

*В. О. Усачёва
Л. В. Школяр
В. А. Школяр*

3
класс

Музыка

Методическое
пособие



вентана
граф





Начальная школа XXI века

В. О. Усачёва

Л. В. Школяр

В. А. Школяр



3

класс

Музыка

Методическое
пособие

3-е издание,
переработанное



Москва
Издательский центр
«Вентана-Граф»
2017

ББК 74.266
У74

Усачёва, В. О.

У74 Музыка : 3 класс : методическое пособие / В. О. Усачёва, Л. В. Школяр, В. А. Школяр. — 3-е изд., перераб. — М. : Вентана-Граф, 2017. — 188 с.

ISBN 978-5-360-08969-8

Пособие содержит описание дидактических возможностей музыкального фольклора и методов работы с ним, анализ основных произведений профессиональной музыки, которые помогут педагогам организовать учебный процесс и проводить нестандартные и увлекательные занятия.

Соответствует Федеральному государственному образовательному стандарту и Примерной основной образовательной программе начального общего образования.

ББК 74.266

- © Усачёва В. О., Школяр Л. В., Школяр В. А., 2011
- © Издательский центр «Вентана-Граф», 2011
- © Усачёва В. О., Школяр Л. В., Школяр В. А., 2017, с изменениями
- © Издательский центр «Вентана-Граф», 2017, с изменениями

ISBN 978-5-360-08969-8

Основная идея года: отражение истории и души народа в музыке

Содержание предмета «Музыка» в 3 классе в данном УМК соответствует Примерной основной образовательной программе начального общего образования (ПООП НОО).

Формулировка основной идеи в таком виде с сознательным подчёркиванием понятия *душа народа* в значительной мере отличает подход к введению школьников в атмосферу народного искусства, который традиционно имеет место в практике реализации идей Д. Б. Кабалевского. Основной недостаток традиционного подхода видится в том, что рассматривается *музыка народа* в уже сложившемся виде, в процессе чего и раскрывается программное требование: понять, что «между музыкой моего народа и музыкой остальных народов мира нет непреходимых границ». При таком изучении народного искусства в основном происходит знакомство с жанрами и формами народной музыки, констатируется то, *что уже есть* в ней, и при этом делается акцент на способности музыки быть средством общения людей. Мы считаем, что этого мало.

Для авторов исключительно принципиально воспитание на уроках музыки «искусства думать». И потому, что это заложено изначально в содержание музыкального образования выдающимся композитором-педагогом Д. Б. Кабалевским, и потому, что этого требует выбранная нами педагогическая система развивающего обучения.

В предыдущие годы обучения на уроках звучало достаточно русской народной музыки, поэтому взаимоотношения с фольклором у школьников уже установились — в «слуховом» плане дети с ним достаточно хорошо знакомы. Кроме того, ребята беседовали на тему: русский характер и отражение его в профессиональном композиторском творчестве (например, во 2 классе в связи с образами Сусанина, в 1 классе — с музыкой кантаты «Александр Невский»

С. С. Прокофьева и пр.). Весь накопленный опыт, но обязательно *в обобщённом виде* является тем *целым*, которое затем будет конкретизироваться в самых различных своих проявлениях.

Воспитание музыкальной культуры школьников как части их духовной культуры не есть овладение знаниями, умениями и навыками в их количественном измерении, а есть погружение детей «*в проблемное поле культуры*» (В. Т. Кудрявцев). Погружение в истоки народного творчества уже не протекает, как в предыдущие годы, путём накопления интонационно-слухового опыта — слушая, запоминая, повторяя (как это и делалось в народе — от старших к младшим, от мастеров к ученикам и т. д.). Теперь освоение народного искусства проходит на уровне *воссоздания атмосферы, среды бытования народной музыки* путём *исследования, размышления*. На этом пути возможно как бы «проигрывание» проблемы, но понятие «игра» («игровая ситуация») приобретает новый смысл: это не попытка разыграть предлагаемый сюжет, обстоятельства и пр. (со всем присущим антуражем), это *мыслительный эксперимент*, который, в отличие от метода проб и ошибок, есть мыслительное творчество. В свою очередь, мыслительный эксперимент — один из важнейших компонентов развивающего обучения.

Но мыслительное творчество станет реальностью, когда уроки будут протекать как исследование проблемы самими детьми, при котором не следует торопиться с выводами — обобщения *должны созреть!* В идеале учитель лишь тонко и ненавязчиво направляет размышления детей в русло движения от содержания жизни к содержанию музыки и далее к формам выражения этого содержания в языке искусства (почему в народной музыке возникло то или иное явление). Здесь важен не «историзм» в виде последовательного знакомства с явлениями и фактами становления русской культуры (хотя и такое тоже имеет место),

а исследование сущности национального искусства, истоков его *содержательных характеристик*, ставших в искусстве отражением того, что иностранцы называют «загадкой русской души». При этом, выводя школьников на какое-либо обобщение (согласно разработанной стратегии урока), полезней всего «ловить» и акцентировать в их рассуждениях *эмоционально-образное начало* и «расшифровывать» его как выражение в музыке духа народа, философии народа.

Приведём пример рассуждений о народной музыке на материале русского фольклора.

Природа средней полосы России, в отличие от южной, спокойная, с налётом грусти (левитановская), не располагающая к бурным эмоциям, скромная в своих проявлениях. Российская земля... её беспредельные масштабы не сравнимы ни с одной страной мира (в старину говорили: «сто вёрст — не крюк!»), и эта ширь располагает только к одному — к спокойствию, к восторгам и неспешным размышлениям...

Российский характер, будучи определённым таким бытием (условиями труда и жизни), никогда о себе «не кричал»: спокойный, рассудительный, «сказительный», уважительно-церемонный, «добротный» (основательный — крепко на ногах стоим!). Одним словом, такой же *скромный* в своих проявлениях, как и окружающая природа.

Скромность и стыд, а также сдержанность и простота, стремление к справедливости, любовь и долготерпимость, сомнение, прощение, смирение, умеренность в желаниях и поведении — именно эти черты характера были главными нормами старинного крестьянского уклада жизни.

Рассуждая о *негромкости* русского национального характера, ищем с детьми слово (понятие), которым можно было бы определить всё то, что русское мировосприятие «слышало», «видело», «чувствовало» в родной природе, ощущало в диалектике жизни и наделяло глубоким фило-

софским и высоким поэтическим смыслом. И мы находим такое, пожалуй, единственное слово для выражения особой атмосферы «русскости» и в жизни, и в искусстве — тишина.

Здесь возникает противоречие: под тишиной мы подразумеваем лёгкую грусть (пушкинское — «печаль моя светла»), углублённость в себя, особую левитановскую «дымку» и вообще всё то, что связано с сосредоточенностью на *душевной поэтичности* и что, конечно же, может быть выражено только *тихим* звучанием. Однако уже первое знакомство с образцами подлинного народного пения (не «эстрадированного», а именно *аутентичного*) заставляет говорить о парадоксе: даже в самых печальных песнях интонирование («подача» звука) достаточно активное и прямое, «густое», попросту говоря, громкое — одним словом, слышится напряжённость.

Только глубокое погружение в истоки происхождения народного искусства, прослеживание того, **как** в содержании творчества, в песенном интонировании (уже с рождения песенной традиции) *преломлялись важнейшие черты национальной психики*, позволяет понять, откуда берётся эта напряжённость *особого рода* — нравственная напряжённость, которая становится *всеобщим* качеством русской песенности, русского интонирования вообще. «Тишина» здесь уже выступает не как внешний фактор, не как формальный динамический показатель, а как особое духовное (*поэтическое*) состояние — как внимание исполнителя к самому себе, как «вслушивание» в свои чувства, сосредоточенность на их *нравственной наполненности!*

Учителя, работающие в национальных регионах России, смогут проследить таким же образом связи между объективными условиями природной среды, традиционными занятиями и музыкальной культурой титульного этноса.

Другое направление работы — выявление соотношения и взаимодействия народной и композиторской музыки.

Эта проблема возникла внутри центрального вопроса, который стоял перед композиторами XIX столетия, когда, по сути, решалась судьба русской музыки. Над ним мы и предлагаем подумать детям: «Как считаете, освоение народной музыки композиторами-профессионалами должно проходить как „обработка“ оригиналов, как прямое цитирование народных мелодий (например, „Камаринская“ М. И. Глинки), или композиторы должны сочинять музыку „в народном духе“? По какому пути вы бы пошли, будучи композиторами, и почему?»

Мнения детей обычно разделяются, но накопленный музыкальный опыт подсказывает школьникам, что «надо идти обоими путями — потому что будет богаче музыка». Именно так и произошло в русской музыкальной культуре: сама история доказала — оба пути оказались «правильными» и продуктивными.

Теперь о главном в методическом плане. Основы теоретического мышления, знание как процесс, народное искусство как отражение философии жизни, проблематизация, организация мыслительного эксперимента... Какой же должна быть методика, чтобы всё это обеспечить (да ещё и на уроках *искусства*), каков должен быть «критерий научности» рассуждений с детьми?

Напоминаем: методика познания искусства — это *единый процесс* раскрытия его философского и нравственно-эстетического смысла. Этот высокий научный уровень *объективно задан* уже тем, что искусство отражает жизнь в символизированных и чувственно воспринимаемых образах, противопоставляя этические и эстетические категории (диалектика добра и зла, возвышенного и низменного, долга и совести, любви и ненависти и т. д.). Это, можно сказать, содержание методики.

Учащиеся на уроках музыки исследуют проблемы становления отечественной музыкальной культуры: *от условий жизни и характерных черт национального мировоззре-*

ния (этнопсихология) к своеобразию русской интонационности («традиция») и к одухотворению быта искусством (жанры и формы бытования музыки в народе).

Как видим, «мера» научности рассуждений с детьми не привносится извне, нельзя путём введения искусствоведческой и профессиональной музыкальной терминологии превращать уроки музыкального искусства в «теоретизирование». Важно не то, в какой степени дети овладеют терминологией, а то, насколько глубоко они воспримут сущность народной музыки и искусства в целом.

Не будем повторять то, что говорилось о месте в данной программе знаний, умений и навыков в предыдущие годы. Подчеркнём одно: если мы всерьёз хотим возрождения российской духовности, то пора начать рассматривать духовную (музыкальную) культуру личности не как совокупность разложенных по годам обучения (а значит, известных заранее, «застывших») ЗУНов, а как *культуру эмоционально-интеллектуальной деятельности*. В 3 классе главное умение, становящееся навыком, — умение думать в русле указанной логики. Всё остальное — знания о явлениях, событиях, фактах музыкальной культуры, конкретные сведения — это вторично, как необходимая фиксация процесса.

В течение всего учебного года школьники слушают целиком и по частям **Концерт для фортепиано с оркестром № 3 С. В. Рахманинова** — произведение, являющееся «аккумулятором русского духа», в котором ярко представлена композиторская интерпретация русских музыкальных традиций.

Тематическое планирование

Содержание курса	Тематическое планирование	Характеристика основных видов деятельности учащегося
<p>Характерные черты русской музыки (8 ч)</p>	<p>Мировая слава русской классической музыки. Интонационно-образный язык музыки М. И. Глинки и П. И. Чайковского (музыкальные портреты).</p> <p>М. П. Мусоргский: музыкальное изложение речи.</p> <p><i>Музыкально-творческая деятельность в группе.</i> «Сочинение сочинённого»: сочинение оригинального варианта пьесы «В угол!» и её представление.</p> <p>Фольклорная экспедиция: собирание и сохранение народного музыкального творчества, древнейших музыкальных инструментов.</p> <p><i>Проектная деятельность.</i> Сбор информации и представление</p>	<p>Распознавать интонационные корни профессиональной музыки и народного творчества.</p> <p>Различать на слух интонации (мелодии) композиторской и народной музыки.</p> <p>Пропевать главные интонации (мелодии) изучаемых произведений композиторов-классиков.</p> <p>Запоминать имена корифеев русской музыкальной культуры, знать названия их лучших произведений.</p> <p>Участвовать в народных праздниках, обрядах (хороводы, заклочки, народные игры).</p>

Содержание курса	<p>Тематическое планирование</p> <p>сообщения о народных музыкальных инструментах.</p> <p>Понятия «русская музыка» и «российская музыка» – различное и общее. Различное: яркая многоголосная ткань Юга России, холодноватая скромная «вязь» Севера; особенная лихость, сила и стройность казачьей песни.</p> <p><i>Практическая работа.</i> Анализ содержания текстов и мелодических особенностей народных песен с опорой на нотные фрагменты.</p> <p>Многоголосица музыкальных культур России. Ладовое богатство песен России. Понятия «диапазон», «тоники».</p>	<p>Характеристика основных видов деятельности учащегося</p>
		<p>Сочинять простые мелодии в различных ладах.</p> <p>Участвовать в создании музыкально-драматических представлений</p>

	Музыкально-творческая деятельность в разных ладах	
Народное музыкальное творчество — «энциклопедия» русской интонационности (12 ч)	<p>Исторически сложившиеся фольклорные жанры.</p> <p>Обрядовость как сущность русского народного творчества.</p> <p>Благодарство, импровизационность и сказительность былинного народного творчества. Истоки своеобразия героики в былинном эпосе.</p> <p>Рекрутские, свадебные песни. Частушки и страдания. Танцевальные жанры.</p> <p>Инструментальные плясовые наигрыши.</p> <p>Свадебный обряд — ядро и критерий нравственно-эстетического отношения к жизни.</p> <p><i>Игра-представление.</i> Разучивание и представление произведений разных фольклорных жанров</p>	<p>Сравнивать знаменный распев и протяжную песню, выявляя истоки особого интонационного склада русской музыки.</p> <p>Различать и выявлять выражение в русской музыке специфических национальных черт характера.</p> <p>Узнавать по характерным чертам жанры многонационального русского творчества (песни, былины, полевки, инструментальные наигрыши и пр.).</p> <p>Разучивать и исполнять былинные напевы, народные песни разных жанров, частушки и страдания.</p>

Содержание курса	Тематическое планирование	Характеристика основных видов деятельности учащегося
Народная и профессионально-композиторская музыка в русской музыкальной культуре (6 ч)	<p>Два пути в профессиональной аранжировке классиками народной музыки – точное цитирование и сочинение музыки в народном духе.</p> <p>Особенности индивидуальных подходов к переосмыслению интонационной сферы русской песенности в профессиональном композиторском творчестве (обработки народных песен). Понятие о трезвучии.</p>	<p>Стараться выражать в хором и сольном исполнении интонационно-мелодические особенности отечественного музыкального фольклора.</p> <p>Разыгрывать народные обряды, используя народные инструменты и разнохарактерные танцевальные фольклорные жанры</p> <p>Различать на слух народную музыку и музыку, сочинённую композиторами в народном духе.</p> <p>Слушать фрагменты музыкальных произведений с опорой на нотный текст.</p> <p>Сочинять текст и мелодии несбылицы.</p>

	<p>Небылицы в народной и профессиональной музыке.</p> <p><i>Музыкально-творческая работа.</i></p> <p>Сочинение небылицы по иллюстрации учебника.</p> <p>Общее и различное в выражении героического начала в народной и профессиональной музыке. Величие России в музыке русских классиков.</p> <p><i>Практическая работа.</i> Прослушивание произведения с опорой на нотный текст. Анализ развития главной темы произведения.</p> <p>Сочинение – стилизация древности. Новый музыкальный язык в творчестве И. Ф. Стравинского.</p> <p><i>Творческая лаборатория</i> по расширению музыкального языка. Поиск адекватных музыкальных средств выражения природных явлений,</p>	<p>Уметь проследить и объяснить в народной музыке зависимость комплекса выразительных средств от мировоззрения русского человека, воспроизводимого конкретного чувства, черты характера.</p> <p>Выявлять своеобразие отношения классиков к интонационному богатству народной исполнительской культуры.</p> <p>Определять композитора незнакомой музыки по характерным для него принципам использования фольклора.</p> <p>Стараться в исполнении народной музыки воспроизводить специфику устной традиции.</p> <p>Участвовать в воспроизведении основных моментов русских обрядов.</p>
--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Содержание курса	Тематическое планирование	Характеристика основных видов деятельности учащегося
	<p>в том числе в ансамблевом исполнении.</p> <p>Оркестр русских народных инструментов.</p> <p><i>Тест.</i> Назови народный музыкальный инструмент</p>	<p>Различать народные музыкальные инструменты.</p> <p>Экспериментировать в области создания нового музыкального языка.</p> <p>Играть в ансамбле на музыкальных инструментах</p>
Истоки русского классического романса (6 ч)	<p>Многообразная интонационная сфера городского музицирования.</p> <p>От крестьянской песни к городскому салонному романсу.</p> <p>Исполнительское мастерство Ф. И. Шаляпина.</p> <p>Жанры бытового музицирования: старинный (композиторский) романс, любовный, жестокий,</p>	<p>Сравнивать народные песни и примеры композиторской интерпретации вокального народного творчества.</p> <p>Различать интонационную сферу городского салонного романса и классического (А. Л. Гурилёв, А. А. Алябьев, А. Е. Варламов).</p> <p>Напевать мелодии старинных романсов, выражая интонацией</p>

	<p>цыганский романс, разбойничья песня и пр. <i>Музыкальная викторина</i> на «Угадай мелодию»</p>	<p>психологическую насыщенность содержания</p>
<p>Композиторская музыка для церкви (2 ч)</p>	<p>Хоровая музыка на религиозные тексты (Д. С. Бортнянский, П. Г. Чесноков, А. А. Архангельский, С. В. Рахманинов и др.) — значимый пласт русской музыкальной культуры. Особенности интонирования русского церковного пения. <i>Проверочная работа.</i> Узнавать и напевать темы произведений духовной музыки русских композиторов.</p> <p>Понятие об интервалах</p>	<p>Различать интонационно-мелодические особенности духовной музыки.</p> <p>Узнавать изученные произведения и называть их авторов</p>

Характеристика учебно-методического комплекта

Учебно-методический комплект (УМК) включает в себя программу, учебник, электронную форму учебника (ЭФУ), рабочую тетрадь (блокнот), фонохрестоматию, нотную хрестоматию, методическое пособие для учителя. Материалы комплекта позволяют осуществлять изучение музыки как движение от целого к его частям, от содержания к форме, в единстве анализа и синтеза. Представленный литературный, изобразительный, музыкальный материал выводит детей за рамки узкой предметности в *проблемное поле культуры*. Весь комплект выстраивался таким образом, чтобы прослеживался проблемно-логический стержень, организующий становление музыкального мышления детей как на уроках, так и при самостоятельной работе дома.

Взаимодействие всех компонентов организовано таким образом, чтобы учебно-методический комплект «Музыка» позволил оптимально и целостно реализовать идею преподавания музыки в школе **как искусства**, *сообразно природе искусства, природе ребёнка и природе художественного творчества*.

По страницам учебника

Работу с учебником мы начнём несколько необычно. Вместо того чтобы начать с первой страницы, мы откроем его в том месте, где на весь разворот раскинулось аллегорическое дерево – Древо русской музыки. Попросите детей внимательно рассмотреть его (помните, что иллюстрации в нашем учебнике несут огромную смысловую нагрузку). Итак, Древо русской музыки символично изображено в виде большого, разветвлённого и мощного дерева – дуба. Это дерево на Руси – священное, дерево – храм, дерево – крепость, дерево – дом души и тела человека.

Как и в учебниках для 1 и 2 классов, в нашей нынешней книге каждый разворот, или проблемный узел, насыщенный картинками, портретами, знаками, связным текстом, нотными примерами, нуждается в определённой исследовательской деятельности учащихся. Необходим особый, чуткий взгляд — рассматривание поможет установить самые различные взаимосвязи между визуальными образами и музыкальными явлениями. В данном случае на развороте с деревом — портреты композиторов-классиков, названия жанров, нотные примеры. Казалось бы, ничего сложного. Дети перечислят имена и фамилии композиторов, знакомых им по прошлым годам обучения, попытаются обозначить особенности жанров, узнают и пропоют нотные примеры. Но главная задача всё же не в этом.

Почему дерево объединяет всех и всё? Неужели только потому, что на нём всё выставлено, как на витрине? Могут ли лист, ветвь, корень или ствол жить отдельно друг от друга? Нет, существовать отдельно они не могут. Каждое растение — цельная, единая система, равно как и музыкальный процесс. Поэтому системность должна быть «прочитана» на развороте, установлены связи во всех направлениях, например: песни — обрядовые — плясовые — опера — Римский-Корсаков. Или: протяжные песни — плачи — опера — Мусоргский. Или: нотный пример — плясовая — симфония — Глинка — Чайковский... Другое дело, что глубокое понимание этих связей, а также «заполнение» кроны дерева другими понятиями, явлениями, именами и примерами будет происходить постепенно, в процессе изучения музыки в течение всего года. А пока...

А пока интересно отправиться к истокам, корням русской музыки — на родину русского музыкального языка, встреча с которым отзовется любовью, близостью такой, «что только сердце вздрогнет и разольётся нежностью в груди».

Знакомясь с первыми разворотами учебника, мы вместе с ребятами отправляемся в «фольклорную экспедицию».

У детей появляется возможность погрузиться в атмосферу быта и обычаев тех, кто является носителем и хранителем народного творчества, — простых жителей сёл и деревень. Вот их лица, вот так они говорят, в таких домах живут, так одеваются... (Может быть, совсем недавно вы проводили их насмешливым, снисходительным взглядом, встретив в метро или на улице? Как будто они из другой жизни... Но может быть, мы сами — из другой?)

Главное, чтобы для наших (в большинстве своём городских) учеников народная музыка, песня и их исполнение стали делом привычным, обычным — так всегда было! И поэтому без всякого сомнения (нужно — не нужно, сумею — не сумею) дети должны петь, наигрывать и налаживать свои голоса, учиться жить вместе с песней.

Так было в России всегда. Наш учебник предоставляет детям возможность любоваться своеобразием и чудесными нюансами фольклора разных регионов нашей страны, основная его идея — показать единство русского музыкального языка во всём многообразии. Устная народная традиция во всём её богатстве, виртуозном мастерстве владения многоголосием, непосредственной связью с жизнью — это наша традиция, наше богатство. И владеть им, хранить его может тот, кто поёт и слушает народную музыку. Поэтому на фотографиях, представленных в учебнике, не только народные исполнители, но и участники фольклорных экспедиций, городских фольклорных ансамблей. Думается, что они также заслужили право называться народными.

А ребята в классе, которые только что исполнили народную песню, могут называться народными исполнителями, носителями традиции? Вероятно, могут, если они бережно отнеслись к особенностям диалекта и всему тому, чем так чудесен фольклор. Непосредственность и простота, естественность и органичность движений, задушевность и сила, покой и зажигательный темперамент и, главное, — чувство своего единства с Родиной (*родственность*,

род, родник, исток, ключ — 1 класс) — ключ к долголетию, а может быть, и к вечности. Так и завершается разговор о Родине и родном народе — теми, кто хранит и передаёт традицию «из уст в уста», встречающими нас песней звучащей, самоваром гостеприимным, хлебом-солью. И теми, кто, может быть, впервые задумался о себе как части своего народа.

А теперь ещё раз взглянем на древо. Прокофьев, Мусоргский, Рахманинов, Чайковский, Глинка, Римский-Корсаков... Любопытно, что они обо всём этом думали, что чувствовали, ощущали ли себя русским народом, приемниками и продолжателями народной традиции, и чем для них была эта самая традиция? И наконец, почему их называют классиками русской музыкальной культуры?

Весь дальнейший материал отвечает на эти вопросы. На страницах учебника представлены тексты, портреты, обложки изданий начала XX века, живописные работы. Здесь и размышления о судьбах развития русской музыкальной культуры, и воспоминания современников великих композиторов, и живые детские впечатления. Исследование этого материала очень важно для понимания музыки. Хочется, чтобы ребята хоть немного приблизились к тому времени, когда надежды на будущее России отражались в размышлениях и воплощались в музыкальных произведениях талантливейших, благороднейших, образованнейших русских людей.

В этом контексте нотные примеры служат своеобразным подтверждением словесных размышлений и характеристик. (Например, фрагменты из песни вокального цикла «Детская» М. П. Мусоргского «В углу».)

Во 2 классе учащиеся, знакомясь с творчеством Модеста Петровича Мусоргского, думали о том, как в его произведениях отразилось стремление из звуков человеческой речи делать музыку. Методом такого размышления было «сочинение сочинённого». Ребята работали с текстами песен

«Жук» и «Кот Матрос» — следили за интонационной выразительностью своего голоса, за тем, как живость и непосредственность выражения (как это и бывает в детских рассказах!) переплавляется в живую и свежую мелодическую линию.

Так и здесь, на развороте учебника (с. 38–39) разбросаны реплики из части цикла «Детская». По ним ребята смогут восстановить основные контуры песни — где-то по нотированным примерам, где-то вспоминая музыкальные интонации в связи с сюжетом (А Мишенька? И пруточки разбросал... А няня?). Здесь понадобится блокнот, в котором можно набросать варианты и выбрать наиболее достоверный.

Далее в учебнике (с. 42–43) появляется материал, в котором оживают страницы древних песен довольно странного на первый взгляд содержания. В них создаётся атмосфера старинного развлечения, о котором бы сейчас сказали так: языком молоть, околесицу нести, врать напропалую... Их называют скоморошинами или небывальщинами, а где-то подобные песенки становились потешками для детей. Главное то, что они, такие несусветные, дурашливые, были нужны и детям, и взрослым. Скоморошина «Ой да посидите, гостюшки» дана фрагментарно. Эта самая «чуда», как поётся в песне, только ещё пришла в голову: «...На дубу свинья, ой да гнездо совила...» А дальше? А вот и учебная задача: доплести «чуду» до конца. Гнездо свивают, яйца высиживают, из яиц — поросяточки, а коль в гнезде да и на дубу — вот и возникает птичье ощущение — полетать хочется. Свинья с поросятами в полёте! Ну не смешно ли? Какое же всё-таки название закрепилось за этим жанром?

Очень хочется, чтобы музыкальная терминология, в том числе и названия жанров, воспринималась детьми не как нечто надуманное и отчуждённое, что следует заучивать и запоминать, а как естественная необходимость уточнения или обобщения, которое можно будет использовать

впоследствии в аналогичных случаях. Поэтому на рисунке, возникшем как реакция на несусветное враньё, и возникает вопрос: «Бывальщина или небывальщина? Было это или не было?» Ясно — не было. Значит, и жанр назовём — *небывальщина*. Это важно, поскольку то, что действительно было и прошло, воспето в народе и получило название — *былина*. В них, в былинах, различные приукрашивания, преувеличения будут восприниматься уже не как то, чего быть *не может*, а как то, что *поможет* во всей красе воссоздать события и образы героев, почувствовать напряжение или своеобразие, значимость происходящего... Но и в том и в другом случае воспитывается вкус к поэтической метафоре.

Теперь главное — *сжиться с напевом*, сочиняя дальнейший сюжет в небывальщине про поросыачье семейство: гнездо свила — яиц нанесла, поросят вывела полосатеньких, они сидят и вниз глядят — полететь хотят... Сочиняя эту песню, можно легко и непринуждённо «войти» в типичную для народных песен структуру, понять её целесообразность. Имеются в виду «сцепления» — повторы последних двух строчек каждой строфы в начале следующей. Последние слова всегда лучше запоминаются, при этом они содержат смысл уже спетого и дают импульс к дальнейшему развитию сюжета. В связи с этим сочинением строфической формы народной песни можно вспомнить и проанализировать знакомые детям с 1 класса фольклорные образцы. Так ребята убедятся в том, что логика развития в песне выстраивается одинаково у предков и потомков, почувствуют свою принадлежность к народному исполнительству. Открываем следующий разворот (с. 44–45) и оказываемся в царских палатах. Ничего удивительного! Ребята давно привыкли к условным перемещениям во времени и пространстве: весь мир — театр, а уж урок-то! Этот содержательный блок так и называется — «Народная песня в царских палатах».

Очутившись благодаря М. П. Мусоргскому в царских палатах (фрагмент из оперы «Борис Годунов»), дети становятся свидетелями разговора (речитатива) между царевной Ксенией и её Мамкой. Даже не прислушиваясь к словам, не видя, кто и как одет, и не зная, что опера написана русским композитором, дети безошибочно определяют, что они русские и звучат по-русски! Досконально изучив все интонационные сцепления, убеждаемся в том, что истоки этой музыки – в русской народной песне. Замечательной находкой Мусоргского, которая, несомненно, понравится детям, является использование потешных, скоромошых песен. Прежде чем они прозвучат, мы предлагаем познакомиться с небольшим эпизодом из трагедии Пушкина, без изменений вошедшим в текст либретто оперы, и «сочинить» продолжение. В самом деле, как и чем можно утешить царевну и отвлечь её от горьких мыслей? Балансируя между словом и пропеванием, нужно искать такой сюжетный поворот, который логично впишется в эту ситуацию и будет соответствовать жанру оперы. Тогда – о чём *пропеть* молоденькой, душевной и преданной девушке, тоскующей об умершем женихе? Неужели она может новым украшением и нарядом утешиться? Или на нового жениха вскорости позариться? Чутьё должно ребятам подсказать, что это не то средство... Куда приводят её размышления о счастливых, беззаботных временах? Ну конечно же, в детские годы! Для Мамушки – это воспоминания о том, как она потешала маленькую царевну. А для царевны – весело будет вспомнить небылицы... хотя бы про комара или стрекозу, что дрова рубили, тесто месили, ссорились – так сказывала Мамушка в детстве.

Вы только представьте себе, как комар поленом разгоняет стрекоз! Не смешно ли? Видать, царевич Фёдор вовремя вспомнил свою детскую возню с сестрой! Итак, две песни – про «Селезня» и «Как комар дрова рубил» – оказались в царских палатах. И хотя на первый взгляд это вы-

глядит так просто и естественно, на самом деле — это пример новаторства Модеста Петровича. В то время даже дети из семей театралов и меломанов звучание этих песен в опере восприняли с большим удивлением, потому что привыкли слышать их именно от нянюшек. Ведь взрослые за роялем и на сцене пели вещи серьёзные, прочувствованные, возвышенные. Но именно этот приём перенесения песен из бытовой среды на сцену и делает правдивым этот фрагмент, а мы об этом догадались сами. Тут вспоминаются слова М. П. Мусоргского о том, что он искал и хотел правды в музыкальном искусстве. У ребят есть возможность по-хорошему позавидовать детишкам из воспоминаний В. Д. Комаровой, на глазах которых рождались и проигрывались впервые в авторском исполнении на инструменте многие оперные шедевры русской классики. Теперь о таком вхождении в оперу можно только почитать в воспоминаниях современников тех счастливых лет, как говорится, «было да прошло...».

Следующий раздел учебника так и называется «Было и прошло, да быльём поросло?» (с. 48—49). Как видим, эта проблема — со знаком вопроса. Что же имеется в виду? Быль или небыль *былина* и зачем её помнить? Что значит «быльём поросло»? Чем отличается былинка от *былины*? Зачем петь о заведомо невозможном — Вольга щукой ходил во морях, рыскал волком по полям и т. д.? Зачем знать нам вообще о подвигах Вольги и зачем об этом нужно именно *петь*, а не *говорить*, *рассказывать*? Но, главное, *что*, несмотря на давность лет, так и не зарастает быльём, так и не забывается? И что нужно *сделать*, чтобы важное и значительное в жизни людей не поросло быльём, не забылось? А что может сделать каждый из нас, чтобы слава предков стала и нашей историей и славой? Эти вопросы в равной степени задаются и учителю и детям.

