deum laudamus» — «Хвала тебе, боже») — католическое песнопение, хвалебный благодарственный гимн, исполняемый в торжественных случаях (посвящение в священники, епископы). Его возникновение относится к III–IV вв. Поначалу это одноголосная мелодия с текстом, близкая григорианскому хоралу. С IX в. Te Deum становится двухголосным (см. *Органум*), с XV–XVI вв. его хоральная мелодия служит основой полифонических сочинений типа мотета (в творчестве О. ди Лассо, Палестрины и др.). Дальнейшее развитие жанра идет по пути сближения его с кантатой (чередование хоровых и сольных эпизодов, оркестровое сопровождение). Te Deum исполнялись по торжественным случаям, в честь выдающихся военных побед, по случаю коронаций и т. д. Известны Te Deum Г. Шютца, М. Преториуса, Г. Пёрселла, Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Ф. Листа, Г. Берлиоза, А. Дворжака, Дж. Верди, А. Брукнера, З. Кодая, Б. Бриттена и др. В русском православном богослужении

произведением, аналогичным *Te Deum*, является «Тебе бога хвалим» (например, Д. С. Бортнянского).

**ТЕМБР** (*фр.* timbre) — один из признаков музыкального звука, его окраска, качество, позволяющее различать звуки одной высоты, исполненные на различных музыкальных инструментах, разными голосами, разными штрихами и приемами. Тембр зависит от количества обертонов, входящих в состав звука. Исходный тембр звука, рожденного в голосовой щели, отличается от конечного тембра певческого звука. Это происходит потому, что при прохождении звука по звуконосным путям часть обертонов входит в резонанс с резонаторами голосового аппарата и усиливается, а остальные обертоны не резонируют и гасятся. Тембр — в значительной мере природное качество, однако он может быть улучшен в результате обучения. Тембр певческого звука в разных жанрах вокального искусства различен. При академической манере пения звук обладает звонкостью (металлом) и одновременно округлостью, мягкостью (что зависит от присутствия в нем

высокой и низкой певческих формант), характеризуется определенной частотой вибрато. В певческом голосе ценятся красота тембра, его ровность на всех гласных и всем диапазоне. Тембр — важнейшее выразительное средство голоса. В нем прежде всего отражается эмоциональное состояние исполнителя, богатство музыкальных переживаний.

**ТЕМП** (от *лат.* tempus — время) — скорость исполнения музыкального произведения. Определяется частотой чередования метрических долей в единицу времени. Точное указание темпа производится с помощью метронома. Словесные темповые обозначения носят условный, приближительный характер. Темп обозначается чаще всего при помощи итальянских слов (*Largo*, *Allegro*, *Moderato*), иногда — с указанием на характер движения (в темпе вальса, марша и т. д.). Темп — важное выразительное средство; отклонения от верного темпа ведут к искажению музыкального образа.

**ТЕНОР** (от *лат.* tenor — непрерывный ход, от *tenere* — держать).

1) Высокий мужской голос с диапазоном «до» малой октавы — «до» 2-й октавы. Основные разновидности тенора различаются по характеру голоса. Тенор-альтино с диапазоном до «ми» 2-й октавы обладает светлым тембром, звонкими верхними нотами. Партии: Звездочет («Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова), Квартальный надзиратель («Нос» Д. Д. Шостаковича). Лирический тенор — голос мягкого, серебристого тембра, обладающий одновременно подвижностью и большой певучестью звука. Партии: Альмавива («Севильский цирюльник» Дж. Россини), Ленский («Евгений Онегин» П. И. Чайковского). Лирико-драматический тенор исполняет партии лирического и драматического репертуара. По силе звука, по драматизму выражения лирико-драматический тенор уступает драматическому. Партии: Герман («Пиковая дама» П. И. Чайковского), Каварадосси («Тоска» Дж. Пуччини). Драматический тенор — голос большой силы с ярким тембром. Иногда по густоте и насыщенности звучания драматический тенор можно принять за лирический баритон. Партии: Отелло («Отелло» Дж. Верди), Садко («Сад-

ко» Н. А. Римского-Корсакова). Различают также характерный тенор, предназначенный для исполнения партий бытового, комедийного плана, с ярко выраженным характерным тембром. По силе звучания равен лирическому тенору. Партии: Трике («Евгений Онегин» П. И. Чайковского), Вашек («Проданная невеста» Б. Сметаны), Юродивый («Борис Годунов» М. П. Мусоргского), Бомелий («Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова).

2) Название партии в хоре.

3) В средневековой многоголосной музыке название партии, которой поручено изложение ведущей мелодии (*cantus firmus*).

**ТЕРЦЕТ** (*ит. terzetto*, от *лат. tertius* — третий) — ансамбль из трех исполнителей, преимущественно вокальный, а также музыкальное произведение, номер оперы или оратории для такого ансамбля. См. *Ансамбль*.