«Приобщитесь мыслью к вашим братьям, жившим три тысячи лет тому назад [...], примите на себя все их страда-

ния, все их мечты, и вы почувствуете, как расширяется ваш ум и сердце...» (Флобер).

Чтобы ответить на эти вопросы, получаем в дар от прошлого былинку «О Микуле Селяниновиче и князе Вольге» из уст учителя. Принимаем в свои уста и попадаем в «устье» её: как полноводная река впадает в море, так и былинный напев от древних истоков своих, протекая через века, добрался до XIX века и, прекрасен, воплотился в главную идею и тему в замечательной музыке А. С. Аренского. Размышляя, слушая, напевая и исследуя учебник (с. 50–55), ребята получают ответы на все вопросы. Сначала знакомятся с оригиналом былины, анализируют особенности этого жанра и исполнительские особенности. Затем знакомятся с семейством Рябининых – носителями северной традиции, хранителями напевов, вчитываются в воспоминания одного из очевидцев самого процесса сказывания былины в естественной жизненной ситуации, соотносят изображение рубленого северного строения с видом на проспект Петербурга конца XIX столетия. И наконец, отыскивают семейный напев во фрагменте Фантазии для фортепиано с оркестром А. С. Аренского.

Вот уже более столетия это произведение, популярное и любимое в пианистической среде, является хранителем рябининских напевов. А многие слушатели, не вдумываясь в его название, где упоминается фамилия Рябинина, давно уже с наслаждением воспринимают как авторскую изюминку и прекрасную интонационную находку композитора эти народные напевы, пришедшие из северной стороны России в столицу.

Анализируя этот проблемный узел, необходимо поработать с блокнотом и записать туда всё, что связано с процессом превращения былины в музыку. Ведь хранить можно по-разному! В данном случае можно сказать, что былина получает второе рождение: былинный напев погружается в музыкальный контекст, без слов раскрывающий его со-

держательную сущность, т. е. происходит то самое «расширение ума и сердца», о котором говорил Флобер. Эта идея получает развитие и в других жанрах — смотрим развороты под условным названием «Русский романс» (с. 56—57).

«Из города в деревню, из деревни — в город». А что, собственно, перемещается туда и оттуда?

В учебнике мы не найдём прямого ответа на этот вопрос. Можно описать более или менее понятно миграцию песен: вот в деревне поют песню, а она понравилась кому-нибудь горожанину, и он её стал петь, только так, как принято в городе, например под гитару или другой голосовой манерой, какой его научил педагог из Италии. Или наоборот: побывал сельский житель в городе, и запала ему в душу песня, которую он там услышал, и запел он её, но на свой манер, как протяжную, лирическую... Нельзя сказать, что это принципиально неверно. Такой путь тоже был одной из составляющих удивительного процесса взаимообмена города и деревни, в результате которого появился русский городской романс и лирическая крестьянская песня в XIX веке. Но всё было бы слишком просто, и даже в каком-то смысле неправдой, если недооценить роль случайности в целой цепи явлений, формировавших отбор сюжетов, интонаций при создании этих жанров. Надо попробовать пережить это. И в этом нам помогут живые, образные и тёплые воспоминания К. А. Коровина о своём детстве, о дружбе с Шаляпиным, о замечательном времяпровождении свободных (но не от творчества!) художников, общение которых с природой и с людьми оборачивается удивительными художественными приобретениями.

Вот так сидели Шаляпин с мельником «за столом у палатки, пели „Лучинушку“ и оба плакали... „Лучина-то за душу берёт...» А взяла-то обоих — и мельника, и великого уже к тому времени певца. А всего-то и надо было, чтобы повстречались в нужное время и в нужном месте *такой* Никон Осипович и *такой* певец! Спасибо им от всей России

за такие случайные радости! Конечно, «Лучинушку» и до этой встречи певали, но ещё не известно, как сложилась бы судьба этой песни, если бы не утвердилась она в репертуаре Шаляпина и не была записана в его фононаследии. Такой же путь дети могут проследить и к романсу Яковлева. Как они, эти ямщики из воспоминаний Коровина, слушали и чувствовали Пушкина! А ведь многие в «извоз» приходили из деревень, а вот, поди ж ты, — слушает Игнат пушкинские строки и плачет. Всегда плачет: «Буря мглою небо кроет...»

Что-то в этой музыке, лирических песнях и романсах, часто трогает до слёз... Вот бы поискать с ребятами — что. Как искать — совершенно понятно: слушать, подпевать, запоминать, петь и всё время прислушиваться к своему сердцу — чем отзывается, на какие слова и интонации, какие из них сразу запоминаются и особенно понравятся, по каким узнаётся тот или иной романс или песня? Этому посвящён раздел учебника «Мы поём» (с. 121–141), в котором даётся много нотного материала для этих исследований. Помочь детям должны и живописные фрагменты, наглядно сопоставляющие две среды бытования одного и того же произведения, например «Среди долины ровныя». Как эта песня могла бы звучать в салоне, а как — в деревенской избе?

Конечно, нужно попробовать спеть все предполагаемые варианты: с аккомпанементом и без, для публики и в одинокой тишине — для себя... И далее, рассматривая фрагменты замечательных живописных картин художника К. А. Коровина, мы получаем возможность ощутить те самые мгновения, когда возникает желание спеть о самых сокровенных чувствах и мыслях, а может быть, и сочинить своё...

О чём же это? Когда дети перебирают в памяти уже знакомое, услышанное и разученное на уроках и дома, им становится ясно, что все полюбившиеся романсы и лирические песни — о любви и разлуке, о трагической смерти и

возрождении к жизни! Это сближает и роднит всех поющих в домах, крестьянских и городских, за околицей и в городском саду, в салонах и избах! И нас, сидящих в классе, со всеми ими: «...И сердце бьётся в упоенье, и для него воскресли вновь и божество, и вдохновенье, и жизнь, и слёзы, и любовь». Почему Глинка выбрал для своего романса эти стихи Пушкина?

Предложите ребятам выбрать подходящее, как им кажется, стихотворение для своего будущего романса. Пусть он и не будет сочинён, но сам поиск лирической струи, сходного настроения и переживания будет плодотворен.

Научиться петь *задушевно*, выражать своё *душевное* переживание, обращаясь к другим людям, искать сочувствие и находить его, а может быть, и доставлять эстетическое удовольствие. В надежде на это авторы учебника помещают в музыкальном приложении «Мы поём» множество разнообразного материала для *музицирования* детей. Что же это на самом деле — лирика?

Музыкальная лирика возникла во имя передачи, казалось бы, самых простых и естественных людских переживаний — *личных* переживаний каждого из нас. (Сравним с обрядовыми песнями, в которых племя, род, жители одной деревни — некое людское *множество* обращалось к божествам, прося о насущном хлебе, благоденствии, урожае и т. д.)

О С. В. Рахманинове и Третьем концерте в методическом пособии сказано более чем достаточно. Поэтому детям остаётся самостоятельно прочитать в учебнике (с. 66) отрывок из воспоминаний о детстве самого Сергея Васильевича, запечатлеть в памяти замечательные черты лица композитора и ещё раз задуматься (после прослушивания Концерта) над тем, как связаны между собой такие понятия, как *тема, развитие, смысл, содержание*.

Хочется обратить внимание на то, что может показаться детям неожиданным. Читая воспоминания или высказывания композитора, музыка которого полюбилась, вы-

зывает восторг, восхищение, ожидаешь открытия каких-то секретов его мастерства, особых ощущений, потаённых великих мыслей... Но нет! Всё просто и почти по-бытовому: двадцать пять копеек от бабушки за каждое исполнение запомнившегося в одиннадцать лет; «Просто так написано...» — о гениальной теме первой части Концерта № 3... И всё? — «Вот и всё!» — уверяет нас Сергей Васильевич. «Не может быть» — думаем мы, и слушаем музыку Рахманинова — немногословного и крайне сдержанного человека. В музыке и находим именно то, что искали: «сталь — в его руках, золото — в сердце...». И слёзы на своих глазах.

Однако следите за ходом музыкально-смыслового развития и не доверяйте словам!

А вот дальше начинается большой содержательный блок, связанный именно со словом в музыке, — кантата и опера.

Знакомство с кантатой Шапорина «На поле Куликовом» (с. 72–79) даёт детям возможность погрузиться в трагическое, героическое, кровавое и знаменательное для становления Руси время через богатейший зрительный ряд и через редкостное слово, звучащее «по старине», исконное. Поэтому ребята с особым чувством рассматривают картины, выполненные самими летописцами «Задонщины», запечатлевшими момент истории, когда «сила силу ломит», а также фрагменты потрясающих иллюстраций к этому же сюжету современного живописца, можно сказать, современного иконописца — Ильи Глазунова. Кантата Шапорина обобщённо и значимо передаёт самые главные чувства и мысли, связанные с этим событием. А предложенный зрительный ряд своеобразно компенсирует отсутствие сценического решения этого сюжета, создавая иллюзию декораций.

Вот уж на что богата была всегда опера-былина «Садко», так это на иллюстративный материал! В нашем распоряжении многочисленные работы художников, оформляв-

ших многократно поставленный оперный спектакль, замечательные иллюстрации этого сюжета в книгах. Мы подробно говорили в методике о том, как воплощался древний сюжет в различных формах — начиная с былин о Садко и древнего обряда умилоствления Онежского озера и заканчивая симфонической картиной и оперой. Этому посвящён и следующий раздел учебника (с. 89–105). Взаимодействие человека с силами природы, гармония его существования в мире (какой её понимали наши предки и какой её принял как часть своего мировоззрения Римский-Корсаков) — тема следующего раздела. Портрет композитора опер «Садко» и «Снегурочка» и его слово вписаны в художественно-ассоциативную канву разворотов, откликающихся рисованными образами на живописнейшие музыкальные полотна Николая Андреевича.

Дети знакомятся с фрагментами либретто, дневниковыми записями Римского-Корсакова, описаниями древних обрядов, былинами, игровыми песнями; соотносят их звучание с переосмыслением этих сюжетов в операх; совершают «поступки» в творчестве, сочиняя речитатив Берендея («сочинение сочинённого»). Наконец, «растворяются» в солнечных потоках вместе со Снегурочкой и славят солнце, сотворяя из него «кумира», и... опять попадают в сегодняшний день благодаря картине Б. Шаманова, герои которой похожи на современных ребят, только более тихие и мечтательные. Попросите детей представить, что это *они* сидят в травах и цветах, *они* играют на дудочке, *они* думают и мечтают о том, о чём можно мечтать только в сумерках, в звучании вольного воздуха деревни. Как же звучит эта «людская песенка»? Нужно попробовать озвучить своё настроение песенкой, пускай даже наигрышем из нескольких нот, но именно так — тихо, мечтательно и задумчиво.

Продолжаем двигаться навстречу солнечному свету и лучам. И странное дело, чем дальше движемся из прошлого в будущее, тем желание быть ближе к прошлому возрастает.

Музыка Стравинского была сочинена через несколько десятилетий после «Снегурочки» Римского-Корсакова (кстати, его консерваторского учителя). Но, прислушиваясь к ней, к непривычному для нас звучанию, ловишь себя на мысли, что погружаешься не в сказку и не в мифическое сказание, а в самую исконную древность – в древность, земельность, птичьность, звериность...

Мы с помощью учебника (с. 108–115) обращаемся к ребятам, и рисунком, и текстом приглашая их стать инструментами природы. Наш метод обучения – импровизации и размышления в записной книжке. В помощь детям – словесный ассоциативный ряд и две партитуры. Одна партитура – композиторская. Она разрастается, наливается звучанием и ширится на нотных строках. Другая – ветвится в графической фантазии. Интересно, смогут ли ребята увидеть и услышать их общность? В чём она?

И в конце, как всегда неожиданно и свежо, «звучит» на страницах учебника задиристый, молодой голос Сергея Прокофьева, который пытается человечество (значит, и нас!) о том, что оно думает о Солнце, и даёт свой ответ в Концерте для фортепиано с оркестром № 3.

Что и как думает человек о себе и о Солнце в наши дни? Научите детей слушать себя, наблюдать за людьми, искать в жизни и искусстве ответ на этот вопрос. И пусть записывают свои мысли, мелодии, стихи для потомков. Пусть они несут им радость, свет и любовь к жизни!

Электронная форма учебника (ЭФУ)

Электронная форма учебника обладает рядом преимуществ по сравнению с другими видами учебных средств, поскольку она позволяет совместить различные издания в одном. Кроме того, электронные учебные материалы повышают интерес к предмету, так как дети особенно восприимчивы к новым средствам обучения.

ЭФУ в соответствии с требованиями Министерства образования и науки РФ является копией печатного учебника. В дополнение к этому ЭФУ включает мультимедийные элементы следующих видов:

- **информационные,**
- **контрольно-измерительные материалы.**

К информационным элементам относятся в первую очередь дополнительные текстовые и иллюстративные материалы, поясняющие содержание учебника. Особенно ценными ресурсами являются, конечно, аудиофрагменты, которые облегчают в значительной степени работу с музыкальным материалом.

В силу специфики предмета интерактивные задания, представленные в учебнике, призваны не столько проверить знания, сколько развивать слушательскую культуру. Интерактивность заданий, т. е. возможность проверки ответа, даёт возможность самостоятельно проверить свой слух и глубину восприятия музыкального произведения.

При разучивании песен существенную помощь окажут мультимедийные элементы «Мы поём», которые содержат тексты песен и минусовки.

Содержание учебника	Мультимедийные и интерактивные элементы
<p>Путешествие на родину русского музыкального языка</p>	<p><i>Аудиофрагменты</i> М. И. Глинка. «Патриотическая песня»; хор «Славься!..» из оперы «Жизнь за царя». Л. Д. Малашкин, сл. Г. А. Лишина. «О, если б мог выразить в звуке»</p>
<p>Едем в фольклорную экспедицию</p>	
<p>Как это бывает, когда песни не умирают</p>	<p><i>Аудиофрагменты</i> Камаринская (плясовой наигрыш на гусях).</p>

Содержание учебника	Мультимедийные и интерактивные элементы
	Музыка и слова народные: «Калинка», «Как Иван-то ходит, бродит», «Светит месяц», «Кадриль. Русская быстрая». В. Гаврилин, сл. народные. «Дело было»
Поедем на Север, поедем на Юг	
Праздники в современной деревне	<i>Аудиофрагменты</i> Музыка и слова народные. «Полька-кокетка», «На горе мак» (игровая)
Древо русской музыки	А. П. Бородин. Симфония № 2. Часть 1
«Мусорянин пришёл!»	<i>Аудиофрагмент</i> М. П. Мусоргский. «В углу»
Быль или небыль?	
Народная песня в царских палатах	
Было и прошло, да быльём поросло?	
Северная былина в Петербурге	<i>Аудиофрагмент</i> А. С. Аренский. Фантазия на темы Рябинына для фортепиано с оркестром
Русский романс	
Из города – в деревню, из деревни – в город	<i>Аудиофрагменты</i> М. И. Глинка, сл. Е. П. Растопчиной. «Северная звезда».

Содержание учебника	Мультимедийные и интерактивные элементы
	<p>П. И. Чайковский, сл. К. Романова. «Растворил я окно».</p> <p>П. И. Чайковский, сл. И. З. Сурикова. «Я ли в поле да не травушка была...».</p> <p>М. И. Глинка, сл. А. С. Пушкина. «Я помню чудное мгновенье...».</p> <p>М. И. Глинка, сл. А. А. Дельвига. «Ах, ты, ночь ли, ноченька».</p> <p>П. И. Чайковский, сл. А. К. Толстого. «Средь шумного бала».</p> <p>П. И. Чайковский, сл. А. К. Толстого. «Кабы знала я, кабы ведала»</p>
Стихи о любви, смерти и жизни становятся романсами	<p><i>Аудиофрагменты</i></p> <p>А. А. Алябьев, сл. А. А. Дельвига. «Соловей»</p>
«Она вьётся, как тропя в полях!»	<p><i>Аудиофрагменты</i></p> <p>С. В. Рахманинов, сл. Т. Шевченко (в переводе А. Н. Плещеева). «Полюбила я на печаль свою»</p>
Концерт № 3 для фортепиано с оркестром С. Рахманинова	<p><i>Аудиофрагмент</i></p> <p>С. В. Рахманинов. Концерт № 3.</p> <p><i>Интерактивное упражнение</i></p> <p>Кроссворд</p>
На поле Куликовом	<p><i>Аудиофрагменты</i></p> <p>Историческая песня донских казаков «Ты, Россия».</p> <p>А. П. Бородин. Симфония № 2 («Богатырская»).</p> <p>Ю. А. Шапорин. «Баллада витязя и хор татар» из кантаты «На поле Куликовом»</p>

Содержание учебника	Мультимедийные и интерактивные элементы
Садко	<i>Аудиофрагменты</i> Н. А. Римский-Корсаков. Картина 2, песня Варяжского гостя, песня Веденецкого гостя, песня Индийского гостя, «Высота ли, высота» из оперы «Садко»
Сказка ложь, да в ней — намёк	<i>Аудиофрагменты</i> Н. А. Римский-Корсаков. «Великий царь», «Как вешний снег растаяла», хор «Свет и сила, бог Ярила» из оперы «Снегурочка». В. А. Гаврилин, сл. народные. «Сею-вею». <i>Интерактивное упражнение</i> Кроссворд
Весна священная	<i>Аудиофрагменты</i> И. Ф. Стравинский. «Пролог», «Игра двух городов» из «Весны священной»
Что ты думаешь о солнце?	<i>Аудиофрагмент</i> С. С. Прокофьев. Концерт № 3 для ф-но с оркестром. Д. Б. Кабалевский. Концерт для скрипки с оркестром, ч. 2. А. П. Бородин. Плач Ярославны из оперы «Князь Игорь». <i>Итоговый контроль</i>
Мы поём	<i>Аудиофрагменты</i> П. Г. Чайковский. «Заступница усердная». <i>Тропарь Казанской иконе Божией матери.</i> А. П. Бородин. Ария князя Игоря из оперы «Князь Игорь».

Содержание учебника	Мультимедийные и интерактивные элементы
	<p>С. С. Прокофьев, сл. народные. «На горе-то калина».</p> <p>В. А. Гаврилин, сл. народные. «Над рекой стоит калина».</p> <p>А. К. Лядов, слова народные. «Коляда-маледа».</p> <p>Музыка и слова народные. «Эй, ухнем» (бурлацкая).</p> <p>Музыка и слова народные. «Не по погребу бочоночек» (свадебная плясовая).</p> <p>А. К. Лядов, слова народные. «Протяжная».</p> <p>Г. В. Свиридов, слова народные. «Воспой, жаворонок».</p> <p>А. М. Абаза, сл. И. С. Тургенева. «Утро туманное» .</p> <p>Музыка народная, сл. А. Ф. Мерзля- кова. «Среди долины ровныя».</p> <p>П. П. Булахов, сл. А. К. Толстого. «Колокольчики».</p> <p>Музыка народная, сл. Н. А. Некра- сова. «Коробейники».</p> <p>Мы поём (тексты песен, ми- нусовки)</p> <p>А. Е. Варламов, сл. Н. Г. Цыганова. «Красный сарафан».</p> <p>М. И. Глинка. «Патриотическая песня».</p> <p>Н. А. Римский-Корсаков. Песня Садко</p> <p>Музыка народная, сл. И. И. Козло- ва. «Вечерний звон».</p> <p>П. П. Булахов, сл. А. К. Толстого. «Колокольчики мои»</p>

Фонохрестоматия

Фонохрестоматия включает наиболее значимые произведения как отечественных, так и зарубежных композиторов, которые нужно прослушать именно в оригинальном звучании, а не в исполнительской трактовке учителя.

Диск 1

1. Патриотическая песня

Композитор: М. Глинка

2. Хор «Славься...» (из оперы «Иван Сусанин»)

*Композитор: М. Глинка, автор слов: С. Городецкий
(переработанная версия либретто Г. Ф. фон Розена)*

3. Камаринская

Композитор: М. Глинка

4. Вальс фантазия

Композитор: М. Глинка

5. Романс «Северная звезда»

Композитор: М. Глинка, автор слов: Е. Ростопчина

6. Романс «Ах ты, ночь ли, ноченька»

Композитор: М. Глинка, автор слов: А. Дельвиг

7. Романс «Я помню чудное мгновенье»

Композитор: М. Глинка, автор слов: А. Пушкин

8. Симфония № 4. Финал

Композитор: П. Чайковский

9. Романс «Растворил я окно»

Композитор: П. Чайковский, автор слов: К. Р. (Великий князь Константин Константинович Романов)

10. Романс «Средь шумного бала»

Композитор: П. Чайковский, автор слов: А. К. Толстой

11. Романс «Соловей»

Композитор: П. Чайковский, автор слов: А. Пушкин

12. Романс «Я ли в поле да не травушка была»

Композитор: П. Чайковский, автор слов: И. Суриков

13. Романс «Кабы знала я, кабы ведала»

Композитор: П. Чайковский, автор слов: А. Толстой

14. Времена года. «Январь» («У камелька»)

Композитор: П. Чайковский

15. Времена года. «Ноябрь» («На тройке»)

Композитор: П. Чайковский

16. Струнный квартет № 1, ч. 2

Композитор: П. Чайковский

17. «Великий царь...» (из оперы «Снегурочка»)

Композитор: Н. Римский-Корсаков, автор либретто: Н. Римский-Корсаков

18. «Как вешний снег растаяла...» (из оперы «Снегурочка»)

Композитор: Н. Римский-Корсаков

19. «Снегурочки печальная кончина...» (из оперы «Снегурочка»)

Композитор: Н. Римский-Корсаков

20. «Свет и сила, бог Ярило» (из оперы «Снегурочка»)

Композитор: Н. Римский-Корсаков

21. Вступление и Картина 1 (из оперы «Садко»)

Композитор: Н. Римский-Корсаков

22. Картина 2 (из оперы «Садко»)

Композитор: Н. Римский-Корсаков

23. Песня Варяжского гостя (из оперы «Садко»)

Композитор: Н. Римский-Корсаков

24. Песня Индийского гостя (из оперы «Садко»)

Композитор: Н. Римский-Корсаков

25. Песня Веденецкого гостя (из оперы «Садко»)

Композитор: Н. Римский-Корсаков

26. Картина 6 (из оперы «Садко»)

Композитор: Н. Римский-Корсаков

27. «Высота ли высота» (из оперы «Садко»)

Композитор: Н. Римский-Корсаков

28. «С няней»

Композитор: М. Мусоргский

29. «В углу»

Композитор: М. Мусоргский

30. «Жук»

Композитор: М. Мусоргский

31. Гопак (из оперы «Сорочинская ярмарка»)

Композитор: М. Мусоргский, автор либретто: А. Голенищев-Кутузов

32. Картинки с выставки. «Богатырские ворота»

Композитор: М. Мусоргский

33. Опера Борис Годунов. Акт 4, картина 1

Композитор: М. Мусоргский

34. Концерт для фортепиано с оркестром № 3, ч. 1

Композитор: С. Рахманинов

35. Романс «Полюбила я на печаль свою»

*Композитор: С. Рахманинов, автор слов: Т. Шевченко
(в переводе А. Плещеева)*

36. Вокализ для голоса с фортепиано

Композитор: С. Рахманинов

37. «Богородице Дево, радуйся» (Всенощное бдение)

Композитор: С. Рахманинов

38. «Ныне отпускаеши» (Всенощное бдение)

Композитор: С. Рахманинов

39. Баллада Витязя («Опять с вековой тоскою») и Хор татар («Идут века») (из симфонии-кантаты «На поле Куликовом»)

Композитор: Ю. Шапорин, автор слов: А. Блок

40. «Помышляю день страшный». Из Канона покаянного ко Господу нашему Иисусу Христу

Композитор: А. Архангельский

41. Фантазия на темы Рябинина для фортепиано с оркестром

Композитор: А. Аренский

42. Ария князя Игоря (из оперы «Князь Игорь»)

Композитор: А. Бородин, авторы либретто: А. Бородин и В. Стасов (на основе «Слова о полку Игореве»)

43. Плач Ярославны (из оперы «Князь Игорь»)

Композитор: А. Бородин, авторы либретто: А. Бородин и В. Стасов

44. Симфония № 2 («Богатырская»), ч. 1

Композитор: А. Бородин

45. «Сею-вею» (из вокального цикла «Русская тетрадь»)

Композитор: В. Гаврилин, сл. народные

46. «Над рекой стоит калина» (из вокального цикла «Русская тетрадь»)

Композитор: В. Гаврилин, сл. народные

47. «Дело было» (из вокального цикла «Русская тетрадь»)

Композитор: В. Гаврилин, сл. народные

48. Песня Ерёмки (из оперы «Вражья сила»)

Композитор: А. Серов, авторы либретто: А. Островский, П. Калашников и Н. Жохов

49. Концерт для скрипки с оркестром, ч. 2

Композитор: Д. Кабалевский

Диск 2

1. «Утро туманное»

Композитор: В. Абаза, автор слов: И. Тургенев

2. «Колокольчики»

Композитор: П. Булахов, автор слов: А. К. Толстой

3. «О, если б мог выразить в звуке»

Композитор: Л. Малашкин, автор слов: Г. Лишин

4. «Вечерний звон»

*Композитор: А. Алябьев (предполож.), автор слов:
И. Козлов*

5. «Эх ты, ноченька»

Музыка и слова народные

6. «Эх ты, Ваня»

Музыка и слова народные

7. «Прощай, радость — жизнь моя»

Музыка и слова народные

8. «Не велят Маше за реченьку ходить»

Музыка и слова народные

9. «Что стоишь, качаясь...»

Музыка народная, автор слов: И. Суриков

10. «Вот мчится тройка почтовая»

Музыка и слова народные

11. «Степь да степь кругом»

Музыка народная, автор слов: И. Суриков

12. «Среди долины ровныя»

Музыка народная, автор слов: А. Мерзляков

13. «Эх, да ты взойди, ясно солнышко» (рекрутская)

Музыка и слова народные

14. «Солдатушки, бравы ребятушки» (рекрутская)

Музыка и слова народные

15. «Поле чистое, турецкое» (рекрутская)

Музыка и слова народные

16. «Ой, да ты, калинушка» (рекрутская казачья песня)

Музыка и слова народные

17. «Ой, летел павлин, летел» (рекрутская)

Музыка и слова народные

18. «На сухом пруду» (историческая)

Музыка и слова народные

19. «Ты, Россия» (историческая)

Музыка и слова народные

20. «Эй, ухнем» (бурлацкая)

Музыка и слова народные

21. «Дубинушка»

Музыка народная, автор слов: Л. Трефолев

22. «Вниз по матушке по Волге» (разбойничья)

Музыка и слова народные

23. «Когда я на почте служил ямщиком»

*Музыка народная, слова на основе стихотворения
В. Сырокомли (перевод с польского – Л. Трефолева)*

24. «Ой, по морю было, по морюшку» (былина)

Музыка и слова народные

**25. «Нам сказали Иван-то грозён» (свадебная с пла-
чем)**

Музыка и слова народные

26. «Не по погребу бочоночек» (свадебная плясовая)

Музыка и слова народные

27. «Камаринская» (плясовой наигрыш на гусях)

Музыка и слова народные

**28. «Кадриль. Русская быстрая» (оркестр русских на-
родных инструментов)**

Музыка и слова народные

29. «Коробейники»

Музыка народная, автор слов: Н. Некрасов

30. «Калинка»

Музыка и слова народные

31. «Светит месяц»

Музыка и слова народные

32. «Полька-кокетка»

Музыка и слова народные

33. «Как Иван-то ходит, бродит» (народная песня Рязанской области)

Музыка и слова народные

34. «На горе мак» (игровая)

Музыка и слова народные

35. Романс «Сидел Ваня на диване»

Музыка и слова народные

36. «Выхожу один я на дорогу»

Музыка народная, автор слов: М. Лермонтов

37. «Коляда-маледа» («Восемь русских народных песен» для симфонического оркестра)

Композитор: А. Лядов, слова народные

38. «Протяжная» («Восемь русских народных песен» для симфонического оркестра)

Композитор: А. Лядов, слова народные

39. «Что мне жить да тужить»

Композитор: А. Варламов, слова народные

40. «Красный сарафан»

Композитор: А. Варламов, автор слов: Н. Цыганов

41. «Ах, ты, время-времечко»

Композитор: А. Варламов, слова народные

42. «Матушка-голубушка»

Композитор: А. Гурилёв, автор слов: С. Ниркомский

43. «Домик-крошечка»

Композитор: А. Гурилёв, автор слов: С. Любецкий

44. «Соловей»

Композитор: А. Алябьев, автор слов: А. Дельвиг

45. «Зеленый дубок» (из кантаты «Курские песни»)

Композитор: Г. Свиридов, слова народные

46. «Воспой, жаворонок» (из кантаты «Курские песни»)

Композитор: Г. Свиридов, слова народные

47. «Вступление»

Композитор: И. Стравинский

48. «Вешние хороводы»

Композитор: И. Стравинский

49. «Игра двух городов»

Композитор: И. Стравинский

50. «Катерина» (из цикла «Пять обработок русских народных песен»)

Композитор: С. Прокофьев, слова народные

51. «На горе-то калина» (из цикла «Пять обработок русских народных песен»)

Композитор: С. Прокофьев, слова народные

52. «Вставайте, люди русские» (из кантаты «Александр Невский»)

Композитор: С. Прокофьев, слова народные

53. «Озорные частушки» (концерт для оркестра)

Композитор: Р. Щедрин

54. «Да исправится молитва моя». Фрагмент Литургии

Композитор: П. Чесноков

55. «Заступница усердная». Тропарь Казанской иконе Божией матери

Композитор: П. Чесноков

56. «Вокализ»

Композитор: В. Усачёва

57. «Старина» (небывальщина)

Композитор: В. Усачёва, слова народные

58. «Старинный вальс»

Композитор: Н. Листов

Нотная хрестоматия

Хрестоматия является неотъемлемой частью УМК. В ней подобран основной нотный материал, необходимый для проведения полноценных уроков.

Абаза Эраст Аггеевич

«Утро туманное»

Алябьев Александр Александрович

«Вечерний звон»

Аренский Антон Степанович

Фантазия на темы И. Рябинина для фортепьяно с оркестром

Бах Иоганн Себастьян

Ария сопрано из «Магификата»

Бородин Александр Порфирьевич

«Князь Игорь»

Ария князя Игоря

Плач Ярославны

Былины

«Садко и морской царь»

«Соловей Будимирович»

Гурилёв Александр Львович

«Однозвучно гремит колокольчик»

Давыдов Степан Иванович

«Среди долины ровныя»

Листов Николай Афанасьевич

Старинный вальс

Лядов Анатолий Константинович

«Былина о птицах»

Восемь обработок русских народных песен

«Былина о птицах»

«Колыбельная»

- «Коляда-маледа»
- «Плясовая»
- «Протяжная»

Римский-Корсаков Николай Андреевич

«Садко»

- Вступление «Окиян – море синее»
- Речитатив и ария Садко
- Картина II
- Сказка и присказка Нежаты
- Песня Варяжского гостя
- Песня Индийского гостя
- Хор гребцов

«Снегурочка»

- Проводы Масленицы
- Речитатив Берендея
- Заключительный хор – песнь Яриле-Солнцу

Русские народные песни

- «Ах вы, сени мои, сени»
- «Вдоль да по речке»
- «Липа вековая»
- «Разлилась Волга широко»
- «Славное море – священный Байкал»
- «Что ты жадно глядишь на дорогу?»
- «Эй, ухнем!»

Русские народные песни в обработке С. Прокофьева

- «Катерина»
- «На горе-то калина»

Русские народные песни в обработке В. Прокунина под редакцией П. Чайковского

- «А кто у нас моден?» (Нижегородской губернии)
- «Коляда-маледа» (Нижегородской губернии)
- «Протяжная» (Моршанского уезда села Кулеватое)
- «Протяжная» (Тамбовского уезда)

«Свадебная» (города Моршанска)
«Свадебная» (Моршанского уезда села Кулеватое)
«Уличная» (Моршанского уезда села Кулеватое)
«Хороводная» (Тамбовского уезда)

Свиридов Георгий Васильевич

Курские песни

Старинная духовная музыка

Погласица с псалмом

Тропарь. Глас 8-й

Стравинский Игорь Фёдорович

«Весна священная»

«Игра двух городов»

«Вешние хороводы»

«Поцелуй земли»

Усачёва Валерия Олеговна

Вокализ из цикла «Русские песни»

«Старина»

Чайковский Пётр Ильич

«Средь шумного бала»

Шапорин Юрий Александрович

Баллада Витязя из симфонической кантаты «На поле Куликовом»

Музыкальный материал

Музыкальный эпиграф года: знаменные распевы и тема Третьего фортепианного концерта С. В. Рахманинова.

М. И. Глинка. «Патриотическая песня», хор «Слався!» из оперы «Жизнь за царя»; «Камаринская» (целиком); «Вальс-фантазия», «Северная звезда», «Я помню чудное мгновенье», «Ноченька».

П. И. Чайковский. Финал Четвёртой симфонии; «Средь шумного бала», «Растворил я окно», «Соловей», «Я ли в поле да не травушка была», «Кабы знала я, кабы ведала», «У камелька», «На тройке», Allegretto из Первого квартета.

М. П. Мусоргский. «С няней», «В углу», «Жук»; сцена с Юродивым, сцена с кормилицей, Фёдором и Ксенией из оперы «Борис Годунов»; «Богатырские ворота», «Гопак», «Трепак» (последний обязательно в исполнении Ф. И. Шаляпина).

С. В. Рахманинов. Фортепианный концерт d-moll (целиком); «Полюбила я на печаль свою», «Вокализ», «Ныне отпускаеши».

Д. Б. Кабалеvский. Концерт для скрипки с оркестром (2-я часть).

Ю. А. Шапорин. Фрагменты кантаты «На поле Куликовом» («Баллада Витязя», «Хор татар» (дополнительно по выбору учителя)).

Н. А. Римский-Корсаков. «Сеча при Керженце», последняя сцена оперы «Снегурочка» (ария Снегурочки, хор); симфоническая картина «Садко» и фрагменты оперы «Садко» (1-я и 2-я картины).

С. С. Прокофьев. Фрагменты кантаты «Александр Невский» («Вставайте, люди русские»), «На горе-то калина», «Катерина».

А. П. Бородин. Фрагменты оперы «Князь Игорь» («Плач Ярославны», «Ария князя Игоря»); «Богатырская симфония» (1-я часть).

А. А. Архангельский. «Помышляю день страшный».

П. Г. Чесноков. «Да исправится молитва моя», «Заступница усердная».

А. С. Аренский. «Фантазия на темы Рябинина».

А. Н. Серов. Фрагмент из оперы «Вражья сила» («Песня Ерёмки», обязательно в исполнении Ф. И. Шаляпина).

Р. К. Щедрин. «Озорные частушки».

А. К. Лядов. «Восемь русских народных песен», «Коляда-маледа», «Протяжная».

Г. В. Свиридов. «Курские песни» (две-три по выбору учителя).

В. А. Гаврилин. Фрагменты «Русской тетради» (на усмотрение учителя).

В. О. Усачёва. Цикл «Русские песни» («Вокализ», «Небывальщина»).

И. Ф. Стравинский. Фрагменты «Весны священной» («Игра в городки», «Вешние хороводы»).

Свадебные песни: «Не по погребу бочоночек», «Ой, все кумушки домой», «Как не по мосту», «Как Иван-то ходит, бродит» (Рязанская область).

Подлинные мелодии народного сказителя и фольклориста *Рябинина. Знаменные распевы.*

Народный былинный эпос. «Алёша Попович и Тугарин (Сокольник)», «Ой, по морю было, по морюшку», «Садко и морской царь» (Онежская старина).

Рекрутские песни. «Ой, летел павлин, летел», «Эх, да ты взойди, ясно солнышко», «Поле чистое, турецкое», «Солдатушки, бравы ребятушки».

Любовная лирика. «Ковой-то нету, а мне больно жаль», песни в исполнении Ф. И. Шаляпина «Не велят Маше», «Ноченька», «Прощай, радость, жизнь моя», «Эх ты, Ваня».

Романсы. «Сидел Ваня», «Выхожу один я на дорогу».

Частушки. «Частушки под язык», «Дудик-дудик» и др.

Страдания.

Плясовые. «Камаринская», «Калинка», казачья плясовая, хоровод «Во поле берёза стояла», «Со вьюном я хожу», народная полька, кадрили.

Инструментальные плясовые наигрыши на жалейке, скрипке, рожке, гусях; *старинные наигрыши* «Долгова», «Горбатова» и др.

«Протяжная», «Свадебная», «Хороводная» из сборника Прокунина (под ред. П. И. Чайковского).

Городская лирика (популярная). «Вниз по матушке по Волге», «Коробейники», «Среди долины ровныя», «Светит месяц», «Тонкая рябина», «Догорай, моя лучина», «Вечерний звон», «Эй, ухнем», «Дубинушка» (последние две в исполнении Ф. И. Шаляпина).

Ямщицкие песни. «Степь да степь кругом», «Когда я на почте служил ямщиком», «Вот мчится тройка почтовая».

Старинный романс. «О, если б мог выразить в звуке» Л. Д. Малашкина, «Утро туманное» В. М. Абаза, «Старинный вальс» Н. Н. Листова и др.; «Красный сарафан», «Соловей», «Колокольчики», «Домик-крошечка», «Матушка-голубушка», «Что мне жить и тужить», «Ах ты, время, времечко» А. Е. Варламова и др. (по выбору учителя).

Романсы А. А. Алябьева, А. Л. Гурилёва.

Содержание курса и методический комментарий

Русский музыкальный фольклор

Народный эпос

Средства обучения

1. Учебник, с. 30–35, 72–79.

2. Музыкальный материал:

знаменные распевы: «Аще и во гроб», «Тропарь к Рождеству», «Достойно есть». «Свет тихий» и др.

«Алёша Попович и Тугарин (Сокольник)».

«Ой, по морю было, по морюшку» (музыка и слова народные) // фонохрестоматия.

Н. А. Римский-Корсаков. «Сеча при Керженце» // 2 класс.

С. С. Прокофьев. Хор «Вставайте, люди русские» из кантаты «Александр Невский» // фонохрестоматия.

М. П. Мусоргский. «Богатырские ворота» из цикла «Картинки с выставки» // фонохрестоматия.

А. П. Бородин. Симфония № 2 («Богатырская») // фонохрестоматия.

А. П. Бородин. Плач Ярославны (из оперы «Князь Игорь») // ЭФУ, с. 120; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 20.

А. П. Бородин. Ария князя Игоря (из оперы «Князь Игорь») // ЭФУ, с. 122; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 11.

Ю. А. Шапорин. Баллада Витязя («Опять с вековой тоскою») и Хор татар («Идут века») (из симфонии-кантаты «На поле Куликовом») // фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 136.

В начале урока звучат знаменные распевы без обстоятельных комментариев, только как образцы старинной музыки, как введение в интонационный строй народного фольклора вообще и в тему Третьего фортепианного концерта Рахманинова в частности. К ним мы вернёмся, когда будем говорить о русской духовной (церковной) музыке, а пока только отметим присущее им *поступенное* движение мелодической линии.

«*Алёша Попович и Тугарин (Сокольник)*», «*Ой, по морю было, по морюшку*». После знаменных распевов звучание этих образцов былинного эпоса будет естественным уже потому, что они по интонационному строю близки к распевам — получается целый «блок» старинных русских интонаций. При сравнении распевов с этой музыкой важны два момента. Один из них — сравнение интонационно-образных характеристик церковных и былинных напевов. Поскольку различие их по «строгости» звучания очевидно, дети могут сделать это самостоятельно. Но это не главное. Начать же рекомендуем с другого — с выяснения представлений детей о былинном эпосе вообще (что знают, что помнят). Дети обязательно скажут, что былины — это повествования о богатырях, значит, музыка должна быть «могучая». Однако за этим кроется ловушка — прямое суждение не учитывает парадоксальности народного былинного музыкального эпоса.

Дело в том, что в самих былинных напевах, несмотря на их богатырскую тематику («Сокольник»), в принципе нет «богатрства», воплощаемого интонационно в музыке! Вообще русский народный былинный эпос связан с произнесением текста, и чаще всего не более того. Потому напевы и звучат несколько отстранённо, повествовательно, просто, как поёт Баян: «Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой...» Как отмечают музыковеды и литературоведы, былины нередко начинаются так называемым запевом — своеобразным вступлением, не имеющим

прямой связи с основным содержанием. Таково, например, начало известной былины «О Соловье Будимировиче» (это начало использовал в опере «Садко» Н. А. Римский-Корсаков).

Великолепную и точную характеристику народному музыкально-эпическому стилю дал Б. В. Асафьев: «...Ярославна — из тех русских летописных женщин, что во времена татарских лихолетий бились с врагами и сгорали или задохнулись вместе со всеми в крепостных башнях и крепостях-храмах. Её плач — вовсе не обычный бытовой причет. Бородин читал и понимал русские летописи и сказания, их образы, их величаво сдержанный (не бесстрастный, но *не суетный*) язык и стиль. Разве не так же сдержанно, „не суетно“ звучат в летописях лаконичные сообщения о трагических бедствиях, о голоде, об опустошениях, о вражде князей и „лихоимствующих верхов“, обо всём, что нарушало трудовую жизнь крестьянства...» Именно *не суетный* — типичная характеристика русского интонирования.

Мы можем показать детям этот «парадокс»: сыграть мелодию былинного напева и спросить, что могло на эту музыку петься. Едва ли дети догадаются, что это мелодия былинного эпоса. И когда они удивятся своей «ошибке», продолжить: как можно объяснить отсутствие в этой музыке «богатырских» интонаций? Напомните детям, что говорилось о русском характере: жертвенность на Руси считалась обычным, повседневным делом. А былины в большинстве своём имеют *гуманистическое содержание* (в их сюжетах защищается Родина, национальный образ жизни, духовные ценности). Тематика былин и сказок (их тоже можно рассматривать как жанр народного эпоса, поскольку в них есть и подвиги, и нравственная мудрость) связана прежде всего с восстановлением справедливости. Эти всеобщие морально-этические идеалы лежат в основе русского народного эпоса. Поэтому можно и нужно поговорить с деть-

ми о философской мудрости былин и сделать вывод: *добро и мудрость о себе не кричат.*

Особенности русского национального характера повлияли на язык и стиль эпических произведений — величаво-сдержанный, не суетный. Но зато в русской композиторской музыке широко представлены настоящие богатырские интонации. Например, в уже знакомых детям произведениях.

«*Сеча при Керженце*» Н. А. Римского-Корсакова; «*Вставайте, люди русские*» С. С. Прокофьева, а также новых для них: «*Богатырская симфония*» (часть I) А. П. Бородина; «*Богатырские ворота*» М. П. Мусоргского. О первых двух уже было достаточно сказано в предыдущих классах. Музыку А. П. Бородина и М. П. Мусоргского мы советуем просто послушать на уроке, слегка коснуться её в обсуждении, поскольку здесь нет особых проблем («Богатырские ворота», например, — музыкальная «иллюстрация» к картине художника В. А. Гартмана).

А вот на следующем произведении, вобравшем в себя все традиции раскрытия богатырства в русской музыке, следует остановиться подробнее.

«*На поле Куликовом*» Ю. Шапорина. Эту музыку мы включили в программу, во-первых, потому что музыка этой симфонии-кантаты (как определял её жанр сам автор) написана на конкретный сюжет из истории русского народа (Куликовская битва). Во-вторых, потому что это историческое событие связано с именем великого нравственного просветителя России — Сергия Радонежского, подвигнувшего Дмитрия Донского на эту битву и благословившего русские войска. Об этом обязательно надо говорить с детьми, ведь православие на Руси было носителем культуры и в целом играло ведущую роль в истории страны. И в-третьих, потому что в создании симфонии-кантаты принимал активное участие выдающийся русский поэт Александр Блок, написавший текст Каватины невесты и Хора татар.

В музыке симфонии-кантаты Ю. Шапорин продолжил традиции русской классики в освоении народного музыкального творчества. Например, обобщённый образ Матери, оплакивающей детей-сирот, построен на исконно народном жанре колыбельной песни, написанной в трагическом ключе; лирический образ невесты прямо продолжает галерею оперных женских образов (Антонида, Ярославна, Феврония). Образы Витязя (обобщённый образ русского воина, под которым можно подразумевать реального русского богатыря Пересвета — героя Куликовской битвы) и Дмитрия Донского имеют своими предшественниками в русской музыке образы Руслана, князя Игоря. Эти номера из симфонии-кантаты можно не только послушать, но и выучить с детьми. Но подробно мы предлагаем остановиться на двух фрагментах из кантаты, идущих в записи без перерыва (Баллада Витязя и Хор татар), представляющих собой картину Куликовской битвы. На примере этих фрагментов можно говорить о том, как в музыке выражалось отношение народа к подвигу.

Очень хочется, чтобы дети услышали в музыке Баллады Витязя сосредоточенную (не суетную) мелодию, истоки которой как раз в старинных русских былинах и знаменных распевах. Обсуждение этой музыки нужно организовать так, чтобы форма контрастных вариаций выглядела закономерной — такой формы требуют раздумья о судьбах Родины. Интересно, услышат ли дети в первой вариации «татарской темы» переключку с той же темой из «Китежа» Н. А. Римского-Корсакова? А вторую вариацию «татарской темы» можно спеть всем классом и выучить наизусть, потому что с интонационно похожей музыкой дети в дальнейшем встретятся в опере А. П. Бородина «Князь Игорь». При желании можно послушать и Хор вестников победы: эта музыка также переключается с «богатырскими» интонациями Баллады Витязя. Это не случайно: ведь подобная музыкальная образность сложилась на основе величальных хоров из русских опер.

После прослушивания произведений героической тематики попробуйте с ребятами сформулировать проблему: почему в народной музыке «богатырских» интонаций нет, а композиторская музыка практически вся состоит из них? Почему многие композиторы (за редким исключением), жившие и творившие в разное время, аранжируя народную музыку, не стремились сохранить в своих эпических произведениях этот величаво-сдержанный, не суетный язык и стиль?

Дети дают разные ответы, но основной аргумент их рассуждений таков: композиторы пишут «о силе богатырской», значит, и музыка должна быть «сильной и громкой», т. е. ищут прямое соответствие (но ещё не единство!) содержания форме. Вот на этом этапе нужно начать говорить о сущности единства формы и содержания в музыкальной образности — о специфике искусства как *художественного* отражения мира.

Ёмкую специфику художественного образа определил русский философ А. Ф. Лосев: «Художественно то, на что никогда нельзя наглядеться, сколько бы ты на него ни глядел. А это значит, что, как бы глубоко мы ни воспринимали художественный образ, в нём всегда остаётся нечто непонятное и неистощимое, волнующее нас всякий раз, как только мы воспринимаем этот образ». Художественное в музыке — это почти всегда *преувеличение, концентрированное* выражение самых ярких и характерных черт явления. Поэтому при изображении «богатырства» (силы, могущества) музыкальными средствами в первую очередь композиторы используют гиперболизацию.

На что направлена богатырская сила? На достижение справедливости, торжество добра и правды. Поэтому богатырским интонациям в русской классической музыке так свойственны энергия созидания и *гимнические* мотивы.

Необходимо также учитывать особенности исторического периода, ведь XIX век — время пробуждения само-

сознания великого народа, расцвета русской культуры и искусства. В этих условиях русские композиторы-интеллигенты, будучи патриотами, восхищаясь богатырским народным духом, каждый своим творческим методом переосмысливая былинные образы героев в искусстве, делали разные открытия. Но все они использовали огромный потенциал эпического народного художественного творчества, дающий возможность воплощать в композиторской музыке различные интерпретации народных образов. Поэтому и у композиторов XIX столетия во времена становления *русской профессиональной композиторской школы* и у композиторов XX века слышны разные, но *сходные по духу* «богатырские» интонации. Кроме того, в оркестровом звучании интонации народных напевов обретают как бы «мускульную силу», которую мы, слушатели, ассоциативно связываем с величием русского народа.

Но возникает ещё один вопрос, связанный с парадоксальностью народного былинного музыкального эпоса: если в нём отсутствует важнейший фактор художественности — преувеличение, концентрированность содержания, то может ли вообще народный музыкальный эпос считаться искусством?.. Сложнейший теоретический вопрос, однако задать его необходимо: уже приближение к ответу на него становится свидетельством начала формирования у детей навыков теоретического мышления! А ответ совсем непростой.

Когда мы говорим о гиперболизации в искусстве, о нарочитом подчёркивании отдельных существенных характеристик образов, то имеем в виду *профессиональную* композиторскую деятельность, которая включает в себя использование определённых приёмов средств выразительности, алгоритмов. Профессиональное искусство как «общественная техника чувства» (Л. С. Выготский) без этого обойтись не может, так как одна из его важнейших социальных функций — воспитательная — лишится самого

главного: *концентрации* человеческого переживания, чувства.

Народное же искусство во времена своего рождения никакой «технологии» не знало, становление его эстетического сознания проходило стихийно, как продолжение жизни. В этом всё и дело! Народ ничего не придумывал, а как чувствовал, так и выражал себя в искусстве. Вдумаемся: если подвиг, самопожертвование, жизнь по добру, по справедливости считались в народе естественными, были образом жизни, то и отношение к этому было естественным, без преувеличенных эмоций, и выражалось это отношение в фольклорных формах, в том числе в эпосе, просто, без пафоса.

Таким образом, противоречие, открытое нами в народном былинном музыкальном эпосе, на самом деле является уникальным примером единства содержания и формы! Такого единства, где искусство и жизнь как категории эстетики не разделены, а естественно переходят друг в друга. Мы можем сделать вывод, что отсутствие в былинном музыкальном эпосе концентрированности отношения к героике в искусстве и есть *само концентрированное выражение отношения к героике в жизни*.

Песенные жанры

Рекрутские песни

Средства обучения

Музыкальный материал:

«Ой, летел павлин, летел» (музыка и слова народные) // фонохрестоматия.

«Эх, да ты взойди, ясно солнышко» (музыка и слова народные) // фонохрестоматия.

«Поле чистое, турецкое» (музыка и слова народные) // фонохрестоматия.

«Солдатушки, бравы ребятушки» (музыка и слова народные) // фонохрестоматия.

Рекрутские песни исполняются мужским хором, поэтому традиционно их относят к так называемой мужской лирике. Особенность их содержания — единство противоположных мотивов — *патриотического* и *бытового*. С одной стороны, понимание необходимости защиты Отечества, с другой стороны, пронзительная человеческая тоска от предстоящей или уже свершившейся разлуки с близкими на много лет. Отсюда в песнях предчувствия, заветы, пожелания, ожидание несчастья и тяжёлой доли и пр.

Жанр песни **«Ой, летел павлин, летел»** — баллада. Эта песня — типичный пример того, как трагическая ситуация проводов в рекруты находит сдержанную манеру выражения и исполнения. Обратите внимание учащихся на новые звучания, связанные с опорой на тритон (интервалы, содержащие по 3 тона), переменностью тоники (лада). Это очень важно, поскольку раскрывается диалектическая сложность общей эмоциональной интонации песни: светлые звучания периодически меняются на тёмные.

Отметим, что эта песня нарушает установившийся у детей стереотип восприятия, что всё лежит на поверхности, поэтому работа над ней очень важна для городских детей, впервые изучающих аутентичные произведения крестьянского фольклора. Как правило, на уроках городские дети слушают то, что им абсолютно неизвестно и непривычно (несмотря на усилия учителя познакомить детей с этой музыкой в предыдущих классах), затем это неизвестное и непривычное стараются понять, проанализировать текст, жанр произведения, а потом воспроизвести его, опираясь на проделанный анализ. При этом оказывается, что на первый взгляд светлые оптимистические звучания наполнены трагическим содержанием (как, например, в этой песне).

После обсуждения типических элементов содержания рекрутских песен поставьте перед школьниками проблем-

ный вопрос: можно ли найти в народной музыке такие песенные интонации, чтобы в них звучали и радость, и грусть одновременно? Этот вопрос подготовит детей к восприятию эмоционально сложных песен, которые им предстоит прослушать, а также поможет объяснить отсутствие выраженных динамических оттенков. Чтобы ответить на этот вопрос, нужно попытаться найти вместе с ребятами в рамках предложенной в песне интонации такой исполнительский план, который бы требовал не привычного прямого поступательного развития от одной эмоции к другой (типа *crescendo* с привычными кульминациями и т. д.), а постоянного пребывания в *одном*, но очень *сложном* сочетании противоположных эмоциональных состояний.

Дайте ребятам задание спеть песню «Ой, летел павлин, летел» в многоголосном варианте после прослушивания оригинального исполнения, чтобы они почувствовали, как возникает ощущение многих голосов. Оно рождается от вариативных (импровизированных) изложений основной интонации, которые одновременно накладываются на неё! Так возникает русский орнаментализм — тончайшая игра интонационных рисунков с минимальными отклонениями от основной темы, в *одновременном звучании* с ней. Возможен и такой ход: школьники идентифицируют себя с отдельными исполнителями, чтобы проследить закономерности рисунка каждого голоса, проникнуться *различиями* эмоционального интонирования.

Звучание главной интонации этой песни отличается простотой и внешней непритязательностью. Хорошо, если дети сделают вывод (или хотя бы подойдут к заключению), что в этой песне проявляются сдержанность и скромность, свойственные русскому человеку.

«Эх, да ты взойди, ясно солнышко» и **«Поле чистое, турецкое»**. Эти песни — примеры мужской лирики и мужской традиции исполнения. Мы специально ввели их в программу, чтобы дети имели возможность срав-

нить их с женскими песнями, выявить сходство и различия. В принципе это не сложно.

Сходство мужских и женских песен проявляется в складе музыки, интонационности, т. е. в том, что составляет «атмосферу» песни. Различия — в манере исполнения мужских и женских запево, в *эмоциональной нагрузке песен*. Например, на слух можно сразу определить, что мужские («мужицкие») запевы более резкие, решительные, а женские — более мягкие, пластичные. Песни могут быть об одном и том же явлении крестьянской жизни, но содержание в них разное. Традиционно содержанием мужских песен становились исторические сюжеты, служба в армии с её тяготами и унижениями, каторга (в более поздние времена) и т. д.

Но даже когда в них пелось о разлуке с семьёй, с любимыми (когда «шумели берёзы от рекрутских слёз»), отношение к этому, передаваемое в песне, оставалось *мужским*: удаль, заливчатская беззаботность, мужественность, суровость, за которыми, однако, чувствовалось большое душевное напряжение и стойкое внутреннее сопротивление.

Песня *«Солдатушки, бравы ребятушки»* является ярким примером мужской рекрутской песни. А что в ней такого интересного? Обычный солдатский марш, удалой, бравый, — таких много. Однако не следует торопиться, нужно вдуматься в текст! Порассуждаем. Служить надо? Как раньше говорили: «За Веру, Царя и Отечество!» Надо, ведь это надо для России. А ведь служили-то в те времена 25 лет! Лучшие свои годы солдат должен был прожить вне дома, без семьи, в жёстких военных условиях. Легко ли? Очень трудно. Так почему же рекруты поют о трудных годах своей жизни в бравой удальской манере?.. Мир и свобода родной страны — прежде всего. Ради этого можно претерпеть тяготы солдатской жизни и даже отнестись к ним с юмором. По-молодецки — с несколько напускной удалью, с наигранной бодростью. Содержание этой песни не про-

сто солдатско-маршевое, за этой бравадой можно увидеть замечательные черты русского характера — долготерпение, жертвенность, жизнелюбие и мужество.

Содержание женских песен, посвящённых рекрутской теме, тоже вполне традиционно — переживания матерей, жён, девушек, разлучённых со своими сыновьями, мужьями, возлюбленными. Примером рекрутской женской песни является песня *«Ой, летел павлин, летел»*. Женское лирическое чувство, в отличие от мужского, внутренне очень подвижное, ранимое, взволнованное, трепетное! Эти качества лирического чувства передают импровизационные подголоски, полифонически наложенные на мелодию песни.

Разговор о содержании женского лирического чувства позволяет пластично перейти к песням, в наибольшей степени выражающим сущность русской протяжной песни. Этот песенный жанр — любовная лирика.

Любовная лирика

Средства обучения

1. Учебник, с. 16–21.

2. Рабочая тетрадь, с. 8–22.

3. Музыкальный материал:

«На горе-то стоит ёлочка» (музыка и слова народные).

«Ой, все кумушки, домоя» (музыка и слова народные).

«Пора гостям с двора» (музыка и слова народные).

«Как сказали, Иван-то грозён» (музыка и слова народные) // фонохрестоматия.

«Прощай, радость, жизнь моя» (музыка и слова народные).

«Ноченька» (музыка и слова народные).

«Эх ты, Ваня» (музыка и слова народные) // фонохрестоматия.

«Ковой-то нету, а мне больно жаль» (музыка и слова народные).

«Не велят Маше за реченьку ходить» (музыка и слова народные).

«Сидел Ваня» (музыка и слова народные).

«Выхожу один я на дорогу» (музыка народная, сл. М. Ю. Лермонтова) // фонохрестоматия.

На первый взгляд, содержание этого жанра лирических песен понимается легко, если рассматривать такие песни изолированно от всего народного музыкального наследия — только как песни определённого содержания. Но мы считаем, что перед учителем стоит более важная, а значит, и более сложная задача — развернуть перед школьниками сам процесс происхождения песен этой тематики, т. е. показать, как жанр протяжной песни освобождался от обрядовых «оков», как проходило становление народного бытового искусства как искусства *гуманистического*. В связи с этим возникали вопросы: как соотнести обрядовую лирику с любовной и когда рассказать школьникам о народном обряде — до изучения лирических песен или после? Мы думаем, что лучше всего начать с обряда, отталкиваясь от него.

Свадьба во все времена (а в древности особенно) была кульминацией жизни человека (праздник на всю жизнь), поэтому свадебный обряд был максимально приближен к жизни по сравнению с другими обрядами. Видимо, поэтому он лучше других обрядов сохранился до наших дней.

Как правило, свадьба игралась в определённое время года, например на Красную горку (в первое воскресенье после Пасхи), в Мясоед (зимой после поста).

Свадебный обряд имел чёткую, строго соблюдаемую структуру: *сговор — сватовство — девичник — свадьба*. Обычно от сватовства до самой свадьбы проходило несколько месяцев (до полугода), и в этом народная мудрость проявлялась на практике: будущим молодожёнам разрешалось встречаться друг с другом. За эти несколько месяцев они либо укрепятся в своих чувствах, либо разойдутся не женившись.

Сговор и сватовство происходили в доме невесты. Родители жениха (сваты) приходили к родителям невесты и просили отдать их дочь за своего сына.

На девичнике невеста с подружками готовилась к свадьбе, они вспоминали девичью жизнь, шили и вышивали приданое, пели песни (например, *«На горе-то стоит ёлочка»*).

Обычно в свадебных обрядах основные песни, имеющие разный текст (в зависимости от того, для какого момента свадьбы они предназначены), пелись на один мотив, но с некоторыми вариантами в характере исполнения (насыщенной или лиричной). Таким образом, существовала установленная традицией лейтмелодия свадьбы.

В каждом регионе России свадебный обряд (как и другие) имел свои особенности. Так, особенностью свадебного обряда в селе Отрадном Рязанской области является то, что песню *«Как сказали, Иван-то грозён»* (которая обычно исполняется только в день свадьбы) могли исполнять в любое время, начиная с просватанья, и кто угодно — даже посторонний. Например, каждый, кто шёл мимо дома невесты, мог запеть эту песню (заменяя при этом имя «Иван» на имя жениха), и невеста должна была реагировать «плачем». И вообще, всякий раз, когда звучит эта песня (где бы то ни было, в любой обстановке), она должна была плакать, в народе говорили «кричать». Поэтому ей всегда помогали подружки, которые подменяли невесту, «кричали» вместо неё. В патриархальном семейном укладе основным правилом было: «Да убоится жена мужа своего!» Вот так, с помощью обрядовых песен, осуществлялось фактически воспитание невесты, подготовка её к будущей добродетельной семейной жизни!

Интересен также народный свадебный костюм. В рязанском наряде невесты преобладают красный, чёрный и белый цвета. Красное — домотканая понёва (юбка); чёрное — полосы и узоры по подолу, вышитые на понёве; крас-

но-чёрные узоры — на белой рубахе и на запоне; белое — рубаха и нижняя понёва. Цвета в наряде имели символический смысл: красно-чёрное связано с окончанием жизни в родительском доме, а белое — с непорочностью и девичьей чистотой.

Как правило, среди всех присутствующих на свадьбе не оставалось ни одного равнодушного человека. Подружки «проигрывали» свою будущность, родные «отдавали свою кровиночку во чужие люди», крёстная — всегда рядом с невестой, даёт советы, «ведёт» её по обряду к венцу, переживая вместе с ней.

Кульминация свадьбы — её первый день: утро перед венцом, благословение родителей, венчание в церкви и проезд в дом жениха. В этот день обязательно звучит главная песня «Как сказали, Иван-то грозён». На фоне этой песни звучит двух-, а то и трёхголосный плач: по традиции к начавшей «кричать» невесте присоединялась её ближайшая подружка, а затем и мать невесты. Так в женском пении возникает полифония (вид многоголосия, представляющий собой сочетание в одновременном звучании двух и более мелодий).

В фонохрестоматии представлена песня «Как сказали, Иван-то грозён» свадебного обряда Рязанской области. В этом варианте плач невесты тонален, он возникает из обрядового пения и, значит, не показателен для политональности. Поэтому детям надо обязательно дать послушать фрагмент белгородского варианта свадебного обряда, где плач невесты именно политонален.