**ТЕССИТУРА** (*ит. tessitura* — ткань) — звуковысотное расположение мелодии по отношению к диапазону конкретного голоса, без учета предельно низких и высоких

звучков голоса. Различают тесситуру высокую, среднюю и низкую. Тесситура может быть низкой, хотя в произведении содержится ряд предельно высоких нот, и, наоборот, высокой, несмотря на отсутствие таковых. Наиболее удобна для пения средняя тесситура. Выдерживание тесситуры — показатель выносливости голоса к звуковысотной нагрузке, одно из важных качеств при определении типа голоса. Тесситура исполняемого репертуара должна соответствовать возможностям певца. В романсах и песнях тесситура может быть изменена путем смены тональности в сторону понижения или повышения (см. *Транспозиция*). В опере завышенный строй современного оркестра (часто достигающего ля 1-й октавы = 445 герц при эталоне 440 герц) создает дополнительные тесситурные трудности для певцов. Оперы с середины XIX в. писались в расчете на оркестр, имевший строй «ля» = 435 герц (парижский камертон), «ля» = 439 герц (петербургский камертон), а оперы начала XVIII в. — на оркестр в строе «ля» = 420 герц. Поэтому, например, басовые партии в операх В. А. Моцарта имеют почти баритоновую тесситуру.

**ТОН** (от *гр.* tonos — напряжение, ударение).

1) Звук, имеющий определенную высоту, т. е. возникающий в результате колебания звучащего тела с постоянной (периодической) частотой.

2) Высотное соотношение двух звуков равномерно-темперированного звукоряда, равное двум полутонам; иначе — целый тон, большая секунда.

3) Звук аккорда.

**ТОНАДИЛЬЯ** (*исп.* tonadilla, *букв.* песенка) — испанская музыкальная комедия 2-й пол. XVIII — начала XIX в. В виде интермедии исполнялась между актами комической оперы. Сюжеты на злободневную тему, стремительность развития действия, связь с народными музыкальными жанрами обусловили популярность тонадилли. Приобрел известность цикл «Собрание тонадиллий в старинном стиле» Э. Гранадоса.

**ТРАВЕСТИ** (*фр.* travesti, от *travestir* — переодеваться) — в опере амплуа певицы, исполняющей роли юношей. Партии травести обычно поют меццо-сопрано



и контральто. Это партии Вани («Жизнь за царя» М. И. Глинки), Ратмира («Руслан и Людмила» Глинки), Зибеля («Фауст» Ш. Гуно), Керубино («Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта) и др.

**ТРАНСПОЗИЦИЯ** (от *лат.* transpositio — перестановка) — перенос (транспонирование) музыкального произведения на любой интервал (кроме октавы) вверх или вниз, при этом изменяется тональность произведения. Транспонированием пользуются в тех случаях, когда нужно приспособить какое-либо произведение для исполнения его более высоким или низким голосом или облегчить работу голосового аппарата при разучивании трудного произведения.

**ТРЕЛЬ** (*ит.* trillo, от trillare — дребезжать) — мелодическое украшение, состоящее из двух быстро чередующихся соседних звуков, из которых нижний — основной, определяющий высоту трели, и верхний — вспомогательный. Трель в эпоху бельканто использовалась всеми голосами как один из видов колоратуры. В настоящее время владение техникой трели

является обязательным лишь для лирико-колоратурного и колоратурного сопрано, репертуар которых включает широкий круг произведений, содержащих данное украшение. Техника трели бывает природной, но может быть выработана специальными упражнениями. Выполнение трели достигается не отдельным интонированием верхнего и нижнего звуков, а умением укрупнить свое вибрато, «раскачать» его до такой степени, чтобы в нем отчетливо были слышны верхний и нижний звуки в интервале секунды. Исполнение трели требует свободной и подвижной гортани.

**ТРЕМОЛЯЦИЯ** — см. *Вибрато*.

**ТРИО** (*ит. trio*, от *лат. tres, tria* — три).

1) Ансамбль из трех исполнителей, а также музыкальное произведение для такого ансамбля. См. *Ансамбль*.

2) Средняя часть инструментальной пьесы, контрастирующая с крайними частями.

**ТРОПАРЬ** (*позднегреч. troparion*, уменьшит. от *гр. tropos* — троп) — жанр византийской, а позднее и древнерусской

гимнографии. Первоначально — краткий припев к определенным фрагментам литургического песнопения. Представляет собой музыкально-поэтический комментарий к священному тексту в честь святого или какого-либо события библейской истории. Позднее вошел в состав кондака. Русский тропарь любого распева — небольшое песнопение; многие тропари основаны на гласовых попевках. Смысловые разделы поэтического текста тропаря заканчиваются конечными попевками.

**ТРОПЫ** (от *гр.* tropos — поворот) — в церковных средневековых песнопениях вставки псалмов и хоралов в канонизированный текст и напев. С XII в. мелодии тропов включали интонации народной музыки. В XVI в. тропы были заменены антифонным пением.

**ТРУБАДУР** (*прованс.* troubador, от *trobar* — находить, слагать стихи) — поэт-певец в Южной Франции конца XI — начала XIV в. Творчество трубадуров было светским по происхождению, многие трубадуры принадлежали к высшей феодальной знати.

В искусстве трубадуров в основном преобладает любовная лирика, но есть также песни философского, политического, сатирического характера. Трубадуры создали разнообразные музыкально-поэтические жанры и формы: канцоны, альбы, серенады, рондо, баллады, эстампиды, пастурели. Трубадур исполнял свою песню сам, часто в сопровождении менестреля, или поручал исполнение жонглеру. Мелодии песен по характеру близки народным. В Провансе существовали состязания трубадуров. Лирика трубадуров оказала влияние на все последующее развитие европейской литературы.