Завершают свадебный обряд две «отходные» песни — на конец свадьбы. Одна песня сдержанная, лирическая — **«Ой, все кумушки, домоя»** (поётся всеми гостями), а другая — весёлая, танцевально-плясовая — **«Пора гостям с двора»** (тоже пели все). Эти песни уже имеют, в отличие от предыдущих, свою собственную мелодию. Теперь, когда мы подробно изучили обряд, по музыке можно про-

следить драматургию настроения всей свадьбы: от драматичной кульминационной песни «Как сказали, Иван-то грозён» к разудалой, плясовой. Что может стоять за таким развитием сюжета (в музыке) — оптимистический взгляд в будущее или что-то иное? Пусть дети ответят сами.

Подведём итоги. Можем ли мы сказать, что атмосфера обрядовых свадебных песен связана с лирическими переживаниями? Наверное, да. Ведь, с одной стороны, душевные переживания невесты — это лирика. Но, с другой стороны, её переживания «запрограммированы» обрядовым сюжетом, определены смыслом всего обряда, который «диктует» невесте и содержание, и форму личных переживаний. В этих условиях мы уже не можем говорить о них как о личных. Конечно, на этот сложный вопрос школьники, ещё не представляя себе отчётливо, что такое *лирика* как жанр, ответить не могут. Но этот вопрос — прекрасный повод для того, чтобы дети задумались о становлении жанра *русской народной лирической песни*.

Рассуждая со школьниками об этом процессе, не следует искать какие-то конкретные отличия обрядовой песни от лирической. На данном уровне музыкального развития детей лучше говорить о широком содержании народной песни как о *целом огромном мире*, отражающем и глубокую древность, и современность. Обрядовость является частью этого мира, *древним пластом*, основой, определившей во многом и интонационное, жанровое, и формальное своеобразие русской народной песни как целостного явления.

Лирика (от греч. *λύρα* — музыкальный инструмент, под аккомпанемент которого исполнялись стихи, песни) — один из трёх родов литературы (наряду с эпосом и драмой), выражающий личные (субъективные) переживания человека (автора). Лирика как жанр (литературы и искусства) зарождалась в песне, выражающей настроение певца. Лирика в музыкальном фольклоре — это уже не об-

ращение к высшим силам, а обращение к личным человеческим переживаниям, внутреннему миру человека. В отличие от обрядовых песен (в том числе и свадебных), содержание которых строго закреплено за определённым событием в жизни общины, содержание лирических песен как более позднего жанра протяжных песен формировалось как *углублённое проникновение* в личное, связанное с душевными переживаниями, чувствами человека. Лирические протяжные песни — это, как правило, *страдания любящей души* (несчастливая любовь, разлука, одиночество, размышления о женской доле). Потому-то народные песни о любви по большей части «страшно несчастные» или, как ещё говорили в народе, «жизненные».

При знакомстве с народными лирическими (любковыми) песнями важны два момента. Во-первых, лирические песни исполняются *многоголосно* (именно так и нужно спеть одну из предложенных песен в классе). Во-вторых, надо объяснить детям значение всех диалектизмов в тексте, чтобы они понимали, о чём поётся в песне.

В лирической песне чувство развивается постепенно, при многочисленном количестве строф, в каждой следующей оно словно переживается заново. В русской лирической песне часто использовалось *сцепление* (художественный приём — повторение последних строк предыдущего куплета в последующем), благодаря которому песня передаёт ощущение бесконечного страдания. Это эмоциональное переживание держит в напряжении каждого поющего и слушающего.

Перед исполнителем возникает трудность — выразить одно чувство, так как песня не предполагает смены настроений. Но такова устоявшаяся народная традиция исполнения лирики, и развитие в песне может проявляться только как движение *интонационных вариантов* к кульминации, обозначенной в тексте. Однако в этой вариантности и заключено самое главное богатство русской песенной лю-

бовной лирики — огромное разнообразие нюансов человеческих переживаний.

«*Ковой-то нету, а мне больно жаль*». С методической точки зрения любую из песен программы можно рассматривать как «поле для исследования», а роль учеников поначалу сводится к тому, чтобы узнать, найти в конкретном материале жанровые признаки *лирической песни* — сюжет, общий эмоциональный строй, особенности интонирования, закономерности выражения в ритме, метре, темпе. Такое начало вхождения в песенную лирику с дидактической точки зрения вполне логично.

Но это хорошо только вначале, потому что есть опасность остановиться на уровне констатации: «в тексте (сюжете) говорится о таком-то чувстве, и оно выражается вот такими средствами». В дальнейшем объём понятия «лирическое» будет расширяться, а значит, в изучаемых произведениях может меняться и усложняться набор выразительных средств (и в народных песнях, и в профессиональной музыке). Поэтому надо стараться, чтобы понятие «лирическое в музыке» сформировалось в сознании детей как единство содержания и формы, выражающееся определяющим качеством — *протяжностью* и многими другими характеристиками.

Протяжность русской народной песни является ярким примером этого диалектического закона. Она выражает и сущность лирического чувства, охватывающего все стороны человеческой души, и одновременно исторически сложившийся *способ, средство* создания лирических образов в музыке.

О протяжности в русских народных песнях замечательно говорил Б. В. Асафьев: «...[в них] отслоилась, устоялась непрерывная мелодическая текучесть, песенное начало, которое создавало действенное напряжение и соблюдало, таким образом, *непрерывность музыкального сознания*. Как раз в песенности, в этом дивном наследии старо-

давних времён, сказывается „интонационное“ стихийное, гипнотизирующее свойство музыки». Цитируя детям Асафьева, сделайте акцент на словах «гипнотизирующее свойство музыки», чтобы потом поговорить о свойственном для многих обрядов почти всех народов мира своеобразном «кружении». Повторение с некоторыми изменениями одной и той же «магической формулы» при непрерывном возрастании динамики действия — неперемнная атрибутика обряда, с помощью которой оказывалось гипнотическое воздействие на людей.

Несомненно, использование в русской протяжной песне интонационно изменяемых повторов — это наследие языческой обрядовости, но *творчески переосмысленное* в любовной лирике. Суть его в том, что каждый отдельный звук в любовной лирике, как говорил Б. В. Асафьев, «облюбовывается и осязается», благодаря чему возникают варианты и особая «напряжённость» исполнения! Можно предложить детям задание — спеть несколько оригинальных строк из песни, не копируя народное исполнение, а стараясь передать традицию так, как они понимают её.

«Прощай, радость, жизнь моя», «Не велят Маше», «Эх ты, Ваня», «Ноченька». Русская протяжная песня в исполнении Ф. И. Шаляпина (1873—1938) — это *уникальное явление в отечественном искусстве*, целый мир, о котором стоит поговорить отдельно.

Сравнивая звучание песни в исполнении народного хора и профессионального артиста Ф. И. Шаляпина, дети сразу отметят, что народные песни многоголосные, а Шаляпин поёт один. Оказывается, в этом нехитром наблюдении можно найти важный смысл, раскрывающий *механизм изустности* народного творчества, который заключается в том, что произведения фольклора, передающиеся из уст в уста, не фиксировались нигде, а закреплялись лишь в памяти исполнителей. При этом они привносили в песню что-то новое, трансформируя манеру пения, из-

меня приёмы и способы интонирования и даже текст. Например, известны случаи сохранения традиционного исполнения протяжной песни в одноголосном варианте, при котором наблюдается удивительное явление: исполнитель, участвовавший многократно в многоголосном пении, пытается в одноголосный вариант вместить *самое существенное* из всех других голосов, складывая на ходу практически новую мелодическую горизонталь. Один поёт за всех! Так на основе узнаваемой мелодии возникает практически новая песня. Этот «собираТЕЛЬный» принцип Шаляпин использовал в своих интерпретациях народной песни (например, в импровизационных фиоритурах «Ноченьки»). Возможно, Шаляпин при исполнении некоторых песен брал за основу такие одноголосно-собираТЕЛЬные фольклорные варианты.

Главное, что следует отметить, в исполнении великого Шаляпина, русская народная манера воспроизводилась почти доподлинно. Это говорит о том, что Шаляпин обладал не только удивительным талантом, но и замечательной «совестью артиста»! По воспоминаниям живописца К. А. Коровина, входившего в творческое окружение Фёдора Ивановича, Шаляпин очень бережно относился к творческому наследию русского народа, тщательно работал над песнями, постоянно прибегая к «консультациям» народных исполнителей. Исключительно точную характеристику исполнительскому творчеству Шаляпина оставил нам Б. В. Асафьев: «В пении Шаляпина, широком, раздольном, захватывающем своей плавностью („звук в звук переливается“), мужественной мягкостью и непосредственной искренностью фразировки, раскрывается мир беспредельного становления. Это — сама жизнь, ибо никакие формулы, которыми мы разграничиваем и размежёвываем наши психические состояния, не определяют непрерывности и в то же время колыханий в шаляпинской интерпретации».

Лучше о Шаляпине как русском певце и об истоках протяжной песни просто нельзя сказать. Образ русской песни возникает как «художественное завоевание огромного русского пространства», протекающее как «непрерывность музыкального сознания», в котором нет никаких «разграничений и размежеваний»! Особенно интересна подмеченная учёным диалектика «непрерывности и в то же время колыханий в шаляпинской интерпретации». Эти «колыхания» — постоянное изменение интонаций, красок голоса, всего комплекса вокально-выразительных средств в зависимости от эмоционального содержания музыкальной фразы (об этом мы уже говорили во 2 классе, характеризуя уникальное свойство шаляпинского голоса). В результате и возникает «непосредственная *искренность* фразировки» как «сама жизнь».

И последнее, на чём необходимо остановиться, сравнивая народное пение и профессиональное исполнение народных песен, — это различия интонационной атмосферы. Нетрудно заметить, что народное пение более ровное и целостное в эмоциональном отношении, а Фёдор Иванович любую деталь, любой эмоциональный оттенок даёт *в преувеличении*. (Вслушайтесь, как он подчёркивает протяжную пространственно-мелодическую основу русского пения — иногда даже *пропеваает согласные!*) Ещё раз подчеркнём, что преувеличение — это одно из средств художественного осмысления действительности, это одна из сущностей искусства как художественного освоения мира (искусство — это в большой мере «искусственное»!). Именно игра с художественным преувеличением и составляет сущность творчества *профессионального артиста!* Фёдор Иванович владел этим искусством в совершенстве, и потому его пение до сих пор является эталоном исполнения русских народных песен.

«*Сидел Ваня*». Эта песня — более поздняя форма выражения лирических переживаний, пример того, как на

крестьянском патриархальном быте отражалось влияние городской культуры. Это влияние неоднозначно. С одной стороны, «крестьянский» романс сохранил от традиции распевность, одноголосность запева, цепную форму, многоголосный склад, характерные для народной песни унисонные окончания, в некоторых случаях — ладовое своеобразие (переменный лад) и пр.

С другой стороны, влияние западноевропейской гармонической функциональности, позднего церковного многоголосия и городского профессионального стихосложения (четырёхстрочие, куплетность, метроритмическая определённость), под знаком которых проходило становление городской бытовой лирики, привело к тому, что свойственная народной музыке *горизонтальная полифония* (самостоятельность голосов) начала уступать место классическому многоголосно-гармоническому складу. Но об этом речь пойдёт далее.

«**Выхожу один я на дорогу**». А эта песня — наглядный пример того, как городские мелодии, написанные на профессиональные стихи (М. Ю. Лермонтов), вошли в народный репертуар. Характерно, что остался запев, многоголосие, но ведущим уже стал *верхний голос*, остальные же подстроились под него. Это позволяет говорить об обеднении народной традиции. Но что делать, в этом диалектика развития жанра: он приобретает такие черты, которые обеспечивают ему максимальную *общедоступность*.

Танцевальные жанры

Средства обучения

Музыкальный материал:

«Во поле берёза стояла» (слова и музыка народные) // I класс.

«Со вьюном я хожу» (слова и музыка народные).

«Не по погребу бочоночек» (слова и музыка народные) // фонохрестоматия.

«Ой, все кумушки, домой» (слова и музыка народные).

«Камаринская» (плясовой наигрыш на гусях) // ЭФУ, с. 15; фонохрестоматия.

М. И. Глинка. «Камаринская» // ЭФУ, с. 15; фонохрестоматия.

«Калинка» (музыка и слова народные) // ЭФУ, с. 16; Фонохрестоматия.

Танцевальные жанры русского фольклора отличаются широтой интонационного диапазона — от задушевных лирических девичьих хороводов до мужских переплясов, в которых главное — молодецкая удаль и «себя показать», и малых танцевально-песенных форм. Причём, в отличие от народной песни, танцевальные жанры сохранились во многом благодаря профессиональному искусству, мастерству артистов, сумевших в своём творчестве раскрыть и проявить наиболее яркие особенности народной манеры исполнения.

В искусстве художественного движения (танца) народ интуитивно, подсознательно отражает свои представления о красоте человека. Жест, движение — это тоже своеобразный интонационный язык человека, как и песня! Большинство народных движений (почти у всех народов мира) так или иначе родилось как легко узнаваемое художественное *подражание* движениям, выполняемым в жизни, прежде всего трудовым или «охотничьим» (как, например, у африканских народов). Некоторые индийские обрядовые танцы так же буквально «читаются», как написанный текст, поскольку в них каждый жест, позиция пальцев имеют строго и точно определённое значение. Для искусства танца как одного из человеческих языков это естественно.

Попробуем с детьми расшифровать русский танцевальный язык. Основная черта русской танцевальности, особенность исполнительской манеры — приплясывание и

притоптывание. Откуда появилась эта манера и что она означает? Возможно, эти движения выражают внутреннее ощущение силы. В них — особая *приземлённость* (крепко стоим на ногах!), *основательность* русского человека, условиями жизни накрепко привязанного к земле-матушке. Преклонение перед силой — явление общечеловеческое, поэтому вся мифология в большой мере связана с воспеванием богатырской силы и подвигов, в том числе русский былинно-сказочный эпос («косая сажень в плечах!»). Поэтому русские мужские пляски (в частности, *русский перепляс*) и строятся как соревнование в силе, размахистости и удали движений, причём подобной изобретательности в исполнении различных танцевальных «трюков» нет в танцах других, не славянских народов. А вариационность в русском танцевальном искусстве, как и в песенном, развивается и получает своё выражение в соревновании исполнителей. Конечно, это соревнование происходит у мужчин и женщин по-разному. Однако и в женских танцевальных соло бывает достаточно приплясываний и притоптываний. Притоптывание (в русском варианте чечётка: «дробь, дробь, дробь бей, танцуй — ноги не жале!») присуще танцам многих народов мира (например, степ).

Другая особенность русского танца — пластичность. Например, женские хороводы отличаются нежной, по-особому статной, «улыбчивой» и удивительно неторопливой и пластичной интонацией движений. При этом женская фигура в движении (в танцевальном течении) словно *неподвижна*. Кстати, виртуозность исполнения проверялась так: стакан с водой на голове у танцовщицы не должен был расплескаться. Конечно, в «сплетениях» и монотонности танцевальных фигур угадываются языческие истоки с их завораживающей гипнотической «магией кружения», но это *исполнительская интонация*, в которой выражается целомудрие.

Или, например, танцевальный «русский шаг», в котором столько достоинства и горделивой строгости. Нет сомне-

ния, что лирическая женственная пластика, неспешность и благородство поступи отражают представления народа о женской красоте не только телесной (грация, стройность, осанка), но прежде всего человеческой, душевной.

Для русского народного танца характерно движение рук вверх с раскрытыми ладонями. Что оно может означать? Приглашение к танцу, просто знак «расступись, народ» или что-то ещё? На наш взгляд, поднятые к солнцу руки — это символ миролюбия, радушия, открытости, приглашение к общению.

Одно из самых загадочных качеств русской танцевальности — стихия. Это особая, беззаветная, безоглядная, самозабвенная отдача танцу, когда всё остальное в данный момент уже не имеет значения!

В хороводных *«Во поле берёза стояла»*, *«Со вьюном я хожу»*, в свадебных плясовых песнях *«Не по гребу бочоночек»* и *«Ой, все кумушки домой»*, в давно известной детям *«Камаринской»*, в популярной во всём мире *«Калинке»* все названные истоки народного танца прямо-таки «кричат» о себе. Но интересно: характеризуя эти произведения, отметят ли дети, что все они... *со словами, с пением?*.. Стратегия формирования у детей понятия об искусстве в целом требует, чтобы это не прошло незамеченным: может и должен состояться разговор о *синкретичности* искусства на заре его происхождения, когда слово, движение, пение, музыка (аккомпанемент на первом музыкальном инструменте — барабане) — всё это существовало нераздельно. То есть так, как у африканских племён, у шаманов северных народностей.

Частушка — жанр русского фольклора, сложившийся во второй половине XIX века. Истоки частушки — игровые и плясовые припевки, скоморошьи прибаутки и городские песни. В частушке очень ярко проявляются жизнелюбие, юмор, народная мудрость, импровизация (экспромт, сиюминутность). Уже в самом названии отражается

его содержательно-жанровая особенность — «частить», а не распевать. Частушки пелись на досуге, «всем миром», соревнуясь сразу по всем творческим направлениям: в остроумии, неожиданности импровизаций, артистизме, танцевальном и инструментальном сопровождении. Этот жанр не обусловлен временем или сюжетом: произвольные экспромты сменяют друг друга, пока сочиняется (пока хватает куража)! Для частушек характерен напевно-речитативный тип мелодики, поэтому они поются под аккомпанемент гармошки или балалайки, в сопровождении плясок «кто во что горазд». Именно нужда в сопровождении при частом отсутствии одного и породила своеобразный тип частушек — «под язык» (захотелось подурачиться — не бежать же за гармонистом!), где проявлялась изобретательность исполнителей, их виртуозность. Это и слоگو-интонационные подражания игре на гармошке или балалайке, и тексты-приговорки, скороговорки (отвлечённые от смысла, выполняющие функцию аккомпанемента — «Рукава, карман, корзинки» и др.), и всё, что подсказывает фантазия исполнителей. Дети обязательно должны попробовать быть такими исполнителями, чтобы прочувствовать атмосферу народного веселья.

Страдания. Этот жанр — лирическая разновидность частушек. Тематика — исключительно любовная (расставания, встречи и т. д.). Основное настроение страданий — минорное. В отличие от четырёхстрочных частушек, которые исполняются полуговорком, в характерной звонкой манере, страдания (они, как правило, двустрочные) исполняются напевно, в песенном стиле. Суть в том, что если в частушках надо частить, то здесь надо страдать — но страдать шутя, или шутить страдая. Таким образом, страдания сочетают в себе одновременно черты частушки и страдания как такового. Это по сути народное актёрство в чистом виде, которое было особенно почитаемо на ярмарочных балаганных представлениях.

Инструментальные наигрыши («Долгова», «Горбатова») были, как частушки и страдания, в прошлом такой же необходимой частью ярмарочных и других народных гуляний. Их основное назначение — оформлять танцевальные интермедии, хотя в принципе разработка танцевальных наигрышей — это самостоятельная ветвь инструментального народного творчества. В основе их лежит вариационный принцип, благодаря чему в них проявляется импровизационная стихия русской народной инструментальной музыки.

Дети могут попробовать создать элементарные импровизации на заданную простенькую музыкальную тему под танцевальные движения, которые будут показывать их товарищи. Дело ведь не в сложности импровизаций, а в способности вовремя откликнуться музыкой на характер движения — это не так уж просто, как кажется! Движения могут быть и комичные, и серьёзные. Закончить тему танцевальных жанров можно исполнением всем классом хоровода и песни «Калинка» (поставьте перед ребятами задачу подчеркнуть голосом и движениями контрастность частей этой песни).

Оркестр русских народных инструментов

Средства обучения

Учебник, с. 12–15.

На уроках, посвящённых русской народной музыке, учащиеся знакомятся с народными инструментами и составом оркестра. Материалы о гусях и знаменитом реконструкторе древних музыкальных инструментов В. И. Поветкине содержатся в учебнике (подробнее см. с. 12–15). Кроме того, необходимо уделить внимание истории создания оркестра им. В. Андреева и составу оркестра русских народных инструментов. Материалы по этой теме представлены в Приложении 1.

Подводим итоги

Средства обучения

1. Учебник, с. 50–55.

2. Рабочая тетрадь, с. 24, 25.

3. Музыкальный материал:

С. В. Рахманинов. «Полюбила я на печаль свою» // ЭФУ, с. 66; фонохрестоматия.

М. П. Мусоргский. «Гопак» из оперы «Сорочинская ярмарка» // фонохрестоматия.

М. П. Мусоргский. «Трепак» из цикла «Песни и пляски смерти».

А. С. Аренский. Фантазия на темы Рябины // ЭФУ, с. 52; фонохрестоматия.

Какими же знаниями, умениями и навыками должны овладеть школьники, знакомясь с образцами народного музыкального искусства?

Основное знание: развитие народной музыки протекало от синкретики (обряда) к жанровой определённости. Но важна не констатация этого факта с опорой на классификацию, а *сам процесс размышлений о народном искусстве как уникальном единстве содержания и формы*. И если на уроках музыки дети смогут хотя бы приблизиться к пониманию *закономерностей* происхождения именно ТАКОЙ музыки в народе (потому что народ ТАК думал, ТАК считал, ТАК чувствовал) и при этом попытаются раскрыть *нравственную сущность* ТАКОГО образа мыслей, то задача приобщения к народной музыке может считаться выполненной.

Аналитическая деятельность школьников в качестве музыковедов на основе приобретённого во 2 классе навыка вычленения из музыкального контекста интонационного зерна в 3 классе предполагает нахождение характерных устойчивых интонационных образований в новых, пока ещё непривычных для них жанрах народной песни (арха-

ичных, обрядовых, лирических и т. д.), а несколько позже и в богослужебной музыке.

Таковыми типическими для определённых жанров интонационными образованиями являются звукоритмокомплексы, лежащие в основе структурной единицы народной песни – строфы или куплета (если говорить о поздних жанрах или плясовых песнях). Изучение процесса становления русской народной интонационности (от церковных знаменных распевов до крестьянского романса) позволяет выделить следующие ориентирующие моменты, с помощью которых на слух можно определять временную, жанровую принадлежность, социальные корни тех или иных произведений народной музыки:

– основным и определяющим механизмом развития народной музыки стала *гуманизация* архаичных обрядовых форм искусства;

– развитие происходило, во-первых, как жанровое расширение, причём главенствующим жанром народной музыки становится лирическая протяжная песня; во-вторых, как расширение мелодического дыхания, регистрового охвата всего певческого диапазона с выделением **кварто-квинтовых** интонационных зёрен (если говорить о русской песенности, то отмечают прежде всего опору на квинту);

– для плясовой песни характерен чёткий ритм, упрощённая ритмическая организация с повторяющимися последними строчками, ориентированная на плясовой шаг (отсюда традиция повторять в припевах песен последние строчки);

– в народном искусстве ярко выражено диалектическое единство сложившихся точных (традиционных) «интонационных формул» и импровизационности их исполнения.

Завершая изучение аутентичного фольклора, учащиеся слушают примеры интерпретации народной музыки выдающимися русскими композиторами. В этот момент и следует повторить проблемный вопрос, заданный вначале:

«Как вы думаете, освоение народной музыки композиторами-профессионалами проходило как простая обработка оригиналов, как прямое цитирование народных мелодий (например, „Камаринская“ М. И. Глинки) или как сочинение композиторами музыки „в народном духе“? По какому пути вы бы пошли, будучи композиторами, и почему?» Важно, чтобы ребята пришли к выводу, что оба пути правильные.

Затем предложите детям музыкальную задачу: музыка, которая сейчас прозвучит, это обработанная народная мелодия или музыка, сочинённая композитором в народном духе? Вы наигрываете, не объявляя композитора и названия музыки, мелодию с гармонизацией романса С. В. Рахманинова. **«Полюбила я на печаль свою»**. Важно даже не то, чтобы дети угадали, а сам процесс анализа музыки: начало мелодии сравнивается с начальными фразами песен «Не велят Маше», «Эх ты, Ваня», «Ноченька» (вычленение кварто-квинтовой основы), затем определяется жанр и эмоциональное содержание музыки. На основании слухового анализа ребята делают вывод (в качестве подсказки можно дать текст), что это типичная русская народная протяжная песня, переходящая в плач (её можно даже отнести к жанру рекрутских песен).

«Гопак» и **«Трепак»** М. П. Мусоргского. Анализируя эти произведения, нужно отметить народные истоки их интонационного строя (кварто-квинтовые, как у С. В. Рахманинова), попытаться поговорить о сложности человеческих эмоций.

Почему в русских плясках (именно в *плясках*, а не хоровах) так часто можно почувствовать «скоморошничество», порой даже откровенное кривлянье, ёрничанье? Случайно ли у русского композитора М. П. Мусоргского в его гениальном «Трепаке» (интонационный строй которого буквально повторяет его же «Гопак», и русские песни, и романс С. В. Рахманинова) сама Смерть предлагает замер-

зающему мужику сплясать трепака? Здесь можно вспомнить и образ Юродивого из оперы «Борис Годунов», в котором удивительно рельефно показано единство противоположностей — комического и трагического — в жизни и в искусстве.

Фантазия на темы Рябинина А. Аренского. После произведений М. П. Мусоргского и С. В. Рахманинова, созданных на народной основе, эта музыка иллюстрирует другой подход к народному творчеству. «Фантазия» не нуждается в глубоком анализе: её мелодика настолько ясна, образы настолько ярки, что нет надобности останавливаться на этом подробно. Единственное требование: разговор с детьми об этом произведении должен проходить в том ключе переосмысления русскими композиторами былинного музыкального эпоса, о котором мы писали выше.

Музыкальный фольклор народов России

Учитель в каждом регионе страны начнёт занятия с музыки, бытующей в данной местности, с национальной музыки, постепенно охватывая ближнее и дальнее зарубежье и показывая, как музыка исторически становилась универсальным средством не просто общения, а в первую очередь выражения духовных ценностей, передачи их последующим поколениям. Поэтому при всех возможных вариантах трактовки программы в ней специально заложена единая методологическая основа, которая обязывает к тому, чтобы организовать восприятие учащимися музыки, её анализ, исполнение обязательно в логике движения от эстетических и нравственных ценностей к средствам их выражения — от содержания к форме. Отправной точкой в анализе различных музыкальных явлений служит накопленный за предыдущие годы опыт восприятия детьми русской музыки.

Музыкальный фольклор народов России — благодатный материал для воспитания уважения к национальным культурам народов нашей страны. Учащиеся уже имеют представление о русском музыкальном фольклоре, его региональных особенностях. Теперь же им предстоит взглянуть шире на музыкальное искусство и познакомиться со своеобразием звучания народной музыки в национальных регионах. Знакомство с музыкальным фольклором народов нашей страны позволяет прикоснуться к истокам музыкального творчества, выйти за пределы профессиональной европейской музыки и окунуться в стихию ярких и неожиданных мелодий. В приложении 1 содержатся материалы для проведения урока по теме «Ладовое богатство песен России».

Городская лирика

Средства обучения

1. Учебник, с. 56–65.
2. Рабочая тетрадь, с. 26–33.
3. Музыкальный материал:

Музыка народная, сл. И. Сурикова «Степь да степь кругом» // фонохрестоматия.

Музыка и слова народные. «Вот мчится тройка почтовая» // фонохрестоматия.

Музыка народная, сл. на основе стихотворения В. Сырокомли (перевод с польского — Л. Трефолева). «Когда я на почте служил ямщиком» // фонохрестоматия.

Музыка и слова народные. «Вниз по матушке по Волге» (разбойничья) // фонохрестоматия.

С. Давыдов, сл. А. Мерзлякова. «Среди долины ровныя» // ЭФУ, с. 137; фонохрестоматия; нотная хрестоматия; с. 27.

Музыка народная, сл. И. Сурикова. «Тонкая рябина».

А. Варламов, сл. С. Стромиллова. «Догорай, моя лучина».

А. Алябьев (предполож.), сл. И. Козлова. «Вечерний звон» // ЭФУ, с. 140; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 5.

Музыка народная, сл. Н. Некрасова. «Коробейники» // ЭФУ, с. 140; фонохрестоматия.

Музыка и слова народные. «Эй, ухнем» (бурлацкая) // ЭФУ, с. 128; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 96

Музыка и слова народные. «Дубинушка» // фонохрестоматия.

Л. Малашкин, сл. Г. Лишина. «О, если б мог выразить в звуке» // ЭФУ, с. 9; фонохрестоматия.

В. Абаза, сл. И. Тургенева. «Утро туманное» // ЭФУ, с. 136; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 3.

Н. Листов. «Старинный вальс» // фонохрестоматия, нотная хрестоматия, с. 28.

А. Варламов, сл. Н. Цыганова. «Красный сарафан» // ЭФУ, с. 141; фонохрестоматия.

А. Алябьев, сл. А. Дельвига. «Соловей» // фонохрестоматия.

П. Булахов, сл. А. Толстого. «Колокольчики» // ЭФУ, с. 140; фонохрестоматия.

А. Гурилёв, сл. С. Любецкого. «Домик-крошечка» // фонохрестоматия.

А. Варламов, сл. народные. «Что мне жить да тужить» // фонохрестоматия.

А. Варламов, сл. народные. «Ах, ты, время-времечко» // фонохрестоматия.

А. Гурилёв, сл. А. Полежаева. «Сарафанчик».

А. Гурилёв, сл. С. Ниркомского. «Матушка-голубушка» // фонохрестоматия.

Для характеристики эпохи, в которую проходило становление русского классического романса, приведём несколько высказываний музыковедов. Итак, **Б. В. Асафьев**:

«...Здесь сплетаются сложные влияния: с одной стороны, великорусская и украинская песня соперничают друг с

другом, с другой — через нарождающуюся оперу, особенно французскую комическую, всё сильнее и сильнее проникают иноземные мелодические течения, и происходит постепенное всасывание европейского мелоса и поглощение его российской песенной культурой. Первые русские оперы конца XVIII века позволяют вскрыть опыты культивирования романса. Сперва робкие подражательные и резко разнящиеся от песни (протяжной и водевильно-куплетной) и от светских кантов, они постепенно получают свой отпечаток и превращаются в новый своеобразный мелодический сплав — в песенный романс или в романсного характера песню с инструментальным сопровождением. Сентиментальная пасторальная поэзия этой эпохи тоже содействует росту вкусов к „романсовости“».

«...Дело в том, что тогда живая деревенская песня звучала ещё в столице на каждом шагу. Поэтому, конечно, о её целостности заботились меньше, чем о том, чтобы рационально *культивировать* её с помощью западноевропейских приёмов обработки. Песня с сопровождением была тогда любимым жанром в Германии. Европейский город *создавал* свою городскую песню (Lied) часто на материале народной, но вовсе не в целях её *охраны*... Нередко было, что и сочинённая в городе песня шла в народ. До сих пор во всех историях всех музык чрезвычайно мало обращали внимание на устный обмен музыкальными интонациями, на странствование напевов, на проблему накопления интонаций в памяти некоей общественной среды и класса и т. д.».

«...Сборники же песен с сопровождением являлись своеобразным видом приспособления песни к вокально-инструментальной городской музыкальной культуре. Их развитие шло параллельно романсу, некоторые ветви которого были почти неотделимы от песенного ствола».

«...Песня в городе, в обрамлении городского инструментализма есть *новое образование*, новый слой, новый жанр,

подобно тому, как в папском Риме памятники, выстроенные из материала разрушенных античных памятников, суть *новые художественные явления*».

По мнению учёного, все эти процессы способствовали образованию «начиная с первых десятилетий XIX века нового романсного стиля, в котором можно проследить два направления — одно из них создаёт бытовой и почти неотличимый от песен с сопровождением романс с элегической, мечтательной или буйно-весёлой окраской мелоса (уже не без влияния нового бытового элемента — цыганской песни), другое направление вызывает художественно выразительный романс более индивидуального характера, образующийся под несомненным иностранным воздействием и в котором происходит уже полное поглощение чисто песенных народных элементов *мелодией* в западноевропейском её облике».

Собственно именно в первые десятилетия XIX века, когда после победы над Наполеоном и событий на Сенатской площади уже обозначилось начало длительного процесса демократизации России, и был сделан решающий шаг в становлении русского классического романса. Этот период мы справедливо связываем с именами Алябьева, Гурилёва, Варламова. Очень точно, буквально несколькими штрихами Б. В. Асафьев рисует их музыкальные портреты на фоне эпохи:

«...Например, Глинка ещё целиком в сфере пушкинской художественной культуры аристократического салона. Алябьев — многогранен, как никто, потому что круг его слушателей — шире и разнообразней. Варламов и Гурилёв — уже целиком пребывают в сфере романса и песни средней интеллигенции и верхнего слоя мещанства».

Варламов Александр Егорович (1801–1848). «...Мелодии Варламова „глубокого дыхания“, разнообразны и пластичны, даже упруги и характерны. Это уже русская бытовая кантилена, достигающая плавности и протяжности напева

(„Красный сарафан“) и последовательности его развёртывания».

Гурилёв Александр Львович (1803–1858). «...Отпечаток красивой элегичности и лукавый юмор („Сарафанчик“) присущи его лучшим романсам. Его романсы – песенны, в смысле очень удачного приспособления к чисто народным интонациям. Знаменитая же мелодия романса „Матушка-голубушка“ (как и мелодия варламовского „Сарафана“) является замечательным примером происшедшего слияния западноевропейской архитектоники развёрнутого периода с русской напевностью и широкоохватностью протяжной песни».

Приведём несколько цитат из музыковедческих исследований, раскрывающих особенности развития общественного музыкального сознания в прошлом столетии, благодаря которым произошло размежевание бытового романса и романсной классики (Асафьев фактически обрисовал механизм возникновения того пласта музыкального общественного сознания, который впоследствии получил название «лёгкая музыка», поп-арт и пр.):

«...Но не одними великими композиторами и виртуозами живёт музыка. Она держится и существует её звучанием (интонированием) во всех кругах общества и множеством „безымённых“ её сочинителей, отвечающих на потребности своего круга только тем, что они в своих произведениях „собирают“ и фиксируют то, что нравится в данный момент данной среде. Тут почти отсутствует творческое изобретение, но тем не менее это сочинительство, преходящее и ненадолго кристаллизующее наиболее популярные интонации, тоже „делает“ музыку, потому что именно тут, в гуще бытового музицирования (прибавим, очень консервативного), рождаются и умирают репутации композиторов-индивидуалистов и тут строится база музыки и происходит накопление новых слуховых навыков и интонаций».

«...Историки-эстетсы очень легко отделяются от любимых публикой и популярных вещей словом *банально*. Но это только слово. На самом же деле, ставшее популярным (иногда одно на пятьдесят) и укрепившееся в быту сочинение „среднего“ композитора всегда заключает в себе ответ на живую потребность и содержит в себе нечто жизненно ценное при всех своих стилистических несообразностях и неправильностях. Ведь так бывает на каждом шагу и в живой человеческой речи! Дуэт „Моряки“ при всей дешевизне материала и ритмической парадоксальности (ритм полонеза при тексте: „Нелюдимо наше море“) верно и метко преломлял для большинства людей романтическую идею странствования, влечения вдаль с контрастными переходами от бурного порыва к сладкой мечте».

«...Надо понять, что очень часто на одни и те же общественные настроения разные композиторы отвечали различно в разных слоях общества, культурно не однородных. Очень немногим людям, например, был понятен Мусоргский со своей „Колыбельной“ в „Песнях и плясках смерти“ и подобными ей вещами, а его современник Пасхалов со своим „Дитяtko“ (мать у постели больного ребёнка) нашёл сочувственный отклик всей страны. Эстетически это, может быть, и неценно, но так как музыка прежде всего язык чувства для всех людей, подобное явление становится вполне понятным. И почём знать: не способствовало ли восприятие романса Пасхалова чуткому пониманию Мусоргского, когда его музыка, наконец, тоже дошла до широких кругов».

«...С вырождением таборной цыганской песни, с исчезновением народных песенных элементов и широкой романсной кантилены к 90-м годам XIX века начинают играть роль романсы нового салонного пошиба (*Блейхмана*, например), в которых падает полнота жизнеощущения и пошлая сладостная чувствительность чередуется с ничем не прикрытой беззастенчивой чувственностью.

Началось разложение музыкального салона и домашней музыки».

Когда читаешь такое исчерпывающее описание сложных процессов, происходивших в бытовом музыкальном сознании людей, живших в конце XIX века, невольно возникает ряд аналогий с современностью. Но об этом мы поговорим позже, изучая с учащимися конкретный музыкальный материал.

Мысли Б. В. Асафьева продолжает *Ю. В. Келдыш* (1907–1995). Отмечая общий подъём общественного сознания (прежде всего патриотизм), он пишет:

«...Музыка серьёзного, высокого содержательного плана становится предметом живого и активного интереса со стороны широких общественных кругов и внедряется не только в концертную практику, но и в повседневный домашний обиход... различие между „высокими“ жанрами музыки серьёзного художественного плана и общедоступной музыкой „широкого потребления“ постепенно сглаживается...»

Благодаря такому уравниванию в правах «высокого искусства» и собственно бытовой музыки, в музыкальном сознании общества происходило постоянное сравнение (на идейно-художественном и эмоционально-содержательном уровнях) обоих направлений развития музыкальной культуры. Естественно, что сравнение было не в пользу бытовых форм музицирования, и, будучи не в силах выйти за рамки мещанского понимания содержания жизни, бытовое музицирование начало испытывать кризис. Ю. В. Келдыш так пишет об этом:

«Это отражается на судьбе специфических видов „бытовой“ музыки. Стиль бытового романса испытывает очевидный процесс деградации. Продолжая быть количественно чрезвычайно обширной, его продукция явно вырождается и мельчает как по внутреннему содержанию, так и в чисто художественном смысле... в дальнейшем „бытовой“ романс всё более теряет те черты неподдельной душевной тепло-

ты и правдивости выражения, которые определяли его жизненную ценность, и приобретает налёт салонной наигранности, деланности чувства или лёгкой щекочущей развлекательности... С чисто внешней стороны стиль его иногда даже усложняется... Но лишь в редких и исключительных случаях это усложнение вызывалось стремлением к передаче более богатого и углублённого психологического содержания».

Мы специально подчеркнули эти слова Ю. В. Келдыша. Такие жанры бытового музицирования, как «жестокий романс» («Он говорил мне...») или «разбойничья песня» (куда попал и «Стенька Разин»), — всё это продукты мещанско-мелодраматического музыкального сознания. Хотя они и нравятся многим, но это — всё же дурной вкус! Почему?

«...Все эти стилевые особенности новой городской песни-романса проистекают из свойственной ей тяги к индивидуализации выражения, заострению личного начала в противоположность „собирательной“ обобщённости чувств, господствовавшей в старой крестьянской песне».

Теперь о том, как организовать уроки по этой теме. Конечно, необходимо рассказать детям об эпохе, охарактеризовать направления развития русской музыкальной культуры, подробно остановиться на жанре городского романса (обрисовать связанную с ним проблематику, привести музыкальные примеры, в их анализе отметить черты жанра и т. д.) — словом, дать все информативные знания так, как это делается в рамках искусствоведческого подхода. Но ведь у нас другая задача: дети, где только возможно, должны сами выявлять проблемы и искать ответы на все вопросы. Как быть?

Мы не случайно столько говорили о специфике русской народной интонационности, о традиции народного пения, об интонационном взаимодействии сельского и городского бытового музицирования, обсуждали новые чер-

ты, появившиеся в крестьянском романсе в XIX веке («Сидел Ваня», «Выхожу один я на дорогу»). Так, может быть, стоит отказаться от информативной констатации (так было — так стало)? Пусть дети продолжают «интонационное исследование» городской лирики, а мы по ходу дела будем в виде комментариев сообщать им необходимые сведения для полноты уяснения проблем.

Начать, вероятно, следует с семейного музыкального быта учащихся, с вопроса: поют ли дома народные песни, старинные романсы? Ведь эти жанры, ещё недавно бывшие самой распространённой формой бытового музицирования, должны быть известны школьникам. Пусть они попробуют назвать произведения, которые исполняются в их семье.

Как показывает наш опыт, учащиеся называют всё что угодно, и лишь очень редко нужные произведения. К сожалению, приходится констатировать факт, что «песни бабушек и дедушек» постепенно уступают в быту место развлекательным жанрам отечественной и зарубежной массовой культуры, в которой к тому же преобладает репертуар не самого высокого уровня. А если иногда и поются «песни прошлого», то, как правило, лишь в застольном варианте, но не как *самоценное явление*. Так дети учатся рассуждать не только о современной действительности, но и о закономерностях исторического развития вообще: бытие определяет сознание (иные времена — иные песни).

Прочтите детям одну-две из приведённых выше цитат Ю. В. Келдыша, спросите, как ребята понимают эти слова. Так вы сможете начать разговор о том, что из нашей жизни постепенно уходит песенный жанр, корни которого в народной протяжной песне, а ведь это грозит потерей связей с народным искусством, утратой национальных корней.

Поэтому очень важно, чтобы на уроках прозвучало как можно больше песен, и многие из них спели бы дети. При этом нет необходимости останавливаться на каждой песне

подробно, пусть ребята анализируют понравившиеся образцы. Задача не столько запомнить и выучить, сколько послушать и «схватить» *интонационную сферу* городского музицирования. Это исследование продолжается в рамках большого разговора о лирической музыке, о городском музыкальном быте в целом: о том, что сохранилось в городском быту от манеры исполнения народной протяжной песни, о том новом, что появилось в ней под влиянием городской культуры.

Одно из направлений такого разговора — рассуждения об изменении роли городской лирической песни. Если лирическая песня затрагивала все стороны крестьянского быта, то напрашивается вывод, что, переселяясь в город, песня должна была сохранить свою роль и в городском быту. Это верно, но только отчасти.

Городской быт — это быт *домашний* (в отличие от крестьянской общины — «мира»), а в настоящее время он всё больше замыкается, становясь «квартирным» бытом. Потому-то уже при «переселении» происходил отбор песенных жанров: в городской лирике мы почти не встречаем ни обрядовых песен, ни песен, посвящённых трудовой деятельности крестьян, ни песен о животных и пр. С течением времени в городской лирике стали всё реже звучать песни о природе, а песни о труде приобрели совсем иной характер. Трудно, например, представить, чтобы в наше время повсеместно зазвучали песни «Вниз по матушке по Волге», «Во поле берёза стояла», «Эй, ухнем» или рекрутские песни... Поют *иногда* как «воспоминание о прошлом», например, «Из-за острова на стрежень». Но в основном в городе приживалась любовная лирика. Вот это и можно отметить в первую очередь — началось в известном смысле сужение содержания городской лирики, сосредоточение её на какой-то одной сфере человеческих чувств.

Далее можно задать детям вопрос: какие изменения они наблюдают в мелодическом языке городских песен? Однажды мы услышали такой ответ:

«Она стала больше похожа на песню».

На первый взгляд звучит несколько парадоксально, даже нелепо. А чем же она была до этого, разве не песней? Но если вдуматься, то ребёнок (с позиций современного представления о песне) абсолютно прав — под влиянием музыкальных «законов» города мелодика песен приобрела более чёткие формы, определённую структуру. В системе нового музыкального мышления (оно было и остаётся до сих пор западноевропейским) народная песня утратила свои самые главные качества: *импровизационность, вариативность, временную свободу*. Это чувствуется уже на примерах исполнения «крестьянского» романса. Изустная форма музицирования уступила место раз и навсегда «узаконенной» мелодии, обработки которой (как профессиональные, так и любительские) разнятся лишь некоторым гармоническим прочтением, количеством и составом хоровых голосов.

Это самое главное: народная песня из *формы коллективного бытового музицирования*, где общее настроение рождается как интеграция индивидуальных переживаний, превратилась в упорядоченную форму **хорового** пения, где общее настроение изначально подчиняет себе поющих, обязывает подстраиваться под заданный строй песни. Сравнивая городские лирические песни с народными, с песнями в исполнении Ф. И. Шаляпина, полезно ещё раз вернуться к понятию «лирика». Надо подчеркнуть, что лирика — это *содержание души*, непосредственность переживания чувства, выраженная в искусстве. Народная лирическая песня возникла вследствие потребности высказать сокровенные личные чувства и переживания.

Во время фольклорных экспедиций мы часто наблюдали, как народные исполнители готовятся к записи своего пения. Они долго собираются с мыслями и чувствами, настраивая себя на определённую волну переживаний. И очень тонко чувствуют, если кто-то оказывается не

готов — сразу прекращают пение, потому что им нужно передать экспрессию и глубину! Изначально сложилось так, что лирическая песня в народе никогда не рассматривалась как некий концертный номер.

И совсем иное дело, когда лирическая песня становится застольной, поётся за компанию — здесь ни о каком лирическом священнодействии говорить уже не приходится. К тому же необходимость соблюдать «общий строй» коллективного пения лишает исполнителей возможности выразить свою индивидуальность, нюансы настроения. Так постепенно в городской обывательской среде складывалось некое клишированное представление о лирическом как о простой распевности, задушевности вообще в её мешанском мелодраматическом понимании.

Таким образом, народная традиция в условиях городского быта стала терять своё внутреннее эмоциональное наполнение, подменяясь каким-то усреднённым всеобщим переживанием. Значит ли это, что мы окончательно утрачиваем традицию? В значительной мере да. Но она ещё улавливается в песнях, которые сохранили глубокие народные корни. Поэтому на них стоит остановить внимание детей.

«*Степь да степь кругом*». Сначала, не называя песни, сыграйте её на фортепиано и задайте вопрос: о чём может быть эта песня? Обычно ребята рассуждают так: песня тихая, мажорная, задушевная, значит, о природе, о любви, о красоте...

— Конечно, нельзя с вами не согласиться. Послушаем теперь слова (включается запись).

Пока звучат первые три куплета (запись выключается), понаблюдайте, как на лицах детей появляется недоумение, а затем попросите объяснить такое поразительное несоответствие содержания и формы: ярко выраженный, «разлитой» мажор — а песня о смерти! Разве в жизни люди поют в такие минуты мажорные песни? Почему так?

Очень важно, чтобы дети постарались это сделать самостоятельно. Возможно, они не смогут объяснить это явление аргументированно, но мысль о том, что это должна быть какая-то особая, «красивая» смерть и сам умирающий человек должен быть красивым, промелькнёт в рассуждениях.

— Надо послушать дальше... Послушаем, чем он красив, какой наказ он отдаёт товарищу...

Так мы подходим к рассуждениям о душевной красоте человека. В этой песне смерть — это повод, критическая ситуация жизни, когда человек проявляет себя особенно ярко. Его особая красота заключается в том, что, умирая, он думает о близких людях! Это и есть самое прекрасное в человеке — его *нравственное отношение к людям*. Поэтому никакого несоответствия между содержанием и формой в ней нет: народная песня о прекрасном в человеке должна быть мажорной!

Здесь можно вернуться к тому, что мы называем «нравственной напряжённостью», и сделать выводы, что народная протяжная песня есть форма передачи поющими своих личных душевных качеств. С этим связано и то, что в народном пении каждый звук «облюбовывается и осязается». Пусть дети попытаются ощутить и передать эту сложную атмосферу песни, русского пения вообще в собственном исполнении. Это трудно, если учесть, что обязательно надо петь *pp*, да ещё постараться, чтобы это пианиссимо было очень экспрессивным, с некоторым нажимом, как в народе, т. е. отражало бы сложную игру эмоциональных противоречий.

«Вот мчится тройка почтовая», «Когда я на почте служил ямщиком». Эти песни также перешли в городскую лирику из народной песни. В них уже явственно слышатся «городская» мелодика, манера исполнения, характерные приёмы исполнения «типических» оборотов и пр. Не забудьте отметить, что ямщицкая служба в России

была достаточно тяжёлой и в какой-то мере приравнивалась к рекрутской.

«*Вниз по матушке по Волге*», «*Среди долины ровных*», «*Тонкая рябина*», «*Догорай, моя лучина*», «*Вечерний звон*», «*Коробейники*». Эти песни также имеют подлинно народное происхождение, но испытали сильное влияние городской лирики.

«*Эй, ухнем*», «*Дубинушка*». В этих песнях ярко проявляются черты характера русского народа, его силы и единства.

«*О, если б мог выразить в звуке*», «*Утро туманное*», «*Старинный вальс*», «*Красный сарафан*», «*Соловей*», «*Колокольчики*», «*Домик-крошечка*», «*Что мне жить и тужить*», «*Ах ты, время, времечко*» (в эту группу можно включить также песни «*Сарафанчик*», «*Матушка-голубушка*» и дуэт «*Моряки*»).

Эти старинные романсы представляют собой уже собственно городскую лирику. Их звучание контрастирует с ямщицкими, трудовыми, рекрутскими песнями. Если вы считаете нужным углубиться в проблему метаморфозы бытового романса, можно дать прослушать детям образцы «жесточкого романса» и особенно модной в купеческой среде цыганской песни (но только лучшие, классические образцы городской лирики).

Исследуя проблему становления русского классического романса, дети должны получить некоторые искусствоведческие знания. Мы считаем, что эти знания не должны стать самоцелью, гораздо важнее, если в процессе размышлений они смогут приблизиться к выводу, который сформулировал Б. В. Асафьев:

«...Музыка письменной истории — западноевропейские музыкальные интонации.

Художественный индивидуалистический романс.

Песенный романс (романс-песня и песня-романс).

Песня с сопровождением.

Деревенская песенная культура — музыка устной традиции.

Деревенская песенная культура и западноевропейские интонации как два притягивающие и „излучающие“ материал центра. От нижнего центра и от верхнего происходит распространение музыкальных интонаций — динамически сложный процесс (обмен, взаимодействие, отбор)».

Обработка народной песни как жанр профессиональной музыки

Средства обучения

Музыкальный материал:

Русская народная песня в обработке В. Прокунина. «Протяжная» // нотная хрестоматия, с. 104.

Русская народная песня в обработке В. Прокунина. «Свадебная» // нотная хрестоматия, с. 107.

Русская народная песня в обработке В. Прокунина. «Хороводная» // нотная хрестоматия, с. 110.

П. Чайковский, сл. А. Пушкина. «Соловей» // фонохрестоматия.

П. Чайковский, сл. И. Сурикова. Романс «Я ли в поле да не травушка была» // ЭФУ, с. 57; фонохрестоматия.

П. Чайковский, сл. А. Толстого. Романс «Кабы знала я, кабы ведала» // ЭФУ, с. 59; фонохрестоматия.

П. Чайковский. Струнный квартет № 1. ч. 2 // фонохрестоматия.

А. Бородин, авторы либретто: А. Бородин и В. Стасов (на основе «Слова о полку Игореве»). Ария князя Игоря (из оперы «Князь Игорь») // ЭФУ, с. 122; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 11.

А. Бородин, авторы либретто: А. Бородин и В. Стасов (на основе «Слова о полку Игореве»). Плач Ярославны (из

оперы «Князь Игорь») // ЭФУ, с. 120; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 20.

М. Глинка, сл. Е. Ростопчина. Романс «Северная звезда» // фонохрестоматия.

М. Глинка, сл. А. Дельвига. «Ах ты, ночь ли, ноченька» // фонохрестоматия.

С. Рахманинов. Вокализ для голоса с фортепиано // фонохрестоматия.

Д. Кабалевский. Концерт для скрипки с оркестром, ч. 2 // ЭФУ, с. 120; фонохрестоматия.

А. Лядов, слова народные. «Коляда-маледа» («Восемь русских народных песен» для симфонического оркестра) // ЭФУ, с. 127; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 35.

А. Лядов, слова народные. «Протяжная» («Восемь русских народных песен» для симфонического оркестра) // ЭФУ, с. 131; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 39.

С. Прокофьев, слова народные. «Катерина» (из цикла «Пять обработок русских народных песен») // фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 97.

С. Прокофьев, слова народные. «На горе-то калина» (из цикла «Пять обработок русских народных песен») // ЭФУ, с. 124; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 100.

В. Гаврилин, сл. народные. «Сею-вею» (из вокального цикла «Русская тетрадь») // ЭФУ, с. 106; фонохрестоматия.

В. Гаврилин, сл. народные. «Над рекой стоит калина» (из вокального цикла «Русская тетрадь») // ЭФУ, с. 125; фонохрестоматия.

В. Гаврилин, сл. народные. «Дело было» (из вокального цикла «Русская тетрадь») // ЭФУ, с. 20; фонохрестоматия.

Г. Свиридов, слова народные. «Зелёный дубок» (из кантаты «Курские песни») // нотная хрестоматия, с. 111.

Г. Свиридов, слова народные. «Воспой, жаворонок» (из кантаты «Курские песни») // ЭФУ, с. 133; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 111.

В. Усачёва. «Вокализ» // нотная хрестоматия, с. 128.

В. Усачёва. «Старина» (небывальщина) // нотная хрестоматия, с. 131.

Музыка и слова народные. «Как Иван-то ходит, бродит» // ЭФУ, с. 17; фонохрестоматия.

Обработка – жанр и способ освоения русской интонационности в профессиональной музыке, исторически сложившийся как один из путей становления русской музыкальной культуры. Это и не подлинное цитирование, но и не сочинение в народном духе. Значение жанра обработки в том, что именно через русскую профессиональную композиторскую школу мировая культура осваивала русское музыкальное начало, осознавая его как свою неотъемлемую часть. Если говорить в ретроспективе об этом процессе, надо отметить две основные причины, ставшие его внутренней движущей силой.

Первая причина – приспособление русского фольклора к сложившемуся к тому времени музыкальному нотному письму, переход от изустной национальной традиционной формы передачи музыкальных произведений к универсальной письменной форме фиксации музыки.

Именно оформление национальной музыкальной интонационной культуры универсальными профессиональными средствами и породило образно-интонационный строй, получивший название *русская классика*, ставший *русской ветвью* в мировой профессиональной музыке.

Вторая причина связана непосредственно с творчеством. Создание нового произведения на основе фольклорного с учётом уровня развития мировой музыкальной культуры (прежде всего характерного для эпохи «интонационного словаря») иногда достаточно далеко уводило автора от первоисточника. Но известно, что чем дальше раз-

вивалась русская профессиональная музыка, тем ближе она становилась к первоисточнику, тем бережнее использовалось наследие музыкального фольклора (что, кстати, совпадало с расширением и обновлением представлений об интонационно-ритмических, гармонических и прочих возможностях музыки), тем ярче прослеживается стремление композиторов проникнуть в сам *дух народного музицирования*.

Развитие жанра обработки можно представить себе как лабораторию этого процесса. Мы стараемся дать детям представление об этом явлении на основе музыки А. К. Лядова, П. И. Чайковского, С. С. Прокофьева, Г. В. Свиридова, В. О. Усачёвой и др. Прослеживание процесса развития этого жанра позволит вам вести обоснованный и глубокий разговор с детьми о том, что значит музыка классическая, традиционная (соответственно — нетрадиционная, современная, новая, новейшая, будущая), о том, каково их соотношение в сфере искусства, и т. д. Одновременно с этим мы решаем задачу ознакомления детей с музыкальной терминологией (метроритмика, мелодика, гармония и пр.).

Песни *«Протяжная»*, *«Свадебная»*, *«Хороводная»* из сборника В. П. Прокунина (под ред. П. И. Чайковского) знакомят учащихся с обработками русской народной песни как специфическим жанром профессионального композиторского творчества. Мы не случайно выбрали песни из этого сборника. Во-первых, потому, что имя П. И. Чайковского само по себе является своеобразным знаком качества. Высокий профессионализм Чайковского, его принципиальность в вопросах, связанных с просвещением, характеризуют сборник как ценное пособие, дающее ключ к пониманию русской народной музыки, воспитывающее эстетический вкус. Во-вторых, сам В. П. Прокунин — ученик Чайковского, композитор, фольклорист, просветитель, поэтому вопросы, связанные со

способами обращения с первоисточником (гармонические, фактурные решения, жанровые интерпретации, коррекция первоисточников при перенесении их на «окультуренную» почву), решены в духе гениального учителя. И это ощутимо. В-третьих (что важно для понимания процессов становления русской профессиональной музыкальной культуры!), это ещё и своего рода «педагогическая находка» Чайковского — работа над обработками русских народных песен стала неотъемлемой частью курса свободного сочинения в консерваториях.

Что касается методики работы с учащимися по этой теме, то здесь главное, чтобы присутствовал на уроках дух музицирования в русском стиле. Выбранную песню можно «проиграть» (прослушать, продумать) без аккомпанемента, чтобы, не зная её жанровой принадлежности, школьники попытались определить её по мелодическому складу, атмосфере, приёмам мелодического развития и текстовому содержанию. А затем, после анализа мелодической линии, можно поискать соответствия: какое сопровождение эту линию *не испортит, поддержит, продолжит, обогатит*. Поскольку для жанров протяжной, свадебной, хороводной песен характерно многоголосие, то легко почувствовать, что, с одной стороны, аккомпанемент компенсирует отсутствующее многоголосие (хоральный склад), а с другой стороны, пластичность аккомпанемента с модифицированным бас-аккордом вводит народную песню в романсовую сферу.

Так с помощью обработки прокладывался путь в *салонную культуру* (в истинном понимании этого слова).

«*Соловей*», «*Я ли в поле да не травушка была*», «*Кабы знала я, кабы ведала*» П. И. Чайковского. Перед слушанием авторских произведений композитора задайте детям вопрос: могут ли они найти в этой музыке какие-либо «цитаты», заимствования из подлинно народных мелодий? Ответы детей могут быть разные, но преоблада-

ет один: такой близости к народным мелодиям, как у С. В. Рахманинова и М. П. Мусоргского, у П. И. Чайковского не слышится. Из этого дети могут сделать вывод, что Чайковский принадлежит к той группе композиторов-профессионалов, которые видели становление русской музыкальной культуры не в прямом цитировании народных источников (за редким исключением), а в сочинении музыки *в народном духе*.

Однако это будет констатирующее (и во многом одностороннее) знание. Нам важно другое – попытаться проникнуть в «творческую лабораторию» композитора, причём в ходе исследования проблемы становления жанра русского романса. Для этого мы приведём несколько цитат Ю. В. Келдыша, в которых специально выделяем опорные понятия:

«В своих романсах Чайковский широко пользуется *бытовыми музыкальными жанрами*, умея, однако, привычным и типическим формулам придать *тонкое образно-психологическое значение*».

«Характерное преломление у Чайковского получает жанр русской песни. Исходя из сложившегося *стиля городской песни-романса*, Чайковский вносит в него черты *заостренной субъективной экспрессии*. Некоторые свои произведения этого рода он возвышает до степени настоящего драматизма. Таков, например, романс „Кабы знала я, кабы ведала“».

«...Чуткое отношение к слову соединялось у Чайковского с высокой степенью *психологической обобщённости*, заставлявшей его стремиться к большей законченности целого посредством интонационного объединения различных мелодических фраз. В построении всей вокальной партии Чайковский исходит обычно *из одной выразительно-яркой и характерной интонации*, в которой получает собранное, сгущённое выражение „эмоциональное зерно“ текста...»

«Исключительное психологическое богатство, глубина и правдивость раскрытия подлинных человеческих переживаний, стремление к *разностороннему показу* каждого чувства в *непосредственном живом становлении, развитии и многообразии психологических связей*, к закономерному воспроизведению самой *диалектики душевного процесса*, а не беглой и поверхностной фиксации случайных, мимолётных настроений — всё это черты большого и строго последовательного художника-реалиста, характеризующие Чайковского в области вокальной лирики так же, как и во всех других сторонах его творчества».

Всё это легко проследить в романсах. И заострённую экспрессию, приводящую к подлинному драматизму, и построение всей музыки на одной выразительно-яркой и характерной интонации, которая не только концентрированно выражает «эмоциональное зерно» текста, но и «художественно моделирует эмоцию» (по В. В. Медушевскому).

Удобнее всего вести анализ как выявление сходства и различий. Например, в романсе «Соловей» эмоционально-смысловое зерно текста — размышление. Соответственно и интонация распевная (длинная), в стиле протяжной песни, с окончанием на квинтовом тоне, что ассоциируется с незавершённостью, вызывает ощущение необходимости продолжить мелодическую фразу. Но она снова и снова повторяется, *накапливая* необходимость изменения сопровождения, динамики — самой мелодической линии (в третьей строфе слышится речитативное начало, в четвёртой — новый раздел формы с новой мелодией). А казалось бы, обычные «жизненные» думы. В романсе «Кабы знала я...» тоже размышления, но эмоционально-экспрессивные, отсюда та же остановка на квинтовом тоне, но сама мелодическая фраза короткая, отрывистая, характеризующая душевный порыв, смятение, приводящие к драматической кульминации (распев в русском стиле).

«*Andante cantabile*» из 1-го квартета П. И. Чайковского. Эта музыка была популярна и любима, часто исполнялась в переложении для других инструментальных ансамблей. Конечно, дети должны услышать эту музыку как вариацию на тему уже знакомой им песни «Сидел Ваня». П. И. Чайковский не часто прибегал в своём творчестве к использованию подлинных народных мелодий, но вот услышал песню от плотника — понравилась! Анализ этой песни не только поможет проникнуть в творческую лабораторию композитора, но и позволит поговорить о способах обработки народного песенного материала, сложившихся в профессиональной *оркестровой* музыке.

Отметим основное различие: если обычно сама песня, при всех присутствующих в ней тонких эмоциональных нюансах, *едина* по настроению (что обусловлено сюжетом, жанром, народной традицией исполнения, очень цельной и сдержанной в передаче эмоционального строя), то в профессиональном композиторском творчестве любая народная тема трактуется прежде всего как материал для *разнопланового развития*. Напомните ребятам финал Четвёртой симфонии П. И. Чайковского, «Камаринскую» М. И. Глинки, где они уже встречались с таким подходом к народной песне. Дети услышат в дальнейшем ещё много вариаций на темы песен различных народов, поэтому о вариациях можно говорить как о *типическом жанре* обработки народных мелодий.