**ТРУВЕР** (*фр.* *trouvere*, от *trouver* — находить, сочинять тропы) — поэт-певец в Северной Франции XII–XIII вв. Творчество труверов сложилось при дворах феодальной знати под влиянием искусства трубадуров. Излюбленные лирические жанры труверов — баллада, рондо, сирвента, шансон, лэ. В их творчестве получили развитие также драматические жанры (например, «Игра о Робене и Марион» Адама де ла Аля, в которой драматическое действие органично сочеталось с песнями и танцами). Наряду

с монодическими жанрами у труверов развивались и полифонические. Творчество труверов сыграло важную роль в развитии европейской литературы.

## У

**УВЕРТЮРА** (*фр.* *ouverture* — открытие, начало) — инструментальное произведение, исполняемое перед началом какого-либо представления (оперы, балета и т. д.) и вводящее в круг образов и настроений предстоящего зрелища.

**УЗЛЯУ** — стиль горлового пения башкир. Существует в двух разновидностях: двухголосное пение без сопровождения либо в сопровождении народных инструментов курая и кубыза.

**УНИСОН** (*ит.* *unisono*, от *лат.* *unus* — один, *sonus* — звук).

1) Одновременное звучание двух или нескольких звуков одной и той же высоты.

2) Исполнение мелодии на инструментах или голосами в приму или октаву, часто встречающееся в произведениях различных жанров.

**УПРАЖНЕНИЯ** — различного рода мелодические последования и пассажи, предназначенные для технической тренировки исполнителя. К упражнениям относятся гаммы, арпеджио, широкие интервальные скачки. Роль упражнений выполняют и многочисленные специальные пьесы — этюды, вокализы и др.

## Ф

**ФАКТУРА** (*лат.* *factura* — обработка, от *facio* — делаю) — комплекс средств музыкального изложения, конкретный способ оформления музыкальной ткани произведения (мелодия, способ изложения вертикали, фигурации, отдельные голоса и т. д.). Связан с понятием склада — монодический, полифонический и гомофонно-гармонический. Фактура произведения обуславливается его содержанием, жанром, стилем.

**ФАЛЬЦЕТ** (*ит.* *falsetto*, от *falso* — ложный) — способ формирования высоких звуков, а также верхний регистр мужского певческого голоса, характеризующийся слабым звучанием и своеобразным тембром с оттенком искусственности (вследствие

уменьшения количества обертонов). То же, что фистула. При формировании фальцета используется головное резонирование; голосовые складки колеблются не всей массой, а только краями. Натуральный фальцет используется в хоровом пении, в самодеятельных хорах, главным образом в теноровых партиях, давая возможность петь высокие звуки, превышающие естественный грудной регистр, а также в народном пении.

При достаточной опоре фальцет начинает микстоваться (см. *Микст*), образуя своеобразное по колориту и достаточно громкое звучание. На основе оперного фальцета осуществляется пение йодля.

**ФАНДАНГО** (*исп.* fandango) — испанский народный танец, исполняемый одновременно с пением в сопровождении гитары и кастаньет. Музыкальный размер 3/4, 6/8.

**ФЕСТИВАЛЬ ОПЕРНЫЙ** — см. *Оперные фестивали*.

**ФИЛИРОВКА**, филирование (от *фр.* filer un son — тянуть звук) — умение плавно изменять динамику тянущегося звука от forte

к piano и наоборот; эффектный прием, который широко применяется в вокальной литературе, чаще в оперных партиях старинных и классических опер. Хорошо выполненная филировка предполагает владение процессом певческого выдоха, позволяющее плавно усиливать (или ослаблять) посыл дыхания так, чтобы качество звука и его высота оставались неизменными. Наличие навыка филировки — показатель правильности и естественности звукообразования. Изучение данного элемента техники ведется, как правило, от forte к piano. См. *missa di voce*.

**ФИЛЬМ-ОПЕРА** — опера, поставленная и снятая как фильм; жанр, сформировавшийся в середине XX в. в Европе, США, России. Лучшие образцы — «Волшебная флейта» (1975, Швеция, реж. И. Бергман), «Травиата» (1983, Италия, реж. Ф. Дзеффирелли), «Князь Игорь» (1969, СССР, реж. Р. Тихомиров) и др.

**ФИОРИТУРА** (*ит.* fioritura — цветение) — различного рода мелодические украшения в вокальной музыке; чередование в мелодии звуков, входящих в состав



сопровождающих ее аккордов (обычно терцового строения), со звуками неаккордовыми, но наиболее близкими к ним по высоте, т. е. всевозможные мелодические фигуры в пении. Эта совокупность различного рода пассажей, орнаментальных украшений «расцветивает» мелодию. Фиоритура была широко распространена в вокальных партиях итальянских опер, особенно в XVII–XVIII вв. Украшения не только фиксировались в нотах, но нередко выводились певцами по их собственному усмотрению.

**ФИСТУЛА** — см. *Фальцет*.

**ФОЛИЯ** (*португ.* folia — безумие, бешабашное веселье) — старинный португало-испанский танец-песня, известный с XIV в. Исполнение фолии отличалось страстностью, яркой экспрессивностью. Музыкальный размер 3/4, ритмический рисунок гибкий, подвижный, с преобладанием мажорного лада и громкой динамики.

**ФОЛЬКЛОР** (*англ.* folklore, от folk — народ и lore — знание) — литературное и музыкальное устное народное творчество.