Третьеклассники уже знают, что народная традиция исполнения лирических песен заставляет исполнителя постоянно находиться внутри одного чувства. Смены настроения (общей интонации) по строфам не бывает! Значит, отход от традиции, в которой такое исполнение стало следствием сдержанности, благородства души как общенациональных качеств, можно считать отрицательным явлением? Здесь не нужно торопиться с выводами. Мы говорили о развитии народной песни, характеризующемся появ-

лением интонационных вариантов одного настроения, как, например, в песне «Ой, летел павлин, летел».

Поэтому мы можем предположить, что профессиональное искусство, переосмысливая народное, как раз и обогащает, делает ярким, выпуклым то, что *потенциально уже содержится* в самом народном творчестве. Происходит, с одной стороны, нарушение традиции, а с другой — её *обогащение!* Тем более что возможности квартетного ансамбля позволяют не только воспроизвести, как песня звучала в народном полифоническом складе, но и показать, как она *могла бы* звучать, если бы мы стали импровизировать на эту тему.

«*Плач Ярославны*», «*Ария князя Игоря*» из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь». Эти музыкальные фрагменты также являются примерами преломления народной музыкальной традиции в русской опере (детям уже знакомы фрагменты из «Снегурочки» Н. А. Римского-Корсакова, «Жизни за царя» М. И. Глинки, «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского). Конечно, ребята без труда узнают жанр плача в «Плаче Ярославны», услышат «раздумчивость, былинность» арии Игоря, отметят в ней композиторские художественные преувеличения — «богатырские интонации». На данном этапе важнее всего в этих фрагментах отметить драматургический приём — и в арии князя Игоря, и в плаче Ярославны слышится *одна и та же мелодия*.

Что может означать это художественное явление? Духовное единение любящих друг друга людей, чувства которых ещё и согреты единой идеей — защитой Руси от врагов.

«*Ноченька*», «*Северная звезда*» (М. И. Глинка). Слушая и исполняя эти произведения, ребята совершенствуют свои вокальные способности. Главное, чтобы они сумели передать задушевные, искренние интонации в пении.

«**Вокализ**» С. В. Рахманинова заслуживает особого внимания. Теперь, погрузившись в сферу русской интонационности, дети смогут почувствовать, что в этой музыке русский дух, народное самосознание воспроизведены гениально. Причём композитор достигает этого не путём прямого цитирования и не обработкой народной мелодии. Он создал *авторское* произведение, построенное по канонам, принятым в профессиональной музыке (например, использовал секвенции, характерные для творчества его кумира П. И. Чайковского), но при этом сохранил и усилил протяжённость дыхания, характерную для народной песни.

Медленная часть скрипичного концерта Д. Б. Кабалевского, с которой дети познакомились раньше, на данном этапе служит иллюстрацией преломления протяжной русской мелодии в инструментальной профессиональной музыке, где скрипичная мелодия становится примером *одноголосной* интерпретации народного полифонического звучания. Но дети будут правы, если скажут, что в этой мелодии больше лиричности, свойственной песням, сочинённым профессиональными композиторами, чем в народной. Ведь в мелодии народной песни явно ощущается некоторое сопротивление — усилия, прилагаемые народными певцами при распевании мелодии песни (вспомним «нравственную напряжённость»).

Можно даже сопоставить народные песни и с «Вокализом» С. В. Рахманинова — в профессиональной музыке есть идея, композитор не просто «обрабатывает» какую-либо подлинную мелодию оркестровыми средствами, а стремится выразить саму эмоционально-интонационную сферу народной песни. В «Вокализе» как раз дети услышат именно *усилие, экспрессию страдания*, особенно свойственную протяжным песням («Степь да степь кругом»). Сложность интонирования «Вокализа» показывает процесс мучительного перерождения страдания в красоту.

«*Восемь народных песен для оркестра*» А. К. Лядова. Эта музыка удивительна во всех отношениях. В ней ярко выразилась свойственная русской музыкальной классике черта — *просветительство*. С огромной любовью и мастерством Лядов представляет слушателю в этой музыке едва ли не все народные песенные жанры. Её с полным правом можно назвать энциклопедией обработки народной песни, и потому мы рекомендуем тщательно поработать с ней.

Какие «искусствоведческие» знания должны приобрести дети, работая с этой музыкой? Чтобы ответить на этот вопрос, мы приводим тезисы краткого анализа «Восьми народных песен для оркестра» из курса «История русской музыки».

«...Это — сюитный цикл, основанный на материале вокальных песенных обработок Лядова, преимущественно из сборника „50 песен русского народа“. Каждая пьеса представляет собой цепь вариаций на данную тему. Контрастность отдельных частей здесь создаётся сопоставлением разнохарактерных песенных жанров и разнообразием вариационных приёмов».

«...Здесь представлены: эпический (№ 1, 2 и 5), лирический (№ 3), шуточный (№ 4), бытовой (№ 6), плясовой и хороводный (№ 7 и 8) песенные жанры. Общее развитие в цикле идёт от сдержанных и торжественных образов („Духовный стих“ и „Коляда-маледа“) через две красочные изобразительные картинки („Шуточная“ и „Былина о птицах“) — к бойким и оживлённым праздничным народным сценкам („Плясовая“ и „Хороводная“). В качестве контраста композитором введены две лирические песни — „Протяжная“ и „Колыбельная“, помещённые перед самыми задорными и весёлыми пьесами („Шуточной“ и „Плясовой“). „Хороводная“ (№ 8) выполняет роль финала сюиты: она наиболее развёрнута по масштабу и симфоническому развитию, насыщена по фактуре и инструментовке, содер-

жит яркие, красочные — тональные и оркестровые сопоставления».

«...Стремясь передать характер многоголосного хорового, то есть вокального, исполнения песни, он применяет в „Протяжной“ разделение виолончелей на четыре партии, альтов и вторых скрипок — на две... В других случаях композитор ставит перед собой задачу воспроизведения манеры инструментального народного исполнительства. Такова его удивительная „Плясовая“ с её непрестанной „тренькающей“ балалаечной звучностью струнных *pizzicato*, затейливым и задорным орнаментом наигрыша флейты пикколо, родившимся, несомненно, под впечатлением мастерства народных „игрецов“ на дудках и кувичках».

«...Лядов применяет, кроме вокально-хоровой и инструментальной, ещё „живописно-изобразительную“ оркестровку. В „Шуточной“ („Я с комариком плясала“) характерную звукоподражательную роль выполняют струнные, имитирующие настойчивое жужжание и стрекотание летящего комара. В „Былине о птицах“ мерная, повествовательного склада мелодия служит основой для оркестровых вариаций, в которых особенно характерно использованы деревянные духовые, своими трелями, форшлагами и „щебечущими“ мотивами передающие гомон и суматоху летающих птичьих стай».

Если размышления учащихся направить в нужное русло, они смогут самостоятельно назвать вышеперечисленные признаки сюитного цикла. Но для того чтобы дети смогли попробовать себя в роли «композиторов-обработчиков», есть прямой методический ход — использовать на уроках импровизации и сочинения. Не беда, если сначала самостоятельные музыкальные пробы будут очень простыми по форме. Главное, чтобы ребята научились «думать» музыкой, пытались на практике реализовать свои музыкальные идеи.

Например, за основу для импровизации можно взять обрядовую песню «Коляда», представляющую собой довольно простую двухтактовую попевку. В народной традиции вся песня как бы набирается из повторов, в которых незначительные мелодические и ритмические варианты возникают в связи с изменением текста (эта закономерность народной песни уже известна детям). Однако перенесение певческого материала на инструментальную основу совершенно меняет ощущение от повторов, получается всего лишь короткая одноголосная попевка без текста и игровых моментов, свойственных народному певческому музицированию.

Но такое музицирование — тоже результат: теперь дети с особым вниманием будут слушать то, что получилось у композитора, захотят найти изменения, «изобретения» композитора — сколько их, чем различаются, какова логика их появления и пр. В процессе такого исследования дети придут к выводу, что обработка в идеале должна следовать за тем, *чего требует сама музыкальная тема*, чего она желает. Так Лядов услышал «Коляду» из двух напевов, в трёхчастной форме, где середина обрамляется колядкой; «услышал» и появление новой темы, метроритмическую игру (переменный размер — то на два, то на три)...

«Протяжная». Эта песня сочинена на тему рекрутской «Как за речкой, братцы». Как композитору удалось с помощью оркестровых красок сохранить традиционную атмосферу многоголосного вокального исполнения? А. Лядов вводит четырёхголосное изложение у струнных с элементами подголосочной полифонии. Осмысливая творчески это произведение, неплохо попробовать воспроизвести нечто сходное с «подголосочным ответвлением». Например, звук, «расслоившийся» на два противоположных голоса (когда один остаётся на месте, а другой идёт вверх или вниз), уже создаёт ощущение полифонии. Можно сделать иначе — подхватить напев, поддержать его,

почувствовать его и как можно органичнее вплести в него импровизацию.

Роль учителя — направить и стимулировать деятельность музицирующего ученика. Главное, чтобы ребята поняли, что значит говорить и слышать на родном музыкальном языке, прикоснулись к проблеме стиля с точки зрения национального в искусстве.

В русле этой проблемы следует рассматривать и цикл обработок современными композиторами русских песен. Так как у детей уже сложилось некоторое представление о русской классической традиции в этом жанре (Глинка, Мусоргский, Чайковский, Лядов, Рахманинов и др.), то в первую очередь нужно проанализировать то, как начинают слышать русскую песню, что выделяют в ней композиторы XX века.

«*На горе-то калина*», «*Катерина*» С. С. Прокофьева. У Прокофьева можно услышать то новое, что появилось в этом жанре: гармоническую новизну, интонационную заострённость, большую фактурную свободу.

Обе песни можно разучить. Но при этом не просто выучить, а, запомнив основной напев по первой строфе, вторую строфу попытаться распеть самостоятельно, а в третьей — изменить настроение, переводя мелодию из мажора в минор, и т. д. Эта работа подразумевает самые различные формы музицирования — подбор на инструменте, слуховой анализ, метод «сочинения сочинённого» и т. д.

«*Курские песни*» Г. В. Свиридова (две-три, по выбору учителя) и фрагменты из «*Русской тетради*» В. А. Гаврилина (также по выбору учителя) лучше всего просто послушать, чтобы понять принципы современной манеры обработки народного музыкально-интонационного наследия. После прослушивания задайте ребятам вопрос: кто из этих композиторов строже придерживался канонов народной традиции, у кого явственнее слышна более привычная, классическая манера интерпретации народной музы-

ки?.. Эта задача очень интересная, попросите детей аргументировать своё мнение.

«**Вокализ**» и «**Небывальщина**» из цикла «Русские песни» В. О. Усачёвой. Эти произведения также являются примерами обработки русских песен композиторами XX века. Если рассмотреть обе песни с точки зрения способов взаимодействия композитора с фольклором, то их можно отнести к тому профессиональному подходу, который мы называем «в духе народной песни». Хочется, чтобы дети сами пришли к этому определению. Для этого предложите сравнить «Вокализ» с народной лирической песней «**Как Иван-то ходит, бродит...**» и ответить на вопрос: какие интонационные и образные особенности народной песни легли в основу авторского, по сути, нового сочинения?

В основе построения «Вокализа» — свойственный народной песне строфический принцип формообразования (наверняка дети услышат интонационно одинаковые или сходные начала каждой строфы), однако (это надо услышать) в произведении есть динамика, развитие, т. е. композиторское переосмысление, народной манеры пения. В «Вокализе» импровизационность вокальной партии не просто выходит на первый план, но закономерно приводит к яркой кульминации всего произведения (для народной протяжной песни это не свойственно). Это даже ближе к сольному жанру народного творчества — плачу, в котором исполнительская импровизация постепенно переходит в экстатические формы выражения страдания.

Песня «Небывальщина» контрастна «Вокализу» во всех отношениях. Она написана в духе народной скоморошьей сценки, не лишённой, однако, драматического накала (в кульминации отчётливо слышится напряжение). «Небывальщины» (как жанр) часто использовались для увеселения — чаще всего во время застолья; для этого жанра характерно обыгрывание тех ситуаций, которых в жизни быть просто не может. Это и вызывает смех. Но какой?

В данном случае есть смысл почитать текст «Небывальщины» отдельно от музыки (до того, как дети прослушают музыку). Спросите учащихся: какие чувства, эмоции вызывает у них текст; музыка? Важно, чтобы они почувствовали противопоставление двух эмоциональных планов — голоса и фортепианной партии. В голосе слышны добродушные и юмористические интонации шуточного диалога, а музыка создаёт *контрастный* контекст (мелодия достаточно жёсткая по звучанию, гротескная, шутка в ней приобретает драматически зловещие, порой угрожающие черты).

Спросите учащихся, как они понимают фразу: «Смех — дело серьёзное». Дело в том, что «небывальщина» — это художественное преувеличение *несоответствия реального и должного*, которое очень часто встречается в жизни.

Если дети внимательно слушали, они заметят, что автор заканчивает «Небывальщину» интонациями «Вокализа»! Более того, этими интонациями заканчивается весь цикл!.. Такое завершение большого цикла не случайно. Фактически мы слышим в этом произведении то новое в художественных средствах выразительности, которое стало характерным для жанра обработки в конце XX века.

Обсуждение этой проблемы потребует от учащихся охватить целостно всё, что они знают о народной музыке, суммировать свой аналитический опыт. В принципе мы делаем такие обобщения на уроках музыки постоянно.

Опера-былина «Садко» Н. А. Римского-Корсакова

Средства обучения

1. Учебник, с. 80–88.

2. Музыкальный материал:

Фрагменты из оперы Н. Римского-Корсакова «Садко»:

Вступление // ЭФУ, с. 80; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 41.

Картина 1 // ЭФУ, с. 80; фонохрестоматия;
Картина 2 // ЭФУ, с. 80; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 51.

Песня Варяжского гостя // ЭФУ, с. 81; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 62.

Песня Индийского гостя // ЭФУ, с. 81; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 67.

Песня Веденецкого гостя // ЭФУ, с. 81; фонохрестоматия
Картина 6 // фонохрестоматия.

Хор «Высота ли высота» // ЭФУ, с. 83; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 73.

Возвращаемся к былинам как раз в плане обобщений. В 3 классе дети изучают народный эпос с точки зрения того, какое влияние оказали былины своим складом, структурой, интонационностью на развитие русской музыкальной культуры. Методической основой такого подхода к изучению эпоса являются следующие принципы.

1. Музыкальное искусство нельзя анализировать поверхностно — на уровне сюжета, программы, названия («Ребята, в основу такой-то оперы композитор положил сюжет такой-то былины...»). Нужно научить детей размышлять, понимать, как переосмысление композитором жанра былины рождает новую драматургию, новые музыкальные жанры и новую, своеобразную русскую мелодику — национальный мелос (вспоминаем Глинку, Мусоргского, Аренского и др.).

2. Такая характеристика русского музыкального эпоса, как «картинность», исключает чистую изобразительность. Звукоизобразительность служит прежде всего для указания места и времени действия. Таким образом, «картинность» понимается шире — как изображение в звуках психологического состояния героя произведения.

3. Погружение в обрядово-языческую природу народного былинного эпоса необходимо, потому что в ней сокрыты истоки русского понятия «нравственность». Фактиче-

ски в жизни мы просто следуем определённым нравственным законам на уровне долженствования, рассматривая художественные героические образы как идеальные. Почему возникло «требование» жертвенности как одного из направлений нравственного развития взаимоотношений человека с миром и себе подобными?

Об этом мы поговорим с учащимися, анализируя образ Садко — былинный и музыкальный (симфоническая картина и опера Н. А. Римского-Корсакова «Садко»). Садко оказывается на дне по жребию, руководствуясь не вполне осознанными представлениями о нравственности на уровне жизненных инстинктов, справедливости: жребий — судьба, а всё при этом на равных... Это ещё язычество, но в нём уже заложена основа превращения жертвенности в *осознанный нравственный акт*.

Попробуем сравнить интерпретации образа Садко в разных источниках в русле мысли Б. В. Асафьева:

«...Созданием характеров, образов, типов, состояний личной и массовой психики из народной лирико-эпической песенности русская классическая опера получила своё особенное национальное лицо и жизнеспособность. Основное качество русской музыкальной драматургии заключается в постоянном приближении к эпическому сказу и повествованию *с преобладанием „общего над частным“, государственной жизни народа над жизнью отдельных личностей*».

В свете этой идеи мы проанализируем все «варианты освоения» образа былинного героя Садко в музыке. Суть образа, его воспитательно-нравственный потенциал в былине, симфонической картине и опере одни и те же, но глубина раскрытия образа и смысловые акценты различны.

Об истоках былины (существует несколько её вариантов) читаем у Б. А. Рыбакова («Язычество Древней Руси»):

«...Не исключено, что игра мудрого гусяра ради хорошего улова рыбы — это часть древнего магического обря-

да, производившегося у священного места, названного в 980 г. Перынью, а в более раннее время посвящённого богу реки, „бесоугодному чародею“ Волхову, „залегающему водный путь“ и „преобразующемуся во образ лютого зверя коркодела“».

«...Игра Садка произвела магическое действие: „волна в озере сходилася, вода ли с песком смутилася“, из озера вышел царь водяной, „как тут в озере вода всколыбалася...“. Облик царя в былинах подразумевается антропоморфный, но никак не описан. Но иногда вместо мужского олицетворения озера („дядя Ильмень“) перед Садком появляется из глубин „царица Белорыбица“».

«...Морской царь пытается удержать Садка в своём царстве, предлагая ему на выбор сотни невест. Садко, по совету Николы, выбирает Чернаву, но удерживается от общения с ней и оказывается в земном человеческом мире — „в Новеграде, на крутом кряжу, а о ту риченку о Черनावу-ту“. Очевидно, девы поддонного царя — олицетворение рек, впадающих в озеро или в море».

Анализ обрядовой символики былины позволяет, во-первых, окунуться в атмосферу праискусства, в котором *одухотворялись природные стихии*, ведёт к пониманию того, как вообще в искусстве начинало проявляться *человеческое начало*, как человек становился «мерой всех вещей» (Протагор). Во-вторых, утвердиться в том, что эта «мера», как уже говорилось, нравственная. В-третьих (это обязательно нужно подчеркнуть), музыкальный инструмент — гусли (в древних образцах часто с изображением головы ящера, с идеограммами земли, с чётко обозначенными волнами) — являлся инструментом *ритуальным*, звуки которого ублажали подводное божество (здесь возникает аналогия с кифарой Орфея). Это важно для того, чтобы на первом плане для детей оказались не фантастические приключения былинного персонажа по имени Садко с национальными атрибутами (шапка, кафтан, гусельки яровчаты

и пр.), а указанная выше *сущность*, которая выявляется методом «сочинения сочинённого».

Читая былинку, дети проследят за развитием сюжета истории о Садко, отметят сказительность, распевность, повествовательность и другие интонационные характеристики. Но главное, что дети могут взять из былинки и что в дальнейшем поможет им рассуждать о музыкальном образе Садко, — это драматургический приём: постоянное возвращение к одной и той же интонации, создающее своеобразное «кружение» (обрядовые корни!) вокруг основной мысли. Ребята обязательно должны попробовать, опираясь на текст, сложить музыкальные интонации былинки и проследить, как изменения в тексте требуют пусть минимальных, но всё же *вариантов* главной интонации (изменение метроритма, добавление и изменение мелодических оборотов при сохранении строфы и пр.). Такое «восхождение» к смысловой сущности (можно говорить о спиралевидной драматургии) сродни медитации, когда внимание сосредоточивается на главном. А оно заключается в том, что человек (и даже не просто человек — музыкант, владеющий языком «музыкальной магии») в состоянии соперничать *своим искусством даже со сверхъестественными силами!* Вот и обрисовалась идея, которая поможет нам понять симфоническую картину и оперу.

Теперь поговорим о «живописи» **симфонической картины «Садко»**. Этот жанр, типичный для русской музыки, является исключительно «русским» жанром в мировой музыкальной культуре. Симфоническая картина удивительна точностью воспроизведения морской стихии. Музыкальный критик А. Н. Серов отмечал: «...Эта музыка действительно переносит нас в глубь волн, это что-то „водяное“, „подводное“ настолько, что никакими словами нельзя было бы выразить ничего подобного. Сквозь таинственную среду морской волны вы видите, как возникают, точно привидения, не то величественные, не то смешные

фигуры старого морского царя (что-то вроде славянского Нептуна) и его гостей; вы присутствуете при их пире; вы можете проследить все их движения, и каждое это движение, каждая фигура — типично русская!»

Примерно то же самое отмечает и Ю. В. Келдыш: «...С замечательным мастерством рисует Корсаков водную стихию, море в различных состояниях: то тихое и лишь слегка спокойно колышущееся, то подёрнутое какой-то таинственной зловещей рябью, то грозно и неистово бушующее. Для передачи всего этого композитор находит новые и своеобразные музыкально-изобразительные средства. Таков, в частности, звукоряд, состоящий из равномерного чередования тонов и полутонов, при помощи которого передаётся погружение Садко в подводную глубь. Этот звукоряд, получивший название „гаммы Римского-Корсакова“, служит основой одного из характерных ладов, которыми Римский-Корсаков пользовался в дальнейшем своём творчестве для обрисовки мира волшебной, таинственной фантастики... Allegretto, изображающее пляску морского царя, основано на свободном вариационном развитии короткой плясовой темы народного характера, которую дополняет более плавная, мелодически певучая фраза тоже в народном духе (по определению автора, это „хоровод красных девиц подводного царства“)... Римский-Корсаков пользуется здесь приёмом, близким к глинканской „Камаринской“. Яркое и стремительное нарастание моторной динамики достигается в этом разделе симфонической картины при помощи вариационной разработки короткого, ритмически острого и упругого мотива».

Вероятно, при анализе симфонической картины дети без особого труда услышат, что развитие в этой музыке принципиально отлично от былины — ведь это профессионально-композиторская музыка. Не вызовет затруднений и раскрытие драматургии музыки: противопоставление и

последующее взаимодействие различных интонационных сфер. Однако это только половина дела. Наша задача в том, чтобы представить драматургию как *средство*, позволяющее понять смысл, выяснить: *что* хотел сказать нам композитор таким построением музыки?..

И Серов, и Келдыш отмечают «русскость» этой музыки. Так в чём же она? Во-первых, Садко заставляет Морского царя (этакого «коркодела») плясать *под свою дудку* (гусли) – под *русскую* музыку, и плясать так, что царь на время забывает о своём статусе морского божества и даже готов породниться с гусяром, выдав за Садко замуж одну из своих дочерей!

Под этим символом естественно подразумевается волшебная сила искусства, в которую верил народ – ведь не случайно сложилась такая былина. Но если предположить, что Садко играет русскую музыку не просто потому, что он русский человек, то символика имеет более глубокий смысл – *патриотический*. Насколько такое предположение обоснованно?..

Конечно, для симфонической картины идея «преобладания государственного над личным», «жертвенности во имя людей» выглядит слишком вольной и абстрактной. Но пусть дети поразмышляют об этом, нам важна эта «гипотеза», потому что она во многом объясняет тот факт, что Н. А. Римский-Корсаков не удовлетворился созданием симфонической картины, а создал ещё и оперу! У оперного жанра неизмеримо большие возможности в выражении смыслов – ведь там есть **слово**! Очевидно, что оно понадобилось автору *для чего-то более важного*. Возникает вопрос: какой же глубинный смысл быliny хотел выразить композитор, о котором симфоническая музыка прямо и исчерпывающе сказать не может, а нужно слово?..

С этой «гипотезой», думая сами и вместе с Николаем Андреевичем Римским-Корсаковым, мы приступаем к «сочинению» оперы о Садко.

Опера «Садко». Итак, возвращаемся к былине: наша идея в былине почти не прослеживается (или она глубоко запятана). Композитор сделал некоторые акценты в симфонической картине. Но какими словами он хотел сказать в опере о главном, с чего начинается либретто?..

Былина начинается с пира, а пир по новгородской традиции не может обойтись без гусяра. Но Садко, потомственного гусяра, почему-то трижды не приглашают на пир. Он оскорблён, изливает свою обиду на Ильмень-озере, выходит Морской царь и предлагает ему заявить о себе так: поспорить с новгородцами о возможности чуда, в которое очень трудно поверить (сам Царь берётся обеспечить это чудо). Выходит, этот спор затевается из-за уязвлённого самолюбия. Достаточно ли этого для раскрытия нашей идеи? В итоге в былине Садко собирает дружину, совершает свой подвиг (о нём дети уже знают и из былины, и из симфонической картины), но в былине героя ведёт судьба, случай, предопределение. Достаточно ли этой мотивации для русского музыкального классика (а мы сейчас рассуждаем как «композиторы»)??..

С этого момента начинается обсуждение с ребятами проблематики либретто и «сочинение» самой оперы. Что вывести на первый план в смысловом содержании оперы? Вариантов может быть очень много. Музыка сама подсказывает, какой масштаб идеи композитор положил в основу оперы — слушаем вступление. Такая музыка может возникнуть только как выражение большой, значимой идеи!

Если следовать этой логике, о чём может спорить Садко на пиру: только ли о возможности чуда, или оно ему нужно для исполнения чего-то большего, заветного?.. Вот это «большее» мы, композиторы и либреттисты, «берём» из былины (спор и чудо — это лишь средства для воплощения высокой идеи), и выразить его надо так, как это делают в искусстве — в концентрированном, преувеличенном виде.

Итак, вначале должен идти спор. О чём? О *ценностях*, но не о драгоценностях (деньгах), а о ценностях жизни — это и будет великая идея, ради которой стоит писать оперу! Следовательно, жизненные ценности Садко должны быть раскрыты в сопоставлении с ценностями других героев оперы: гостей на пиру (новгородских купцов и настоятелей), приглашённого по традиции гусяра, скоморохов (придворных музыкантов), без которых не обошлось ни одно застолье. Как построим эту сцену?

Конечно, сначала создадим общую атмосферу, в которой появится Садко: пир, множество людей, веселье и единодушие. Но на каких ценностях основано это единодушие, ведь оно по всем законам драматургии должно быть контрастным тому, с чем появится Садко? Как всё это выразить в либретто и в музыке?..

Дети предлагают свои варианты, основанные на «житейской логике», о чём и как могут петь в данном случае на пиру новгородские купцы и гости. Затем слушают, как эту задачу решил автор оперы. Возникает вопрос: почему композитор для характеристики новгородской знати выбирает всего лишь одну смысловую фразу?

Это очень распространённый драматургический приём — таким повтором автор хочет подчеркнуть бедность духовных устремлений знати, её примитивное представление о величии Новгорода: «каждый сам себе голова, большой набольший». И даже когда Нежата поёт собравшимся (по их просьбе) «про старинное, про бывалое», то и былина о Волхове местной знати «не впрок»: все опять начинают хвастаться своим благосостоянием. Ясно, что собравшиеся утратили связь с прошлым (с заветами предков) и, кроме собственного богатства, их ничто не интересует. Потому и *звучит одна и та же музыкальная мысль* в форме фугато в разных голосах!

Появление Садко на пиру композитор выделяет масштабным, мощным, акцентированным аккордом, тремоло

(как всплеск) в духе вступления «Океан-море синее». Такой интонационный конфликт, возникающий как прерванный оборот (вот и введение в диалог с детьми музыкальной терминологии — не абстрактное, а смысловое!), заставляет задуматься: с чем он пришёл (так как мы «сочиняем» оперу, придёт) на пир? Что должны услышать в музыке и в тексте слушатели?..

Здесь возможны варианты: Садко может спеть что-то «нейтральное» (как Нежата, какую-нибудь старинную былинку) или угодить присутствующим — прославить их и без хлопот получить одобрение (и вознаграждение!). Но ведь музыка его появления другая! Она говорит о том, что он пришёл «держатъ речи дерзкие». Можно предложить детям выступить в роли Садко, наиграть им мелодию речитатива и арии — пусть придумывают, что может спеть на неё.

После обсуждения мнений стараемся услышать в появлении Садко по-былинному традиционное приветствие, отметить интонации былинного склада в его музыкальной речи (сочинять и петь былины — его музыкальная профессия). Но главное, в первых его репликах отметить интонации хора новгородской знати. Ещё один оперно-драматургический приём: с одной стороны, Садко выказывает уважение присутствующим, а с другой — сразу становится понятно, что им же адресована его ирония.

Речитатив, в котором выражен подъём к кульминации, построен свободно, ария лирична и сохраняет былинную строфичность...

Садко не стал хитрить и выгадывать, а именно «держал речи дерзкие»! Слова арии — это как раз то, что нельзя однозначно передать в музыке (симфонической картине), потому что Н. А. Римский-Корсаков обратился к жанру оперы.

Теперь можно задать детям вопросы: задела ли мечта Садко о возможном благе для Новгорода, о его новом вели-

чии присутствующих и какой может быть их реакция? Мог ли Садко, как Нежата, получить всеобщее одобрение? Или реакция на речи Садко может быть только отрицательной? Появятся ли у него среди присутствующих сторонники?

После обмена мнениями слушаем: дерзкие речи Садко вызвали бурную реакцию и размежевание среди присутствующих. Но размежевание кратковременное, поскольку власть имущие быстро доказывают «инакомыслящим» вредность подобных мыслей. Затем «отцы» города дают слово скоморохам, которые высмеивают «дурня». Так происходит конфликт-завязка, определяющий дальнейшее развитие действия в опере.

Можно предложить учащимся сочинить на известный заранее текст скоморошину (как в опере), а затем полюбоваться, как красиво, изобретательно и импровизационно — в народном духе — это сделал Римский-Корсаков, доведя всю сцену до гомерического хохота (даже труба смеётся!). Но главное, над кем они смеются? На этот вопрос ответим позднее.

Вторую картину тоже можно начать «без композитора» и музыки, попытавшись самостоятельно представить, что может и должно быть дальше по сюжету. Понятно, что Садко уходит с пира удручённым. Смогут ли дети почувствовать *драматургическую необходимость* лирического контраста, «углубления в себя»?

И вот тут, преследуя сразу несколько целей, главная из которых — побудить детей призвать на помощь все свои знания о «русском» в музыке, советуем, особенно с ними не споря, «расставить ловушку»! Например, наиграть, а затем и напеть любую из западноевропейских оперных арий, которая созвучна данной эмоциональной ситуации...

Как отреагируют ребята? Почувствуют ли «нерусскость» этой музыки? А в какой интонационно-стилевой манере Садко может выразить свои чувства (ключевой вопрос!)?

Что предложат дети?.. Призовут ли на помощь что-то в стиле «пошёл Иванушка: голову повесил, света белого не взвидел — „печалуется“» или «затужил Царевич, стал думать думу невесёлую и скатилась по его щеке слеза горячая»?..

Вполне вероятно, что поиск начнётся прежде всего с текста. Постарайтесь вести этот поиск в максимальном приближении к природе оперного и певческого искусства вообще, где каждое слово возникает в созвучии со своим музыкально-интонационным воплощением. Как важно показать детям, *что значит отобразить слово и музыку*, чтобы возник *общий смысл!* И отобразить в нужном стиле!