**ФОНАЦИЯ** — см. *Голосообразование*.

**ФОНЕТИЧЕСКИЙ МЕТОД** — в вокальной педагогике метод воздействия на голосообразование посредством использования отдельных звуков речи и слогов. Широко практикуется для улучшения звучания голоса. Определив у певца наиболее естественно звучащие гласные, распространяют найденное звучание на остальные гласные, добиваясь выравнивания вокальной линии и единства тембра. Взрывные согласные (т, п, д), присутствующие в слогах, оказывают на звукообразование воздействие, подобное твердой атаке. Щелевые (с, ш, х, ф) действуют подобно мягкой или придыхательной атаке. Подбор гласных и слогов для вокальных занятий должен осуществляться с ясным пониманием характера их влияния на работу голосового аппарата (см. *Закрытый звук, Прикрытие, Ровность голоса*).

**ФОНИАТРИЯ** (от *гр.* phone — звук, iatreia — лечение) — область медицины, занимающаяся изучением физиологии голосообразования, болезней голоса и их лечением. Фониатр — врач-оториноларинголог,

прошедший специальную подготовку. Фо-ниатрические кабинеты имеются во всех консерваториях, крупных театральных коллективах, некоторых хорах.

**ФОНОГРАММА** (от *gr.* phone — звук, го-лос, слово и *грамма* — запись) — носитель (валик, пластинка, пленка, диск) с записью речи или музыки.

**ФОНОГРАФ** (от *gr.* phone — звук, *gr.* rho — пишу) — прибор для записи и вос-произведения звуков, созданный американ-ским изобретателем Т. Эдисоном в 1877 г. Фонограф применялся в фольклорных экс-педициях при записи народных песен, наигрышей. На его основе возникли граммофон и другие приборы механической записи.

**ФОРМАНТА** (от *лат.* formans — обра-зующий) — группа усиленных обертонов, формирующих специфический тембр го-лоса или музыкального инструмента. Фор-манты возникают в основном под влияни-ем резонаторов, на их высотное положение мало влияет высота основного тона звука. В струнных инструментах образование фор-мант связано с резонансом дек, в голосовом

аппарате — с резонансом полостей. В хорошо поставленном певческом голосе имеются две характерные форманты. Высокая певческая форманта, от 2400 до 3200 герц, является результатом резонанса надскладочной полости гортани — пространства между голосовыми складками и надгортанником. Низкая певческая форманта с усиленными обертонами в области около 500 герц образуется предположительно в результате резонанса трахеи. Постоянное присутствие высокой и низкой певческих формант на всех певческих гласных и на протяжении всего диапазона делает голос ровным по тембру. Полетность голоса зависит от наличия в нем хорошо выраженной высокой певческой форманты, придающей звуку яркость, блеск, звонкость. Округлость, полнота, глубина и мягкость тембра связаны с наличием низкой певческой форманты. Певец определяет наличие в его голосе формант главным образом по резонаторным (вибрационным) ощущениям (см. *Резонаторы*).

**ФОРСИРОВАНИЕ** (от *фр.* force — сила) — пение с чрезмерным напряжением голосового аппарата, нарушающее тембровые

качества голоса, естественность звучания. Форсирование звука — частая ошибка начинающих певцов. Такое пение мешает образованию высокой певческой форманты, поэтому форсированные голоса обладают плохой полетностью. У певцов с данным дефектом голосообразования наблюдается качание голоса (см. *Вибрато*), явно выражены регистровые переходы (см. *Регистр*), затруднено звучание верхнего участка диапазона. Форсированные голоса быстро деградируют, становятся непрофессиональными.

**ФОРШЛАГ** (*нем.* Vorschlag — предшествующий удар) — мелодическое украшение, состоящее из одного или нескольких звуков и предваряющее какой-либо звук в мелодии. Изображается форшлаг нотами мелкого начертания. Существует два типа форшлага: долгий (неперечеркнутый) и короткий (перечеркнутый). Долгий форшлаг (*arroggiatura*) исполняется за счет длительности ноты, перед которой он стоит, и отнимает обычно половину ее длительности. Короткий форшлаг (*acciaccatura*) заимствует лишь незначительную часть длительности предыдущей (или последующей) ноты.

**ФРАЗА** (от *гр.* *phrasis* — оборот речи, выражение).

1) В музыкальной форме — часть предложения, объединяющая несколько мотивов.

2) Небольшой, относительно завершенный музыкальный фрагмент, отделяемый в исполнении цезурой, переводом дыхания.

**ФРАЗИРОВКА** (от *нем.* *Phrasierung*) — смысловое выделение музыкальных фраз при исполнении музыкального произведения; характер, манера игры или пения. В нотной записи фразировка обозначается с помощью фразировочных лиг; граница между фразами называется цезурой. Важнейшие средства фразировки — артикуляция, динамика.

**ФРОТТОЛА** (*ит.* *frottola*, от *frotta* — толпа) — итальянская светская многоголосная песня XV — начала XVI в. Фроттолы звучали на карнавалах и городских празднествах, при дворах. Как правило, фроттола имела четырехголосный склад с развитым ведущим верхним голосом и аккомпанирующими остальными. Фроттолы исполнялись а капелла или одним голосом с сопровождением

инструментов. Тексты фроттол — любовно-лирические, комические. Среди наиболее известных композиторов, сочинявших фроттолы — М. Кара, Б. Тромбончино, М. Пезенти. Фроттола подготовила появление жанров мадригала и вилланеллы.

**ФУГА** (*лат.* fuga — бег) — форма полифонического произведения, основанная на имитационном проведении темы (реже двух и более тем) во всех голосах по определенному тонально-гармоническому плану. Хоровая fuga часто встречается в произведениях кантатно-ораториального жанра, в операх. Выдающиеся образцы хоровой fugи созданы И. С. Бахом, Г. Ф. Генделем, В. А. Моцартом, Ф. Шубертом, Д. С. Бортнянским, М. С. Березовским, С. И. Танеевым и др. Выдающийся образец оперной fugи — финал «Фальстафа» Дж. Верди.

**ФУГАТО** (*ит.* fugato — наподобие fugи) — имитационная форма, родственная fugе по способу изложения темы; применяется в качестве раздела в более крупной форме. Фугато часто встречается в хоровых произведениях.

## Х

**ХАНЕНДЕ**, хананде — профессиональный народный певец в Азербайджане, а также Иране и других странах Востока, исполнитель мугамов. Как правило, обладает голосом большого диапазона и виртуозным мастерством, особенно ярко проявляющимся в напряженном верхнем регистре. Приемы исполнения хананде чрезвычайно разнообразны и сложны, особенно при пении «зангуле» — «мелких» вибрирующих пассажей, основанных на извлечении звука в глубине гортани; певец тонко владеет техникой исполнения микроинтервалов. Хананде выступает в составе ансамбля сазандари и, как правило, сопровождает пение игрой на бубне (дэфе). Этот инструмент обычно используется им и в качестве естественного резонирующего устройства.

**ХЕЙРОНОМИЯ** (от *гр.* *heir* — рука, *nomos* — закон) — условная жестикуляция, применявшаяся при управлении хором и указывавшая певцам темп, метр, направление движения мелодии, динамические оттенки. Хейрономия возникла в Древнем



Египте, использовалась в Древней Греции, в церковной музыке Византии, на Руси (с XI–XII вв.).

**ХИТ** (*англ.* hit — удар) — популярная песня или танцевальная мелодия («гвоздь сезона»), то же самое, что и шлягер.

**ХОМОНИЯ** — см. *Раздельноречие*.

**ХОР** (от *гр.* choros — хороводная пляска с пением).

1) В античном театре — коллективный участник спектакля, самостоятельное действующее лицо, олицетворявшее народ.

2) Певческий коллектив, исполняющий вокальное произведение с инструментальным сопровождением или а капелла. По тембровой однородности звучание хора аналогично звучанию группы однородных инструментов оркестра (струнных, духовых). Хоры разделяются на однородные, составленные только из мужских или только из женских голосов, и смешанные, объединяющие мужские и женские голоса. Наиболее распространенным является четырехголосный хор, составленный из сопрано, альтов (т. е. меццо-сопрано и контральто), теноров

и басов. Минимальное число участников хора — 12 человек (по 3 человека в хоровой партии), что обусловлено возможностью пользоваться цепным дыханием. По манере голосообразования различают хоры академические и народные. Хор является важным участником оперы, оратории и кантаты, иногда симфонии (напр., Девятая симфония Бетховена), а также имеет большое значение как самостоятельный ансамбль с инструментальным сопровождением или без него. Особую специфику имеет хор в опере и оперетте, где хоровое пение сочетается с драматической игрой актеров-хористов.

3) Музыкальное произведение для коллектива певцов. Мировую известность получили хоровые произведения Палестрины, К. Монтеверди, И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. ван Бетховена, М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского, С. Т. Танеева, Д. Д. Шостаковича, Г. В. Свиридова и др.

4) Специальное место для певчих в христианских храмах.

**ХОРАЛ** (*нем.* Choral, от *лат.* cantus choralis — хоровое песнопение) — религиозные

песнопения западнохристианской церкви. Хорал имел два основных типа — григорианский, оформившийся в VII в. в католической церкви, и протестантский, возникший в XVI в. в эпоху Реформации. Григорианский хорал, преимущественно одногласный, исполнялся на латинском языке. В протестантском хорале использовался перевод канонического текста на национальный язык, распространилась практика четырехголосной гармонизации напевов, исполнявшихся всей общиной верующих. Протестантский хорал оказал огромное влияние на формирование светского профессионального музыкального искусства Германии, Чехии, других стран. И. С. Бах довел искусство обработки хорала до совершенства. Начиная с сер. XVIII в. крупные композиторы к хоралу почти не обращались. В музыке XIX в. обращение к хоралу, как правило, определялось программой («Реформационная симфония» Мендельсона) или сюжетом (опера «Гугеноты» Мейербера). Сложилось понятие хоральности, которое обобщило жанровые признаки хорала — аккордовый склад, неторопливое, размеренное движение, серьезность харак-

тера. Примеры использования формы хорала в музыке XIX–XX вв. — Прелюдия, хорал и fuga С. Франка, хорал и фанфара в побочной партии сонаты h-moll Ф. Листа, хорал и колыбельная в ноктюрне g-moll op. 15, 3 Ф. Шопена и др.