Задумаемся о «внутреннем стилевом содержании» слова... Ведь каждое слово складывается из суммы множества факторов: характер героя (его мировоззрение, ценностные устремления, особенности «национального мышления» и пр.), конкретная эмоция (её содержание, степень выражения), ситуация со всеми её нюансами (в том числе время и место). Иными словами, в содержании слова выражается интегрированный смысл богатейшей семантики музыкального **образа**, а стилистика становится уточняюще-знаковой формой, *конкретизацией* этого смысла. Например, слово «грусть».

Слова «грусть-тоска меня съедает» выражают настроение героя, переживающего что-то в жизни как глубокую драму. Если сказать просто «мне грустно», то такая констатация настроения более подходит для романской лирики (и уводит в неё — например, у А. С. Даргомыжского). Но если добавить «ох, а и грустно мне», то сразу же угадываются интонации протяжной песни, для которой характерно «распространение вширь» эмоционального содержания («ох, а и» — специфичное крестьянское придыхание, передающее свойственную русскому народу раздумчивость, углубление в себя, «разлитость» чувства)...

Как важно дать детям понять, что в художественном произведении «не каждое лыко — в строку»! Каждое слово

важно — за него надо *отвечать*! Стиль — могучее средство передачи образного смысла. Пожалуй, коснуться проблемы *стиля* с этой, сущностной стороны гораздо важнее, чем просто сравнивать разную музыку на предмет «стилевых отличий». Понятно, что мы должны прийти к «русской интонационности». И как продолжение погружения в неё (окончательное «уточнение» и «утончение») должно прозвучать вступление ко второй картине.

Сразу возникают вопросы: почему композитор начал картину не с пения, а с инструментального вступления (и о чём оно)? Можно ли считать то, о чём поёт Садко, арией?.. Очень легко остановиться на «технологическом»: вступление — то, что «предваряет», ария — в ней герой выражает свои чувства. Гораздо ценнее, чтобы ребята постарались понять, почему вступление и ария в данном случае сложились *именно в таком виде*! Начинаем размышлять.

Конечно, вступление указывает слушателю место действия — берег Ильмень-озера (в музыке слышна «вода», озёрная вода с её гладью и струением, а не морская глубина со стихийной силой). Потому вступление и воспринимается как несколько отстранённое. Во-первых, оно подготавливает нас к восприятию душевного состояния героя своей тишиной, «остановкой». После динамичного развёртывания первой картины вступление ко второй предвосхищает углублённую сосредоточенность Садко на своих чувствах. Во-вторых, это не только введение в дальнейшее действие (показ места, где будут развёртываться последующие сюжетные события), но и свойственный человеку поиск созвучия своего состояния с природой, ощущение себя её продолжением. (Не случайно в подавляющем большинстве народной песенной лирики всё начинается с обращения к природе.) Всё это становится художественной реальностью, как только начинает звучать человеческий голос.

И что мы слышим вместо драматической арии, в которой по оперной традиции герой должен пространно

рассказать о своих чувствах и дальнейших намерениях? Простую русскую протяжную песню с её распевностью, «размыслительностью», безыскусной задумчивостью, с огромной внутренней напряжённостью и в то же время сдержанностью — фактически с тем, что мы углублённо изучали в русской песенной традиции, что называли «нравственной напряжённостью» и «тишиной»!

Настаиваем именно на таком прочтении этой музыки, ибо часто певцы исполняют её только как «стилизацию», к которой не мог не прибегнуть композитор, создавая оперу на былинный сюжет! А дело в том, что Н. А. Римский-Корсаков ничего не стилизовал, он создал оперу-былину, где не только сохранил былинный *склад*, но прежде всего раскрыл художественными средствами национальные черты русского характера, благодаря которым и возникли былины именно в таком виде (асафьевское — «не суетном») и в такой художественной форме («стиле») их воплощения.

Пусть ребята споют «Ой да ты, зелёная дубравушка» и подумают, почему в песне Садко такой интонационный язык, метроритмика, переменный лад и пр. Важно, чтобы дети почувствовали «затемнение» колорита, изгибы распевов («след» импровизаций с *предчувствием* дальнейшего развития мелодии).

После этого станет понятным, что песня Садко формально, хотя бы уже по масштабу, не является арией (как, например, в первой картине), но по ёмкости и значимости для развития сюжета не только не уступает арии, но и даёт более глубокую и психологически насыщенную характеристику образа героя. Настолько глубокую, что заставляет фантастические силы услышать его чувства! С этого начинается первое соприкосновение человеческого и фантастического в опере...

Здесь один вопрос: могут ли эти силы остаться независимыми друг от друга, взаимодействовать именно на

уровне «соприкосновения», или возможен обмен «интонационными энергиями»? Что дети думают по этому поводу?...

После симфонической картины «Садко» дальнейшее развитие действия в опере уже не представляет сложности для анализа: остаётся только слушать и восхищаться тем, как композитор находит средства для показа взаимопроникновения интонационных сфер; констатировать *закономерность* этого взаимопроникновения, так как оно продиктовано лучшими человеческими чувствами. Здесь мы наблюдаем за развитием обоюдного увлечения Садко и Волховы — об этом музыка рассказывает лучше всяких слов, и мы благодаря ей сами *проживаем* сближение персонажей оперы. То, что в былине происходит на уровне сюжетного «чуда» (как во всякой сказке), в опере-былине протекает уже на интонационном уровне.

В заключение сделаем выводы. Подытоживая знакомство учащихся с русской оперой («Снегурочка», «Руслан и Людмила», «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», «Жизнь за царя») и говоря с детьми о жанровой новизне оперы с точки зрения влияния на неё народной музыки, что нужно отметить?.. Появились *оперы-былины, оперы-сказки*, а в классических операх как «подражание» народным жанрам (наряду с каватиной и арией, ариозо, романсом и пр.) — *сказка, присказка, плач*.

Можно провести аналогию с симфонической музыкой, где под влиянием народных жанров появились *симфоническая картина, симфоническое сказание* (Лядов), *симфоническая сюита*... Но только обязательно отметьте, что во всех этих жанрах, новых и обновлённых, присутствует особый русский дух, который мы кратко обозначаем словом **эпичность**.

От церковной музыки — к музыке для церкви

Средства обучения

1. Учебник, с. 80–88.

2. Музыкальный материал:

Знаменные распевы: «Аще и во гроб», «Тропарь к Рождеству», «Достойно есть», «Свет тихий» // фонохрестоматия.

А. Архангельский. «Помышляю день страшный». Из Канона покаянного ко Господу нашему Иисусу Христу // фонохрестоматия.

П. Чесноков. «Да исправится молитва моя». Фрагмент Литургии // фонохрестоматия.

П. Чесноков. «Заступница усердная». Тропарь Казанской иконе Божией матери // ЭФУ, с. 127; фонохрестоматия.

С. Рахманинов «Ныне отпускаеши» (Всенощное бдение) // фонохрестоматия.

В рамках этой темы дети знакомятся с огромным пластом русской музыкальной культуры, который до недавнего времени вообще не упоминался на уроках в школе. Звучание церковной музыки на уроках искусства в общеобразовательной школе для учителя — совершенно новая и очень сложная проблема.

Во-первых, музыка для церкви внутри жанра неоднородна, и у самих священнослужителей нет единой точки зрения на то, какой должна быть музыка, звучащая в современной церкви. Господствует мнение, что это должна быть музыка богослужебная, т. е. исторически сложившаяся и узаконенная отцами церкви как обрядовая, и в этом случае шедевры Бортнянского, Танеева, Рахманинова, сочинения русских композиторов на религиозные тексты и для церкви не относятся к церковной музыке. Однако в наше время, когда демократизация коснулась всех явлений жизни (в том числе и церковной), нередко допускается звучание в храме необрядовой (авторской) музыки.

Во-вторых, несмотря на восстановление религии в общественном сознании как нравственной основы жизни (что в значительной степени справедливо), светская общеобразовательная школа не может и не должна воспитывать религиозное мировоззрение. Её задача — культуроведческая, культуротворческая. И с такой точкой зрения согласны многие священнослужители, выступающие и против возвращения в школу уроков Закона Божьего, и против того, чтобы в школе звучала богослужебная музыка (не следует «помянуть имя Господа всуе»). И они правы: свобода вероисповедания не терпит принуждения. Кроме того, момент сосредоточения в Духе возвышения над всем «мирским», характерный для молитвенного состояния, требует специфической атмосферы храма, которая исторически сложилась как форма, соответствующая содержанию. В свете этого становятся понятными, например, бесконечные конфликты с церковью музыки великого Баха — слишком человеческой по современным великому композитору канонам.

Поэтому мы считаем, что знакомство с русской музыкой для церкви должно осуществляться только **на основе культурологического подхода**. Вся человеческая культура исторически так или иначе, прямо или опосредованно заключена в религии. Исходя из принятой нами установки на формирование у детей исследовательского мышления, изучение этой темы следует начать с вопроса: почему история церковной музыки вообще и в России в частности представляет собой постоянную борьбу за «чистоту» богослужебного пения, закономерно ли это?.. Об этом можно прочитать в книге Е. В. Николаевой «Особенности становления музыкального образования в Древней Руси с XI до середины XVII столетия». Из этого издания мы процитируем несколько опорных положений.

«Как показывает исследование В. И. Мартынова, в Древней Руси понятия „богослужебное пение“ и „музыка“ про-

тивопоставлялись и по своему внутреннему смыслу, и по происхождению, и по своим причинам, целям, условиям существования, средствам выражения... Так, по словам Иоанна Златоуста, „ничто так не возвышает и не окрыляет душу, не отрешает её от земли, не избавляет от уз тела, не располагает любомудрствовать и презирать всё житейское, как согласное пение и стройно составленная божественная песнь“».

«В отличие от „богослужбного пения“ в „музыке“ („музики“) прежде всего видели её „богоборческую сущность“, иными словами – безбожие. Ибо, как поясняет данную позицию В. И. Мартынов, „каждый крупный музыкант открывает свой собственный музыкальный мир, вырабатывает свой собственный порядок и следует своим правилам, как бы становясь неким Творцом помимо Бога“. Поэтому целью музыки является уже не служение Богу, а „самоуслаждение души“».

Особо подчеркнём слова *«богоборческая сущность музыки»*. Ведь действительно музыке присуще такое возвышение человеческого духа, что переживание её нравственного содержания может вознести человека над всем мирским, обыденным, сконцентрировать его духовную волю и энергию! Древние знали это, и здесь они правы... Но является ли такое понимание роли музыки в богослужении односторонним и не в этом ли источник противоречивости всего дальнейшего развития музыки для церкви?..

Это «завязка» главной проблемы, над которой нам предстоит размышлять с детьми, раскрывая противоречие между двумя функциями церковной музыки – *отрешать* от всего мирского и *очеловечивать* (всё – даже Бога! – «измерять» человеческой эмоционально-эстетической мерой). Первая из этих функций – возвышая, отрешать – стала «уставной» для церкви и получила своё выражение в **знаменном** распеве.

Относительно происхождения уточняющего термина «знаменный» в настоящее время существует несколько версий. Согласно одной из них, он ведёт происхождение от слова «знамя», означавшего в те времена вообще любой знак. Есть и другие точки зрения. «Древнее слово „знамение“, — пишет Б. Николаев, — равно как и современное русское „знамя“, наш народ произносит всегда с особым уважением. В словах этих слышится теплота, мягкость, задушевность — то, чем именно и преисполнена знаменная мелодия».

В книге Е. В. Николаевой даётся несколько толкований термину «знаменный». Но, по мнению автора, как бы они ни разнились, «всех их объединяет символическая трактовка, за которой видится одно из возможных толкований слова „знак“ как „предзнаменование, предвестие“». Думается, особого внимания заслуживает определение: «...параллель между знаменем как иероглифическим знаком древнерусской музыкальной письменности и используемым в иконографии старинным термином „знаменатель“ — тот, кто кладёт первое очертание, очерк, по которому другие пишут» («Толковый словарь живого великорусского языка» В. И. Даля).

Естественно, подразумевается, что «первое очертание, очерк» — то *знамя*, которое вызывает «молитвенное движение в сознании», его кладёт сам Господь, и оно должно было определять не только рождающуюся «мелодику богослужения», но и всю жизнь церковного певчего! Вот это очень важно для понимания сущности знаменного распева как концентрированного выражения в музыке религиозного мировоззрения: петь «разумно» мог только человек верующий. Духовная «рассогласованность» между профессиональной деятельностью певца и образом его жизни считалась недопустимой, ибо как пение, так и поведение певца, по словам Феодосия Печерского, основателя первого на Руси Киево-Печерского монастыря, должны подражать *ангельскому*. При этом поющим на клиросе надлежит

«со страхом слушать божественное пение и чтение, возвысив ум свой, а голову преклонив».

Теперь учащиеся должны послушать образцы знаменных распевов.

«**Аще и во гроб**» (пасхальный знаменный распев, славение). Текст этого распева типичен для торжественного богослужения: «Во гроб сошёл бессмертным, разрушил силы ада и воскрес, как победитель, говорил жёнам-мироносицам „Радуйтесь“, апостолам (т. е. ученикам) дал мир, и своим воскресением дал воскресение всем остальным, и все праведники вошли с Ним на небо».

«**Тропарь к Рождеству**» (знаменный распев). «Волхвы персидские пришли по звезде к Христу-младенцу и принесли ему дары – золото, елей (церковное масло). И увидели младенца в хлеву».

«**Достойно есть**» (знаменный распев, приписываемый царю Фёдору Иоанновичу). «Достойными станем, чтобы славить Богородицу, всегда блаженную, непорочную и мать Бога нашего. Ту, которая честнее херувимов и славнее серафимов, нетленного Бога родившую».

«**Свет тихий**» (знаменный распев). «Тихий свет святой славы бессмертного Отца Небесного, святого, блаженного Иисуса Христа, пришедшего на Запад Солнца и видевшего свет вечерний. Поём Отца и Сына и Святого Духа – Бога, всеми достойными будет воспет во все времена. Этим же мир тебя славит».

Что услышат дети в этих распевах?.. Прежде всего нужно отметить, что в звучании нет теплоты, мягкости, задушевности в привычном смысле. Чтобы понять почему, нужно обратить внимание на два момента. Первый: богослужбное пение в древности было исключительно мужским – поэтому мягкость и теплота в этом пении особенная, «мужественная».

Второй момент: одна из важных характеристик чувства, которым должен проникнуться певчий, – отрешённость

от всего земного, аскетизм. Е. В. Николаева пишет о том, как это чувство получает отражение в звучании песнопений: «...прежде всего следует отнести такие типичные для знаменных песнопений черты, как монументальность, внутренняя сосредоточенность и умиротворённость».

Очень важно, чтобы у детей возникли вопросы, как понимать в тексте тот или иной старославянский оборот. Начать объяснение следует с обобщения — все церковные тексты пронизаны нравственно-поэтической символикой. Например, «Свет тихий» — одно из названий Бога; в словах «Запад Солнца», «видевшего свет вечерний» (закат) можно усмотреть и такой смысл: Господу словно заранее известна жизнь Истины (или Судьбы) с начала и до конца.

При знакомстве с духовной (церковной) музыкой достаточно подвести детей к обобщению: «Как и во всей системе знаменного пения в целом, так и в древнерусской музыкальной письменности главным было *духовное начало*» (Е. В. Николаева). И другой её вывод: «Анализ знаменной системы пения показывает, что процесс исполнения понимался в Древней Руси как процесс „духовного проживания“ певчими исполняемого ими песнопения».

Важно, чтобы в прослушанных знаменных распевах дети слышали *отход от одноголосия*. И это при том, что, по определению А. В. Преображенского, «знаменный распев — устав, строгость, неизменность и необходимость»! Усложнение связано с историческим развитием жанра, ничто не остаётся в неизменном виде, это закономерно. Поэтому даже знаменная система пения, по свидетельству Е. В. Николаевой, начала со временем претерпевать эволюцию: «Её развитие идёт уже не столько по линии освоения и адаптации русскими мастерами пения византийских традиций, сколько по линии всё большего сближения её в интонационном отношении с русской народно-песенной культурой».

Конечно, это сближение — вполне естественный процесс. Его результатом стало появление новых стилевых направлений в церковном певческом искусстве: демественного и путевого распева. В наше время почти невозможно услышать знаменный распев в его первоизданном виде.

Необходимо заострить внимание детей на том, что демественное пение по сравнению со строгим знаменным пением — это «торжество, украшение и свобода», что оно всегда сохраняло значение «лучшего, наиболее торжественного, во многих отношениях стоящего выше знаменного распева», за которым оставлялась роль сопровождения будничного богослужения. Это подготовит ребят к ответу на вопрос (в русле проблемы): есть ли в музыке, которую им предстоит прослушать (не раскрывая секрета, что прозвучит авторская музыка), «усложнение»? Если да, то как его можно охарактеризовать?

«Помышляю день страшный» А. А. Архангельского: «Думаю о Страшном дне и плачу о лукавых моих деяниях. Как отвечу Небесному Царю и с каким дерзновением взгляну на Судью? Грешен есть (я грешен)». И далее идёт настоящая молитва: «Благоутробный (рождённый от Бога непорочным зачатием) Отче, Сыне едиnorodный, души благие (Троица — Отец, Сын и Дух святой), помилуй мя».

«Да исправится молитва моя» П. Г. Чеснокова. Это, по сути, настоящая молитва, один из примеров богослужебного пения.

«Заступница усердная» П. Г. Чеснокова (тоже молитва). «За всех Ты молишь Сына Своего Христа — Бога нашего. И всем творишь спасение, прибегающим под Твой покров».

Выражая своё отношение к прозвучавшей музыке, обычно дети говорят мало и в основном о формальной стороне произведений. Отмечают хоровой склад, чёткое деление на музыкальные фразы (в отличие от знаменного распева,

который действительно звучит как одна бесконечная мелодия). Иногда даже отмечают, что в музыке Архангельского каждая музыкальная фраза строится и исполняется по-новому, в зависимости от смысла текста. Про музыку Чеснокова «Да исправится молитва моя» говорят, что это «как ария с аккомпанементом хора».

Однако не обходится без эмоций. Так, школьников поражает детский голос (поёт их ровесница удивительно «простым», «чистым», естественным голосом). Про молитву «Заступница усердная» часто говорят, что «так можно петь о своей матери», что в музыке «много тёплых звуков» (интонаций). Самое важное, чтобы дети заметили и сказали, что эта музыка «похожа на церковную, но не церковная», «не божеская, а настоящая музыка», «привычная», «современная». (Детскую интуицию не обманешь!)

Удивительное всё-таки у детей бывает «музыкальное чутьё» — нам приходилось слышать, что «эту музыку лучше петь в концертах»! Соглашаясь с ребятами, раскрываем секрет: это действительно поздняя (XX столетие) авторская музыка, не традиционно богослужебная, хотя и написанная для церкви. И звучит она в храме редко, так как не согласуется с церковной традицией. Это *произведения искусства*, созданные на богослужебные тексты, потому они исполняются, как правило, на концертах и фестивалях, посвящённых православной религиозной музыке. Тонкое музыкальное чутьё — это только проявление уникальных свойств детского восприятия явлений музыки и жизни; с «научением» и с возрастом оно, к сожалению, начинает исчезать.

Детское музыкальное восприятие удивительно ещё и потому, что оно целостно: ребята интуитивно «схватывают» *общую интонацию* музыки! Это позволяет им, пусть в наивных («ненаучных») определениях, чётко выразить самое главное, что отличает эти произведения от настоящих знаменных распевов — это действительно не богослужеб-

ная музыка в её традиционном понимании! Третьеклассники, конечно, ещё не умеют «отливать» своё мнение в общепринятые, «научные» определения, поэтому важно уловить смысл их высказываний.

А что, собственно, хотим услышать мы, учителя? Хотим, чтобы дети определили различие примерно таким образом: в этой музыке, в отличие от знаменных распевов, мы слышим настоящие человеческие эмоции. К этому выводу надо обязательно подвести ребят, потому что это различие — замечательный повод для исследования человека! Так мы подходим к основному вопросу в русле нашей проблематики: *что в человеке определило такой путь преобразования богослужебной музыки, музыки для церкви вообще?*

Как сделать так, чтобы дети сформулировали этот вопрос и ответ на него максимально самостоятельно? Думается, прежде всего нужно систематизировать впечатления и мысли, высказанные учащимися после прослушивания музыки А. А. Архангельского и П. Г. Чеснокова. Попробуемся конкретизировать: почему детям кажется, что эта музыка похожа на церковную, но не церковная? Это довольно сложно, во-первых, потому, что отправной точкой рассуждений является представление детей о звучании хора и опыт их собственной певческой деятельности при исполнении светской музыки (пока согласимся с её определением «настоящая»). Во-вторых, потому, что придётся сравнивать как различные жанры собственно религиозной музыки, так и саму её со светской музыкой. Ещё не забыть отметить, какое влияние оказало народное творчество на развитие церковной музыки. Односторонность детского опыта в нашем случае не столько помеха, сколько помощник — есть с чем сравнивать. Что касается сравнений, то одно из них («что было — что стало») уже проведено и некоторые выводы уже сделаны.

Следующий шаг — сравнить, как проявляются эмоции в звучании светского и церковного хоров.

Чтобы ребята вспомнили, как звучит светский хор, прослушайте записи нескольких фрагментов из известных им хоров (или даже неизвестных). Наиболее яркое различие в том, что «в певческом эталоне светской ориентации как бы сфокусированы конкретно-исторические представления самих исполнителей и соответственно слушателей о той или иной манере светского пения с учётом жанровых и стилевых особенностей исполняемой музыки. В отличие от этого в духовно-религиозном певческом эталоне главное значение придаётся *степени выраженности в певческом звучании духовного молитвенного состояния поющих*» (Е. В. Николаева).

Мы специально выделили слова, в которых заключён содержательный *критерий* качества звучания церковного хора, ибо из этого Е. В. Николаева делает вывод: «Вот почему для характеристики духовно-религиозного певческого эталона в его сравнении со светским эталоном нужно, видимо, искать иные, чем ныне принятые, показатели качества певческого звучания. Таковыми могут стать, во-первых, *особая православно-ориентированная духовная устремлённость певческого звучания*. Во-вторых, *особая образно-эмоциональная „просветлённость“ православного певческого звучания*. И, в-третьих, *особое качество хорового звучания церковного хора как звучания соборного*».

Конечно, «показатели качества певческого звучания» богослужбного пения и должны стать предметом глубокого анализа. Даже небольшой детский опыт знакомства с религиозной музыкой уже позволяет проводить такой анализ.

Итак, суммируем всё, что уже известно. Мы выяснили, что знаменное пение — это процесс «духовного проживания» певчими исполняемого ими песнопения, что характеристиками «духовно-религиозного певческого эталона» являются монументальность, сосредоточенность и одухотворённость. Определили также основную эмоцию зна-

менного пения — *аскетизм*. Кроме того, детям уже известно, что взаимовлияние богослужебного обрядового пения и народного музыкального искусства стало проявляться достаточно давно и постепенно привело к реформе певческих догматов (переход на многоголосие в путевом распеве, появление демественного пения).

Теперь можно приступить к содержательному анализу впечатлений от музыки А. А. Архангельского и П. Г. Чеснокова. В процессе анализа ребята должны понять или хотя бы составить представление о том, в каком направлении шло развитие богослужебного пения, в чём и насколько изменился духовно-религиозный певческий эталон в музыке этих композиторов.

Но прежде чем ещё раз слушать их музыку и сравнивать впечатления, дадим ещё одно определение духовно-религиозного певческого эталона:

«В православном пении недопустимы как громкое крикливое звучание, резкие акценты, так и еле слышимое тихое пение. Не уместны в нём очень медленные и очень быстрые темпы. Но это — не одноплановость, не „усреднённость“ выразительных средств. Да, это — ограничение, и ограничение сознательное. Зафиксированное в церковном уставе, оно требует неукоснительного выполнения. Вызванное стремлением к *естественному характеру высказывания*, оно ориентирует певцов не только на отказ от ярких динамических и темповых контрастов, но, одновременно, на особую декламационную выразительность певческого интонирования, а следовательно, гибкость и тонкость нюансировки».

Исключительно важно! Едва ли дети сами обратят внимание на то, что в этом (уже современном) теоретическом положении речь идёт не о богослужебном, а о *православном* пении. Изменение «масштаба» понятия может свидетельствовать только об одном: церковная музыка, начавшись как обрядовая, прошла долгий путь развития и вы-

росла в более обширное явление, в самостоятельную область музыки, в определённым образом организованную музыкальную систему, имеющую своё «интонационное лицо» — особый характер, нормы и способы интонирования, специфическое отношение к выразительным музыкальным средствам.

Если учащиеся поняли это определение, они смогут не просто выразить свои впечатления о музыке Архангельского и Чеснокова в общих словах, а проанализировать их с учётом требований к интонированию в православном пении. Это позволит им понять, почему интуитивно они пришли к выводу, что это не церковная музыка, а только похожая на неё.

Первое. Мелодическая линия этой музыки строится совершенно иначе, чем в знаменном пении. Её движение значительно более свободное, а интонационные формы (например, деление на фразы, элементы куплетного построения и пр.) организованы почти так же, как в светской музыке.

Второе (это очень важно) — изменился характер (манера) интонирования. В этой музыке мы не слышим «монументальности, внутренней сосредоточенности и одухотворённости» в том виде, в каком они присутствуют в знаменных распевах. Монументальности, которая достигается прежде всего строгостью, «монолитностью» мелодической линии, в ней как будто вообще нет. Сосредоточенность не носит того «отрешённого» оттенка, как в распевах. Разнообразие музыкального материала также не располагает к сосредоточенности в её буквальном понимании как углубление в себя. Одухотворённость пения здесь какая-то иная, не абстрактная, а живая, человеческая.

Уже эти два суждения позволяют с уверенностью говорить о развитии церковной музыки в направлении принятия в себя норм и правил из эталона светского хорового пения. Можно ли на этом основании просто отнести её

к светской музыке, но написанной на богослужебные тексты?.. Тем более что она авторская, во многом выстроенная по канонам профессиональной композиторской техники.

Думается всё же, что такое одностороннее решение будет преждевременным. Ведь мы ещё не включили в анализ этой музыки основной критерий «церковности»: «главное значение придаётся степени выраженности в певческом звучании духовного молитвенного состояния поющих». Молитвенное состояние... Что это за чувство? Что в его содержании мы можем выделить как типическое, чтобы говорить о степени его выражения?..

Вот здесь-то и начинается настоящее исследование детьми самих себя! Для начала зададимся вопросом: случайно ли в церковном уставе записаны ограничения на всякого рода эмоциональные проявления при пении? Мы уже говорили, что молитвенное состояние — это внутренняя сосредоточенность на «чувстве Бога». А что происходит с человеком, когда он всем своим существом сосредоточивается на чём-либо? Тем более на чувстве, требующем концентрации всего самого лучшего, что есть в человеке? Человек в молитвенном состоянии сосредоточивается на образе Иисуса Христа, принявшего страдание за всё человечество, освещает своё существо великой нравственной идеей — *жертвенностью*. В этот момент концентрируются все нравственные чувства. Возможна ли в этот момент какая-либо «душевная суэта», повседневные эмоции, пусть даже выраженные средствами искусства?

Если душа человека поднимается до вершин человеческого благородства, всё мелкое, обыденное, банальное перестаёт тревожить его. Благородство души, подчеркнём, — это *подлинная человеческая сущность*, которая сконцентрирована в религиозной идее и восславлена человеком, определившим таким образом и главную ценность в жизни, и «механизм» сохранения себя как духовного существа.

Понятно ли теперь, почему в церковной музыке существуют строгие ограничения на выражение человеческих эмоций? Все ограничения – это зафиксированная в уставном порядке *форма* выражения содержания молитвенного состояния.

Снова возникают вопросы. Следует ли из наших рассуждений, что в церковном пении не может быть эмоциональной выразительности? Возможно ли такое в музыке вообще, и что это тогда за музыка?..

Здесь мы сделаем небольшое отступление. Почти все вопросы, которые мы задаём детям, – *проблемные*, т. е. допускающие множественность ответов.

Фактически в православном (вообще в церковном) пении мы имеем интеграцию взаимоисключающих процессов. С одной стороны, это отрешение от обыденности человеческих эмоций (благородство, возвышенность, духовная устремлённость), которое требует абстрагирования от непосредственности их выражения. Но, с другой стороны, это ведь *человеческие, живые* эмоции, которые, как бы мы ни старались, *не могут стать абстрактными* (что и доказывает развитие церковного пения на Руси). В результате такой интеграции возвышенная религиозная идея рождает то особое качество молитвенного эмоционального состояния, которое Е. В. Николаева определяет как «особую образно-эмоциональную „просветлённость“ православного певческого звучания... Это не отстранённость, не холодность, как иногда можно услышать от людей, далёких от православия. Это – возвышенное спокойствие, умиротворённость и целомудренность чувств, сквозь призму которых каждое эмоциональное состояние получает своё преломление в качестве певческого звучания. Вместо страстности здесь слышится трепетность чувств, но чувств – особых: особой радости, особой грусти, особого горя и т. д.». «Не отстранённость, не холодность» – речь в принципе идёт не об отказе от человеческих чувств, а об

особой их форме! В результате возникает обобщённая интонация православного пения — трепетность. Она сочетает в себе одновременно и огромную внутреннюю эмоциональную напряжённость (напряжённость переживания молящимися религиозного чувства), и *естественную* простоту высказывания, которая выражается в особой выразительности певческого интонирования, в гибкости и тонкости нюансировки.

Завершая исследование особенностей православного певческого интонирования, отметим особое качество хорошего звучания церковного хора — соборность. Под соборностью на Руси издревле подразумевалось *единодушие*, «совместность» (собор — сбор единомышленников). Явление соборности — это и содержание (духовное единение верующих), и форма выражения (согласованность интонирования). Обобщить рассуждения детей можно определением соборности, которое даёт Е. В. Николаева: «Это — полная согласованность качества певческого звучания каждого певца с общехоровым звучанием как в духовном плане, так и в музыкальном отношении. В основе её лежит особая духовная сонастроенность певчих на пение „едиными устами“».

Теперь, когда мы определили основные особенности православного пения, необходимо вернуться к проблеме взаимоотношения народной и церковной музыки. Это нужно сделать ненавязчиво, так, чтобы сами дети заговорили об этой проблеме. Например, характеризуя церковную музыку, мы говорили о благородстве души (содержание молитвенного состояния), соборности (отражение единодушия в звучании), нравственной напряжённости в интонировании в сочетании с ограничением эмоциональной выразительности и т. д. А ведь всё это мы отмечали и в народной музыке. Оказывается, характеристики народной и церковной музыки во многом совпадают, потому что в главном — *в отношении к интонированию* — у них много общего!

Созрел вопрос-противоречие, суть которого в следующем. Бог создал человека по образу и подобию своему, и главное в этом подобии — богатейшая палитра чувств и эмоций. Почему же тогда Бог требует от людей аскетизма? Зачем надо сдерживаться в проявлении человеческих чувств, чтобы быть достойным Бога?.. Сможем ли мы ответить на этот вопрос и приблизит ли этот ответ нас к решению исследуемой проблемы развития русской церковной музыки и музыки для церкви? Послушаем музыку.