**ХОРАЛЬНАЯ ОБРАБОТКА** — инструментальное, вокальное или вокально-инструментальное произведение, в котором канонизированное песнопение западнохристианской церкви (см. *Протестантский хорал*, *Хорал*) получает многоголосное оформление. Термин «Хоральная обработка» обычно применяется к различным многоголосным композициям на хоральный *cantus firmus* (например, антифон, гимн, респонсорий). Иногда под хоральной обработкой подразумеваются все музыкальные сочинения, так или иначе связанные с хоралом, в том числе те, где он используется лишь как исходный материал. В этом случае обработка по существу становится переработкой и термин приобретает неопределенно широкий смысл. В немецком музыковедении название «Хоральная обработка» чаще применяется в более тесном

смысле для обозначения различных форм обработки протестантского хорала.

**ХОРМЕЙСТЕР** (от слова «хор» и *нем.* Meister — мастер) — хоровой дирижер, руководитель хора.

**ХОРОВЕДЕНИЕ** — специальный предмет в системе музыкального образования, изучающий историю развития хорового искусства, типы и виды хоров, средства художественной выразительности, используемые в хоре, репетиционный процесс, различные организационные вопросы и т. д. Курс хороведения основал и разработал П. Г. Чесноков.

**ХОРОВОД** — древний вид народного искусства. В хороводе сочетаются танец, пение, игровое действие.

## Ц

**ЦЕЗУРА** (*лат.* caesura — рубка, рассечение) — граница между фразами в музыкальном произведении. При исполнении выявляется в небольшой остановке, смене

дыхания и т. д. По своему значению цезура близка к знакам препинания в словесной речи и является главным средством фразировки. Цезура иногда указывается композитором с помощью специальных знаков (запятая над нотным станом, фермата между тактами и др.), но чаще фразировка предоставляется на усмотрение исполнителей.

**ЦЕПНОЕ ДЫХАНИЕ** — вид хорового дыхания, при котором певцы сменяют дыхание не одновременно, а «по цепочке», поддерживая непрерывность звучания.

**ЦЕРКОВНАЯ МУЗЫКА** — музыка, носящая ритуальный характер, применяемая в церковной службе и являющаяся формой преподнесения молитвенных текстов. Понятия «культовая» и «духовная» музыка, в отличие от церковной музыки, имеют более широкое значение: первая охватывает, помимо христианской, музыку других религиозных культов, вторая включает произведения на религиозные темы, рассчитанные на исполнение в домашней обстановке или концертном зале. Церковной музыке принадлежит важная роль в истории

европейского музыкального искусства: вплоть до XVII в. церковь оставалась главным центром музыкального профессионализма. В рамках церковной культуры были созданы величайшие художественные ценности, формировались важнейшие музыкальные жанры, с церковью связано развитие теории музыки, нотописи, педагогики. Для истории европейской культуры очень важен процесс взаимодействия церковного и светского искусства, взаимное влияние и обогащение параллельно развивающихся церковных и светских жанров (например, секвенции и эстампиды, мотета и мадригала, духовной кантаты и оперы).

**ЦИНШАНЮЭ, цинюэ** — народные песни юга Китая.

**ЦЫГАНСКИЙ РОМАНС** — жанр русской бытовой музыки, сформировавшийся на основе городской песенно-романсовой традиции конца XVIII — начала XIX в. под влиянием практики отдельных исполнителей-цыган и цыганских хоров. Основой для формирования цыганского романса послужила *«российская песня»*. В цыганской

интерпретации она включала в себя прихотливую мелизматику, импровизационность. Песня стала исполняться в сопровождении гитары (вместо фортепиано), соответственно упростилась его фактура. Вводился обязательный хоровой припев-рефрен; трехчастные формы преобразовывались в простые куплетные. Книжная лексика текстов заменялась обиходными оборотами, а строфы изысканной структуры (частые в текстах А. П. Сумарокова, Ю. А. Нелединского-Мелецкого) превращались в простые четверостишия. К сер. XIX в. цыганские хоры получили широкое распространение. Прославились хоры М. В. Пономарёвой и Ф. И. Соколова (Москва). В репертуар цыганских хоров входят русские романсы А. Л. Гурилёва, А. Е. Варламова, П. П. Булахова, А. Н. Верстовского. Одновременно в репертуаре цыганских хоров все большее место занимают романсы, сочиненные в расчете на цыганское исполнение («Троечка» и др.). Характерные черты цыганского романса — эмоциональность исполнения, гортанно-носовой тембр, внезапные кульминации, стереотипные контрасты медленной (запев) и быстрой (припев) частей, подчерк-



нутый надрыв. К концу XIX в. цыганский романс все более испытывает влияние т. н. «жесточкого романса». В начале XX в. цыганский романс распространяется на эстраде и пользуется широкой популярностью.

## Ч

**ЧАСТУШКИ** (т. е. «частые», быстрые, многократно повторяющиеся) — жанр народной песни-куплета, распространенный в России со второй половины XIX в. Возникнув в России, частушки появились затем на Украине, в Белоруссии и у других народов. Частушку называют также коротушкой, припевкой, прибаской, топтушкой и т. п. Истоки частушки восходят к скоморошьям плясовым песням. Их тематика очень разнообразна: наряду с любовными, юмористическими, трудовыми частушками существуют сатирические и частушки на политические темы. Особый ряд частушек образуют так называемые «страдания» — любовного содержания, более медленные, распространенные главным образом в центральных и южных областях России. В основе частушек лежит импровизация, мгновенная поэтическая

реакция на какое-нибудь событие. Исполняются частушки соло, дуэтом, хором, в сопровождении гармоники, балалайки, иногда перемежаясь с плясками. Нередко на одну мелодию поется целый ряд текстов. Ритм в частушках четкий, танцевальный; исполняются пением-говорком. Этот жанр получил своеобразное преломление в советской симфонической музыке, в частности, в творчестве Р. К. Щедрина (опера «Не только любовь», концерт для оркестра «Озорные частушки»).

**ЧЕРЕАК** — в корейской традиционной культуре — придворная ритуальная (поминательная) музыка, представляющая собой синтез музыки, пения и танца и восходящая к глубокой древности — VIII–IV вв. до н. э.

**ЧТЕНИЕ ПАРТИТУР** — воспроизведение партитуры симфонического, оперного, вокально-инструментального, хорового или камерного произведения на фортепиано. Такое же название носит учебная дисциплина в музыкальных учебных заведениях. Целью этой дисциплины является развитие навыков целостного охвата (по горизонтали

и вертикали) текста партитуры. Для чтения партитуры необходимо знать способы записи партий всех инструментов и певческих голосов, особенности употребления различных ключей и т. д.

**ЧТЕНИЕ С ЛИСТА** — исполнение музыкального произведения по нотам без предварительной подготовки. Навык чтения с листа необходим любому музыканту и является одним из показателей его профессионализма.

## Ш

**ШАНСОН** (*фр.* *chanson* — песня).

1) В широком смысле — название французской песни во всех ее разновидностях, от древнейших времен до наших дней.

2) Французская многоголосная песня XV–XVI вв., представленная в творчестве Жоскена Дебре, Г. Дюфай, К. Жанекена, Я. Обрехта, Й. Окегема, О. Лассо, К. Сермизи, Г. Котле и др. В развитии этого жанра сыграли роль национальные песенные традиции (народные песни, искусство труверов) и влияние нидерландской полифонической

школы. В XVI в. шансон становится одним из самых значительных жанров европейской музыки. Особенно известны шансон К. Жанекена «Битва при Мариньяно», «Крики Парижа», «Песнь соловья» и другие, основанные на использовании звукоподражательных приемов, раскрывающих изобразительные моменты текста.

**ШАНСОНЬЕ** (*фр.* *chansonnier*) — французский поэт, исполнитель песен. Нередко шансонье сам сочиняет текст и музыку исполняемой им песни. Искусство шансонье восходит к творчеству трубадуров, труверов. С конца XIX в. шансонье называют также профессиональных эстрадных певцов. Отличительные черты искусства французских шансонье — яркость и изящество мелодий, близость национальным традициям, тонкий артистизм, эмоциональность и простота исполнительской манеры. Широкую известность в мире получило искусство Иветт Жильбер, Мориса Шевалье, Жака Бреля, Эдит Пиаф и др.

**ШОЧАН** — в традиционной музыкальной культуре Китая — песенно-повествова-

тельная композиция, где поэтический сказ (шо) нараспев чередуется с пением (чан).

**ШПИЛЬМАН** — в средневековой Европе — бродячий актер, владеющий мастерством музыканта, танцовщика, рассказчика, акробата. Другое название шпильманов — жонглеры, гистрионы.

## Э

**ЭВЕРГРИН** (*англ.* evergreen — вечнозеленый) — буквально «вечнозеленая песня», которая на протяжении многих лет пользуется популярностью у любителей музыки и музыкантов.

**ЭКВИРИТМИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД** (от *лат.* aequus — равный и слова «ритм») — перевод на другой язык текста оперы, романса, песни и других произведений вокальных жанров. Перевод текста способствует большей популярности данного сочинения в иноязычных странах. Со стороны ритмики перевод должен соответствовать нотному тексту (иногда допускается дробление долгих звуков или объединение

двух коротких звуков одинаковой высоты при помощи лиги). При переводе возможны некоторые отступления от точного смысла оригинального текста с целью сохранить его общее настроение, не нарушая при этом музыкальной структуры.

**ЭЛЕГИЯ** (*гр.* *elegeia* — траурное пение) — вокальное или инструментальное произведение печального, задумчивого характера. В Древней Греции элегия — музыкально-поэтический лирический жанр. Позднее элегия получила широкое распространение в западноевропейской и русской поэзии XVIII–XIX вв. для выражения чувств разочарования, неудовлетворенности, воспоминаний о прошлом. В качестве самостоятельного вокального произведения встречается в творчестве Г. Пёрселла, Л. Бетховена, Ж. Массне, М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. П. Бородина, С. И. Танеева.

**ЭМИССИЯ ЗВУКА** (от *фр.* *emission* — подача, испускание) — посыл звука во внешнее пространство.

**ЭНСЗЕМ** — см. *Антем*.

**ЭПИЛОГ** (*гр.* epilogos — послесловие) — раздел, завершающий какое-либо действие или музыкально-сценическое произведение в целом, а также фрагмент, которым заканчивается программное инструментальное сочинение, кантата или оратория. Примеры оперных эпилогов — в опере Моцарта «Дон-Жуан» и в опере М. Глинки «Иван Сушанин», где эпилог представляет собой развернутую массовую сцену, которую венчает хор «Славься».

**ЭПИНИКИЙ** — в древнегреческой музыке — победная песня.

**ЭПИТАЛАМА** (от *гр.* epithalamios — свадебный, брачный) — свадебная песнь в античной музыке, часть свадебного обряда. Жанр эпиталамы использован в опере «Нерон» А. Г. Рубинштейна.

**ЭТНОГРАФИЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ** — раздел музыковедения, посвященный изучению и систематизации народной музыки. Синонимы — музыкальная этнология, музыкальная фольклористика, сравнительное музыкознание, этномузыказнание.

**ЭХО** (*гр.* echo — звук, отголосок, эхо) — в музыке прием повторения интонаций и музыкальных фраз в более тихом звучании, имитирующий природное эхо. С XVI в. этот прием часто используется в мадригалах, мотетах, операх.

## Ю

**ЮБИЛЯЦИЯ** (от *лат.* jubilatio — ликование) — в католическом пении красочная вокализация мелизматического характера на последнем гласном в словах alleluja, amen и др. Юбилляции носили религиозновосторженный, ликующий характер. Обычай вводить в богослужебные напевы орнаментальные вставки сложился в первые века христианства под влиянием восточных традиций. Структуре юбилляции свойствен момент повторности. С IX в. особенно развитые юбилляции для облегчения запоминания стали сопровождаться текстом, проставляемым под каждую ноту слога, что привело к возникновению секвенций. В Средние века юбилляция называлась также невмой. Рудимент юбилляций — развернутые каденции в духовной музыке



более позднего периода (например, ария *Laudamus Te* в мессе с *moll* В. А. Моцарта).

**ЮРАЧКА, юрка** — белорусская народная шуточная плясовая песня. Музыкальный размер 4/4, темп быстрый, характер веселый.

## Я

**ЯЗЫК** — мышечный орган, выполняющий при речи и пении артикуляторную функцию. Состоит из мышечных волокон, имеющих различное направление, и потому способен к самым разнообразным изменениям своей формы и положения. Корень языка прикрепляется к подъязычной кости, непосредственно связанной с гортанью. Таким образом, его перемещения механически передаются гортани и нижней челюсти, что надо учитывать при занятиях вокалом. В пении в связи с более округлым произношением гласных, изменением положения гортани и нахождением наилучших условий для работы голосовых складок язык находит новые, удобные положения. Вопрос рационального положения языка в пении

решается индивидуально, исходя из наибольшего для певца удобства, наилучшего качества звука голоса и чистоты произношения гласных.

**ЯНГЭ** (*кит.* песнь молодых рисовых побегов) — древние китайские народные танцы с пением и элементами драмы, связанные с праздниками, посвященными сбору урожая. Сюжеты янгэ — эпизоды мифов, легенд, преданий, литературных и фольклорных произведений, а также бытовые сценки.

**ЯНКА** — белорусская народная плясовая песня.

---

---

## ЛИТЕРАТУРА

*Булучевский Ю. С., Фомин В. С.* Краткий музыкальный словарь для учащихся. — Л., 1988.

*Васина-Гроссман В. А.* Музыка и поэтическое слово. — М., 1972.

*Верменич Ю. Т.* Джаз. История. Стили. Мастера. — СПб., 2009.

*Груббер Р. И.* Всеобщая история музыки. — М., 1956.

*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. — СПб., 2003.

*Друскин М. С.* Вопросы музыкальной драматургии оперы. — Л., 1952.

*Кочнева И., Яковлева А.* Вокальный словарь. — Л., 1988.

*Крунтяева Т. С., Молохова Н. В.* Словарь иностранных музыкальных терминов. — Л., 1988.

Музыкальная энциклопедия в 6 томах / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1982.

*Попова Т. В.* Русское народное музыкальное творчество. — М., 1955.

*Разумовский Л.* Церковное пение в России. — М., 1867.

*У Ген-Ир.* История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония). — СПб., 2011.

# **ВОКАЛ**

**КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ И ПОНЯТИЙ**

Составитель

**Н. А. АЛЕКСАНДРОВА**

# **VOCAL**

**CONCISE DICTIONARY OF TERMS AND NOTIONS**

Compiler

**N. A. ALEXANDROVA**

Координатор проекта *А. В. Петерсон*

Редактор *М. Г. Людько*

Верстка *Д. А. Петров*

Корректоры *О. В. Гриднева, Е. В. Тарасова*

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.007216.04.10

от 21.04.2010 г., выдан ЦГСЭН в СПб

**Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**

[www.m-planet.ru](http://www.m-planet.ru)

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72;

[planmuz@lanbook.ru](mailto:planmuz@lanbook.ru)

**Издательство «ЛАНЬ»**

[lan@lanbook.ru](mailto:lan@lanbook.ru); [www.lanbook.com](http://www.lanbook.com)

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812)412-29-35, 412-05-97, 412-92-72

Подписано в печать 14.05.15.

Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 60×84<sup>1/32</sup>.

Печать офсетная. Усл. п. л. 11,00. Тираж 1500 экз.

Заказ № .

Отпечатано в полном соответствии  
с качеством предоставленного оригинал-макета  
в ОАО «Издательско-полиграфическое предприятие  
«Правда Севера».

163002, г. Архангельск, пр. Новгородский, д. 32.

Тел./факс (8182) 64-14-54; [www.iprpps.ru](http://www.iprpps.ru)