«**Ныне отпускаеши**» С. В. Рахманинова (обращение к Богу Отцу). «Теперь отпускаешь раба Своего, Владыко, по слову Твоему с миром. Так как видят очи мои Твоё спасение. Ты же приготовил перед лицом всех людей всё откровение языков (свет пророчества) и славу Израильского народа».

Это уже современная музыка — не церковная, а подлинно *светская музыка для церкви*. Мы видим, что с течением времени происходило движение от «божественного» (аскетичного, абстрактного) к «человеческому», и это движение — ключ к пониманию музыки для церкви как части всей музыкальной культуры!

Теперь детям становится ясно, почему музыка для церкви и в России, и на Западе не допускается для исполнения в церкви — под неё нельзя сосредоточиться для молитвы! Понятным становится и другое: человек всегда остаётся человеком, и его чувства и эмоции так или иначе проявляются, тем более в искусстве. Человек есть мера всех вещей. И эта человеческая мера проявилась объективно в истории церковной музыки и музыки для церкви.

Возвращение к истокам

1. Учебник, с. 80–88.
2. Рабочая тетрадь, с. 46, 47.
3. Музыкальный материал:

И. Стравинский. Музыка к балету «Весна священная»:

«Пролог» // ЭФУ, с. 112; фонохрестоматия.

«Вешние хороводы» // ЭФУ, с. 114; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 126.

«Игра двух городов» // ЭФУ, с. 114; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 127.

Почему мы решили закончить исследование народной музыки произведениями, с которых (поскольку это музыка языческой Руси) логичнее было бы начать исследование русского характера и русской интонационности?

Вероятно, по тем же причинам, которые побудили композитора к созданию этих произведений. После изучения многовековой «обработки» русской музыкальной интонационности временем, церковью, различными художественными направлениями, творчеством выдающихся композиторов очень полезно вернуться к истокам, чтобы с позиций сложившегося музыкального знания воссоздать то «музыкальное ощущение бытия», над которым не властно время.

Услышат ли дети в музыке И. Ф. Стравинского обрядовые истоки? Услышат ли обрядовые игры в «Игре в города» и «шествие по кругу» в «Вешних хороводах»? Ребята должны почувствовать в этой музыке *энергетику обряда*. Энергетику, рождённую в далёкие от нас времена отношением человека к жизни, которая превратилась в экспрессию, в *истовую* самоотдачу обряду. Смогут ли дети слышать в этой «шершавости», диссонансности звучания экспрессию, которая трансформировалась в народном интонировании в нравственно-эмоциональную напряжённость, а затем оплодотворила огромный пласт мировой музыкальной культуры, который получил название *русская классическая музыка*?!

В Приложении 3 мы предлагаем учителю методическую разработку произведения, которое представляет этот пласт мировой музыкальной культуры и которое дети будут исследовать на протяжении всего года как «энциклопедию» русского характера и русской интонационности.

Планируемые результаты освоения курса¹

Достижение личностных, метапредметных и предметных результатов освоения программы обучающимися происходит в процессе активного восприятия и обсуждения музыки, освоения основ музыкальной грамоты, собственного опыта музыкально-творческой деятельности: хорового пения и игры на элементарных музыкальных инструментах, пластического интонирования, музыкальных импровизаций на заданные темы и при подготовке музыкально-театрализованных представлений.

В результате освоения программы у обучающихся будут сформированы готовность к саморазвитию, мотивация к обучению и познанию; понимание ценности отечественных национально-культурных традиций, осознание своей этнической и национальной принадлежности, уважение к истории и духовным традициям России, музыкальной культуре её народов, понимание роли музыки в жизни человека и общества, духовно-нравственном развитии человека. В процессе приобретения собственного опыта музыкально-творческой деятельности обучающиеся научатся понимать музыку как составную и неотъемлемую часть окружающего мира, постигать и осмысливать явления музыкальной культуры, выражать свои мысли и чувства, обусловленные восприятием музыкальных произведений, использовать музыкальные образы при создании театрализованных и музыкально-пластических композиций, исполнении вокально-хоровых и инструментальных произведений, в импровизации.

Школьники научатся размышлять о музыке, эмоционально выражать своё отношение к искусству; проявлять

¹ Раздел из Примерной основной образовательной программы начального основного образования (ПООП НОО).

эстетические и художественные предпочтения, интерес к музыкальному искусству и музыкальной деятельности; формировать позитивную самооценку, самоуважение, основанные на реализованном творческом потенциале, развитии художественного вкуса, осуществлении собственных музыкально-исполнительских замыслов.

У обучающихся проявится способность вставать на позицию другого человека, вести диалог, участвовать в обсуждении значимых для человека явлений жизни и искусства, продуктивно сотрудничать со сверстниками и взрослыми в процессе музыкально-творческой деятельности. Реализация программы обеспечивает овладение социальными компетенциями, развитие коммуникативных способностей через музыкально-игровую деятельность, способности к дальнейшему самопознанию и саморазвитию. Обучающиеся научатся организовывать культурный досуг, самостоятельную музыкально-творческую деятельность, в том числе на основе домашнего музицирования, совместной музыкальной деятельности с друзьями, родителями.

Предметные *результаты* освоения программы должны отражать:

- сформированность первоначальных представлений о роли музыки в жизни человека, её роли в духовно-нравственном развитии человека;
- сформированность основ музыкальной культуры, в том числе на материале музыкальной культуры родного края, развитие художественного вкуса и интереса к музыкальному искусству и музыкальной деятельности;
- умение воспринимать музыку и выражать своё отношение к музыкальному произведению;
- умение воплощать музыкальные образы при создании театрализованных и музыкально-пластических композиций, исполнении вокально-хоровых произведений, в импровизации, при создании ритмического аккомпанемента и игре на музыкальных инструментах.

Предметные результаты по видам деятельности обучающихся

В результате освоения программы обучающиеся должны научиться в дальнейшем применять знания, умения и навыки, приобретённые в различных видах познавательной, музыкально-исполнительской и творческой деятельности. Основные виды музыкальной деятельности обучающихся основаны на принципе взаимного дополнения и направлены на гармоничное становление личности школьника, включающее формирование его духовно-нравственных качеств, музыкальной культуры, развитие музыкально-исполнительских и творческих способностей, возможностей самооценки и самореализации. Освоение программы позволит обучающимся принимать активное участие в общественной, концертной и музыкально-театральной жизни школы, города, региона.

Слушание музыки

Обучающийся:

1. Узнаёт изученные музыкальные произведения и называет имена их авторов.
2. Умеет определять характер музыкального произведения, его образ, отдельные элементы музыкального языка: лад, темп, тембр, динамику, регистр.
3. Имеет представление об интонации в музыке, знает о различных типах интонаций, средствах музыкальной выразительности, используемых при создании образа.
4. Имеет представление об инструментах симфонического, камерного, духового оркестров, оркестра русских народных инструментов. Знает особенности звучания оркестров и отдельных инструментов.
5. Знает особенности тембрового звучания различных певческих голосов (детских, женских, мужских), хоров (детских, женских, мужских, смешанных, а также народного, академического, церковного) и их исполнительские возможности и специфику репертуара.

6. Имеет представления о народной и профессиональной (композиторской) музыке; балете, опере, мюзикле, произведениях для симфонического оркестра и оркестра русских народных инструментов.

7. Имеет представления о выразительных возможностях и особенностях музыкальных форм: типах развития (повтор, контраст), простых двухчастной и трёхчастной форм, вариаций, рондо.

8. Определяет жанровую основу в пройденных музыкальных произведениях.

9. Имеет слуховой багаж из прослушанных произведений народной музыки, отечественной и зарубежной классики.

10. Умеет импровизировать под музыку с использованием танцевальных, маршеобразных движений, пластического интонирования.

11. Имеет представление о композиторской деятельности.

Хоровое пение

Обучающийся:

1. Знает слова и мелодию Гимна Российской Федерации.

2. Грамотно и выразительно исполняет песни с сопровождением и без сопровождения в соответствии с их образным строем и содержанием.

3. Знает о способах и приёмах выразительного музыкального интонирования.

4. Соблюдает при пении певческую установку. Использует в процессе пения правильное певческое дыхание.

5. Поёт преимущественно с мягкой атакой звука, осознанно употребляет твёрдую атаку в зависимости от образного строя исполняемой песни. Поёт доступным по силе, не форсированным звуком.

6. Ясно выговаривает слова песни, поёт гласные округлённым звуком, отчётливо произносит согласные; исполь-

зует средства артикуляции для достижения выразительности исполнения.

7. Исполняет одноголосные произведения, а также произведения с элементами двухголосия.

Игра в детском инструментальном оркестре (ансамбле)

Обучающийся:

1. Имеет представления о приёмах игры на элементарных инструментах детского оркестра, блокфлейте, синтезаторе, народных инструментах и др.

2. Умеет исполнять различные ритмические группы в оркестровых партиях.

3. Имеет первоначальные навыки игры в ансамбле — дуэте, трио (простейшее двух-, трёхголосие). Владеет основами игры в детском оркестре, инструментальном ансамбле.

4. Использует возможности различных инструментов в ансамбле и оркестре, в том числе тембровые возможности синтезатора.

Основы музыкальной грамоты

Объём музыкальной грамоты и теоретических понятий:

1. **Звук.** Свойства музыкального звука: высота, длительность, тембр, громкость.

2. **Мелодия.** Типы мелодического движения. Интонация. Начальное представление о клавиатуре фортепиано (синтезатора). Подбор по слуху попевок и простых песен.

3. **Метроритм.** Длительности: восьмые, четверти, половинные. Пауза. Акцент в музыке: сильная и слабая доли. Такт. Размеры: 2/4; 3/4; 4/4. Сочетание восьмых, четвертных и половинных длительностей, пауз в ритмических упражнениях, ритмических рисунках исполняемых песен, в оркестровых партиях и аккомпанементах. Двух- и трёхдольность — восприятие и передача в движении.

4. **Лад:** мажор, минор; тональность, тоника.

5. **Нотная грамота.** Скрипичный ключ, нотный стан, расположение нот в объёме первой — второй октав, диэз,

бемоль. Чтение нот первой – второй октав, пение по нотам выученных по слуху простейших попевок (двухступенных, трёхступенных, пятиступенных), песен, разучивание по нотам хоровых и оркестровых партий.

6. **Интервалы** в пределах октавы. **Трезвучия:** мажорное и минорное. Интервалы и трезвучия в игровых упражнениях, песнях и аккомпанементах, произведениях для слушания музыки.

7. **Музыкальные жанры.** Песня, танец, марш. Инструментальный концерт. Музыкально-сценические жанры: балет, опера.

8. **Музыкальные формы.** Виды развития: повтор, контраст. Вступление, заключение. Простые двухчастная и трёхчастная формы, куплетная форма, вариации, рондо.

В результате изучения музыки на уровне начального общего образования обучающийся **получит возможность научиться:**

- *реализовывать творческий потенциал, собственные творческие замыслы в различных видах музыкальной деятельности (в пении и интерпретации музыки, игре на детских и других музыкальных инструментах, музыкально-пластическом движении и импровизации, музыкальной композиции);*

- *организовывать культурный досуг, самостоятельную музыкально-творческую деятельность; музицировать;*

- *использовать систему графических знаков для ориентации в нотном письме при пении простейших мелодий;*

- *владеть певческим голосом как инструментом духовного самовыражения и участвовать в коллективной творческой деятельности при воплощении заинтересовавших его музыкальных образов;*

- *адекватно оценивать явления музыкальной культуры и проявлять инициативу в выборе образцов профессионального и музыкально-поэтического творчества народов мира;*

- оказывать помощь в организации и проведении школьных культурно-массовых мероприятий; представлять широкой публике результаты собственной музыкально-творческой деятельности (пение, музицирование, драматизация и др.); собирать музыкальные коллекции (фонотека, видеотека).

Оркестр русских народных инструментов

В лесу выросла,
Из лесу вынесли,
На руках плачет,
А на полу скачут.

Разные части балалайки делают из разных пород дерева. Например, деку — это «сердце» инструмента — из ели, заднюю часть — из бука, иногда используют клён или берёзу. Идёшь по лесу и не знаешь, что кругом шуршат и поскрипывают будущие звонкоголосые инструменты.



Оркестр В. Андреева, 1890 г.

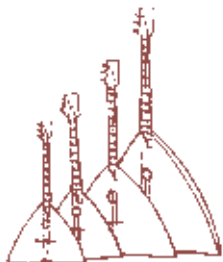
Какой народ, какой человек первым сделал балалайку, достоверно не известно. Существуют разные предположения. Но уже давно она прижилась в России и только в России стала родоначальником целого оркестра. Было время, когда балалайку, «балабайку» (болтушку, балагурку) считали инструментом не очень серьёзным — лёгким, забавным, «бренчливым».

К концу XIX века интерес к ней стал угасать. Но случилось так, что купеческий сын Василий Андреев полюбил это «бренчанье». Талант-самоучка выучился играть на балалайке за 1 год! В его руках она зазвучала по-особенному.

И судьба инструмента изменилась. Сначала появился кружок любителей игры на балалайке, а потом и небольшой оркестр, который давал концерты во многих странах мира и имел там оглушительный успех!

Прошло более 100 лет. Государственный академический оркестр русских народных инструментов им. В. Андреева и сегодня радует всех любителей музыки своим мастерством.

В состав оркестра народных инструментов входят:



Балалайки разного размера, звучащие в высоком, среднем и нижнем регистрах



Домра, разновидность старорусской балалайки

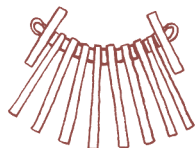
Гусли



Духовые народные инструменты – рожки, жалейки, свирели



Ударные – ложки, бубны, трещотки



Ладовое богатство песен России

Территория нашей страны очень велика. И на всём этом огромном пространстве проживают люди разных национальностей. Они говорят на своём языке, у них есть своя культура. Все народы пользуются русским алфавитом. И хотя прочитав слова под нотными строчками ты сможешь, но понять их без знания национального языка не получится. А вот услышать, что звучит песня или танец, грустная мелодия или весёлая, можно всегда. Потому что музыка — это язык, понятный всем.

Этот хоровод танцевала молодёжь вечерами после работы.

Дьээ-буо дьээрэнкей

Якутский хороводный танец

Дьээ - буо, дьинг - рэен - кэй - дээн тэ-биэ - ҕин
 чэр - дээх и - лии ыч - ча тым,
 Дьээ - буо, кү - лэр үө рэр хо - нуу - бар
 күү - лэй диэ - ҕинг, до - ҕот - тор, ...

В чувашской песне поётся:

Пока не скажешь «Танцуйте, танцуйте!», никто не танцует.

Пока не скажешь «Пойте, пойте!», никто не поёт.

Почему бы нам не петь и не танцевать, если у нас счастливое детство!

Таша юрри

Чувашская народная песня



1. Таш ляр, таш-лар те - ме се - те таш-ляр таш-ляр те - ме - сен,
2. Юр ляр, юр-лар те - ме се - те юр-ляр юр-ляр те - ме - сен,
3. Ма юр - лас мар, таш-лас мар-та, ма юр - лас мар, таш-лас мар,



таш - ла - ка - нё пу - лас - сук - та таш - ла - ка - нё пу - лас - сук
юр - ла - ка - нё пу - лас - сук - та юр - ла - ка - нё пу - лас - сук
са - вә - нас - ла - үс - не чух та, са - ва - нас - ла - үс - не

Тундань ивадькшнема

Заклинание весны

Мордовская народная песня



Тя-пяль-день - ге ки - за - сай, то - вол - дон - га
ки - за - сай, вай и - ха на - ви - е

Если внимательно прислушаться к песням и рассмотреть ноты, то можно заметить, что каждая песня имеет своё звуковое пространство — от самой низкой до самой высокой ноты. Попробуй сравнить эти нотные обозначения — координаты пространства — с песнями. Найди для каждой песни свои координаты.



Расстояние, которое охватывает мелодия от самой высокой до самой низкой ноты, — это её **диапазон**.

В каждом из этих «пространств» слаженно звучит мелодия песни, звуки **ладят** между собой, они тяготеют друг к другу или отходят, отстраняются, отталкиваются друг от друга.

Но все устремлены в конце концов к одной из всех нот — она точка притяжения всего пространства. Это — **тоника**. Так и происходит движение в мелодии, её течение от звука к звуку.

Попробуй сыграть одно из «пространств» — ладов на пианино или металлофоне. Можно попробовать сыграть его на синтезаторе. Сочини свою песенку в одном из ладов, играя только на тех нотах, которые в нём есть. Например, в третьем примере всего 2 ноты, а в первом — 4. Так возникает определённая **ладовая окраска** мелодии. По ней можно узнать, какой народ сочинил ту или иную мелодию, если лад повторяется из песни в песню.

Концерт С. В. Рахманинова для фортепиано с оркестром № 3 (d-moll)¹

Этот Концерт мы включили в программу «Музыкальное искусство» не только потому, что с его помощью удобно решать дидактические задачи (в частности, проследить преломление народной музыки в русской классике). В первую очередь потому, что в фортепианной музыке трудно найти другое произведение, которое бы в такой же мере являлось «аккумулятором русского духа», столь же ярко представляло *композиторскую интерпретацию* традиций подлинно народного искусства! По сути, в каждой его теме, в каждом эпизоде звучат легко узнаваемые народные истоки, слышатся черты русского характера.

Концерт иллюстрирует единство народного и профессионально-композиторского в русской музыке. Мы предлагаем слушать его в классе по частям, по разделам, и только на предпоследнем уроке, специально ему посвящённом, произведение должно прозвучать целиком. И всё, что говорилось на уроках о русской духовности, сразу же получает подтверждение в одном из лучших произведений мировой фортепианной литературы. Нравственно-эстетический смысл его художественной идеи, его скрытая «программа» достойны того, чтобы в деталях проследить с детьми их развитие в музыке Концерта. Мы постараемся это сделать, моделируя сам процесс размышлений детей. Пусть у нас получится длинно и подробно, «по-искусствоведчески», мы надеемся на то, что учитель сам выстроит

¹ Представленный здесь содержательный анализ фортепианного концерта основывается на записи авторского исполнения произведения. В фонохрестоматии содержится запись концерта в исполнении Берлинского филармонического оркестра под управлением Дн. Левайна, солист – А. Володось.

драматургию включения фрагментов Концерта в уроки музыки и использует элементы предложенного анализа по своему усмотрению.

Если создание музыкальных «портретов» выдающихся композиторов и исполнителей выделить в специальную учительскую задачу, то в русском национальном наследии галерея портретов должна начинаться с С. В. Рахманинова и его не менее великого современника Ф. И. Шаляпина. Поэтому будем говорить не только о музыке С. В. Рахманинова, но и о его феноменальном исполнительском мастерстве, которое навсегда останется уникальным образцом интерпретации в исполнительском искусстве.

Иосиф Гофман – выдающийся пианист, которому, кстати, и посвящён этот концерт, сказал о Сергее Васильевиче Рахманинове так: «Рахманинов весь состоял из стали и золота. Сталь – в его руках, золото – в его сердце. И я не могу без слёз думать о нём!» С большей любовью и точнее о великом русском музыкальном гении пока не сказал никто. Может быть, дети попытаются дополнить эту замечательную характеристику?..

Часть I

Первая тема, по свидетельству самого автора, сложилась как «синтетическая» из сохранившихся древних русских напевов. Её интонационный склад достаточно близок знаменным распевам, интонационному строю народных протяжных песен. Характерно, что Рахманинов её «не поёт», а «рассказывает», сдержанно, лаконично, не останавливаясь на деталях, в духе той эпичности, «былинности», «сказительности», которая свойственна русской манере интонирования. И только один раз (на самой верхней ноте) он позволяет себе «патетически зависнуть», чтобы затем опять войти в точный пульс «повествования».

Характеризуя образно-эмоциональный строй темы, школьники отметят, что в этой музыке нет интонацион-

ных противопоставлений, она «печальная, грустная, вся одинаковая». Обычно не вызывает затруднений и характеристика проведения этой темы в оркестре: она «развивается», наполняется энергией («бурлящая» фактура в фортепианном сопровождении), в ней появляются акценты, местами Рахманинов подчёркивает маршевые ритмы...

Но чем заканчивается первая тема? Вопросом? Ведь движение темы останавливается на развитой доминанте основной тональности, которая требует разрешения, но не получает его! Напротив, доминантовое «неразрешение» усиливается речитативами у фортепиано, как бы утверждающими эту неразрешённость... Обычно такой музыкальный приём ассоциируется с **вопросом**. Чёткие, серьёзные реплики-соло усиливают это впечатление. Рахманинов играет их подчёркнуто энергично, «концентрированно» и словно требует: тема масштабна, богата развитием... ищите выход!

Но выход для кого? И в каком направлении его искать?.. Предположений может быть столько, сколько в классе учеников. И все будут правы, потому что в принципе предположить можно всё что угодно, лишь бы предположения соответствовали тому, что слышится в музыке. А что слышится? Каждый слышит *своё*. А что значит «своё»? Кто что захочет, то и слышит? И композитор тоже — что захочет, то и пишет, лишь бы было поинтересней? Тогда получается, что музыка — это сплошной «произвол»?.. Вот мы и подошли к проблеме: что значит «учиться слушать музыку»? Она огромна, потому требует методического отступления.

Для начала вспомним, что писал об этой проблеме Д. Б. Кабалеvский: «Активное восприятие музыки — основа музыкального воспитания в целом, всех его звеньев. *Только тогда музыка может выполнить свою эстетическую, познавательную и воспитательную роль, когда дети научатся по-настоящему слышать её и размышлять о ней... Настоящее прочувствованное и продуманное восприятие музыки — одна из самых активных форм приобщения к музыке, потому что при этом активизируется внутрен-*

ний, духовный мир учащихся, их чувства и мысли... Любая форма общения с музыкой, любое музыкальное занятие учит слышать музыку, непрерывно совершенствуя умение вслушиваться и вдумываться в неё».

В этих хорошо известных тезисах раскрывается сущностный смысл проблемы. Мы специально подчеркнули слова, связанные с размышлением о музыке, потому что в школьной практике изучения музыки именно этого компонента музыкального восприятия, слушательской культуры в целом как раз и не хватает. Все настолько привыкли к истине, что восприятие музыки есть единая эмоционально-интеллектуальная деятельность, что перестали на уроках замечать отсутствие в ней *музыкального мышления*, которого *требует сама музыка* как искусство!

Постараемся быть краткими. Музыкальный образ в эстетике – это образ-тип, а конкретные образы (тем более в крупных сочинениях) выстраиваются композитором в таких взаимоотношениях и в такой логике, чтобы можно было «выразить более сложные понятия и, наконец, дать понятия так, как они и существуют обычно в нашем сознании: не раздельно, а в разного рода соединениях, „сцеплениях“ – мыслях» (А. Н. Сохор). Учёный приводит ряд таких понятий: «революция», «патриотизм», «смерть», «победа», «зло одолимо», «рок непобедим», «даже единение с народом не спасает личность от одиночества».

Это возможно потому, что музыка, по мысли В. В. Медушевского и А. Н. Сохора, – это «*знаковая система особого рода*, в которой за интонациями, за всей организацией выразительных средств скрывается „система образов-эталонов, отличающихся обобщённым, категориальным характером“. А великий дирижёр Евгений Мравинский говорил, например, о темах Четвёртой симфонии И. Брамса как о „действующих лицах“ театрального спектакля».

Как мы, исходя из вышесказанного, можем «расшифровать» образ-эталон первой темы? Это Россия. Её мелодия

сначала печально-повествовательная, но затем набирает мощь (особенно во втором, оркестровом, варианте) и заканчивается вопросом: «Куда двигаться дальше?» В оркестровой реплике-связке слышится раздумье.

Что происходит с нами, когда раздумываем, как нам быть?.. Конечно, мы начинаем рассуждать, возможно, с кем-то делимся своими сомнениями, продумываем варианты дальнейшего развития событий и, остановившись на одном из них, движемся в этом направлении...

После вопроса, заданного Рахманиновым, в небольшой связующей партии и появляется такой небольшой «диалог», где в качестве «собеседника» выступает оркестр. Какой всё же это богатый музыкальными мыслями, тембрами, регистрами собеседник! В этом диалоге фортепиано как бы рождает мысль, высказывает её всё более настойчиво и переходит в новую тему. Что можно сказать о ней?

Характер этой музыки нежный, плавный, очень искренний, по-юношески мечтательный и взволнованный. Вторая тема, как и первая, опять очень длинная, развитая и по стилистике удивительно похожая на традиционную русскую протяжную песню (как говорил Б. В. Асафьев о рахманиновских мелодиях: «вьётся, как тропа в полях!»). В этой нежной мажорной мелодии много *«тишины»* — особого качества интонирования, свойственного только русской, славянской музыкальной культуре (выше мы дали ему определение *«нравственно-эстетическая напряжённость»*, вслушивание в красоту). Почувствуют ли всё это дети? Вслушаемся, как свободно, импровизационно Рахманинов «повествует» эту тему, «размышляет» над ней. Удивительно просто и естественно «зависает» пианист в кадансах, на *tenuto* в вершинках фраз (его игра передаёт замечательный романтический русский дух), но за всем этим чувствуется *напряжение*, которое должно прорваться.

Почти физически ощущается волна чувств, которая захлёстывает пианиста. Так бывает, когда человек *реально*

переживает свою мечту, полностью отдаётся своему чувству... И вот оно уже заискрилось душевным ликованием! С какой внутренней логикой и динамической пластикой написана и исполнена эта тема композитором!

Теперь вопросы к ребятам: можно ли после прослушивания первых двух тем попытаться определить основную мысль произведения? Почему первой теме (мы назвали её «Россия») автор противопоставил тему нежную и поэтическую?

Могут ли школьники, не зная, как дальше будет развиваться мелодия, высказать какое-то важное предположение? Уверены, что могут, хотя бы на уровне ассоциаций.

Ещё раз проследим ход смыслового развития мелодии. Первая тема — печальное повествование, в котором скрыта энергия, завершается вопросом, во что её преобразовать. После некоторых сомнений рождается новая, мечтательная, нежная, возвышенно-романтическая, взволнованная тема, в конце её даже слышится ликование... Чем можно объяснить такую последовательность? Надо учесть ещё и такую деталь: вторая тема не противопоставлена первой как нечто совершенно новое, ничем с ней не связанное, а рождается непосредственно как результат размышлений («диалог» с оркестром переходит во вторую тему). Кроме того, первая тема (похожая на знаменный распев) — это тема России.

Не правда ли, напрашивается суждение: автор размышляет над «печальной Россией», хочет видеть её другой и потому во второй теме играет её идеал. Он «слышит» Россию прекрасной, спокойно-радостной, не замутнённой печалью!

Это суждение-гипотеза уже может выступать в качестве той *художественной идеи*, которая будет «руководить» драматургическим развитием музыки всего Концерта! Приняв эту идею за «рабочую гипотезу», попробуем теперь выявить закономерности дальнейшего развития.

Достигнем ли идеал в жизни, или за него нужно бороться? Конечно, скажут дети, идеал не придёт сам собой (особенно, когда речь идёт о судьбе целой страны!), за него надо бороться. Послушаем, подтвердит ли музыка это незатейливое, но уже «по-взрослому» очень правильное суждение ребят?

Развитие первой части начинается с «реплик» первой темы, в которых слышна спокойная серьёзность, строгость (как бы готовимся к чему-то, но без суеты), а затем... Затем после двух «стаккатных» эпизодов, построенных на интонациях темы, фортепиано-соло начинает восхождение вверх. Вслушаемся, как Рахманинов играет его: начинает тяжело, неритмично, раскачиваясь, а затем резко устремляется вперёд, «обнажая» заложенный в музыке маршевый ритм!

Марш не передаёт переживания одного человека. В нём будто вся Россия объединила (с ускорением — *accelerando*) свои силы и энергию на борьбу за тот идеал, который открылся нам во второй теме! Но... что это? Куда же девалась эта энергия? Мы слышим какие-то мелодически неопределённые «блуждания» по роялю с вкраплением в них «стоющих» интонаций (скрипки *con sordino*)... Мы были правы: путь к идеалу не бывает прямым, борьба за него не обходится без трагедий и потерь.

Каденция. Что можно сказать детям о каденции в любом инструментальном, в частности в данном, концерте? Что это просто традиция, сложившаяся ещё в XVII веке, назначение которой было дать возможность солисту продемонстрировать свою виртуозную игру? Поначалу так и было: пианист фантазировал, импровизируя на темы концерта, и показывал своё искусство игры на инструменте.

Но с течением времени в музыке всё более утверждалась драматургия *единого замысла*, и фантазии солистов часто шли вразрез с этой драматургией. Потому в XIX столетии, начиная с Бетховена, композиторы стали сами сочинять

виртуозные каденции (кстати, многие произведения романтиков в жанре концерта вообще обходятся без каденций).

Для того чтобы раскрыть характерные черты жанра, на наш взгляд, важно исследовать то, как Рахманинов сумел интерпретировать эту традицию в истинно русском стиле — в духе былинных образных ассоциаций. Как можно «прочитать» каденцию в Концерте № 3?

Например, можно так. В старину обо всех крупных событиях люди узнавали от гонцов, которые рассылались во все края земли Русской и оповещали народ. Вот и пофантазируем: где-то произошло такое событие, оно и разворачивалось перед нами в музыке до этого момента (мы слушали будто «со стороны»). Но теперь прискакал гонец и рассказал нам о нём. Рассказал возбуждённо, «не слезая с коня»! Потому в начале каденции слышится «скачка», а затем и сама тема приобретает эмоциональную тональность скачки. Гонец рассказал о *богатырском событии* — слышите, с какой мощью играет Рахманинов аккорды, буквально «рвёт» кульминацию, и какой устрашающий поток аккордов обрушивается на нас после неё? Воистину «сталь в его руках»!

В классе наверняка есть дети, которые обучаются игре на фортепиано, покажите им ноты этой каденции. Вы сможете убедить ребят в том, что сыграть эти ноты так, как это делает великий пианист, почти невозможно. Даже опытные пианисты воспринимают это как «чудо», и мы можем гордиться, что это чудо сотворено русским пианистом!

...И вот весть уже пошла по всей Руси, «разлилась» великой трагедией — удивительно печально и одиноко звучит первая тема у оркестра. И откуда-то «изнутри» музыки вновь появляется Рахманинов-солист, но теперь он уже не «гонец» с поля брани, а «былинный сказитель» — его игра превращается в повествование. А о чём он нам повествует?..

Он напоминает нам, что Россия достойна другой участи (звучит вторая тема), и при этом побуждает нас думать, как её достичь! Не случайно интонация темы-идеала повторяется много раз в различных гармониях, в импровизационной ритмике с бесконечными остановками и устремлениями (мы почти «видим» модель поиска ответа на мучающий нас вопрос). Что же это за гений, который так умел «думать» звуками? И вот мысль, наконец, «прорвалась», открылось что-то сознанию (этот пассаж также исполняется пианистом блистательно), но... Ничего определённого, мысль опять «вернулась к реальности» – плавно перешла в печальную первую тему. Это возвращение с точки зрения организации выразительных средств весьма символично – в нём опять слышится трагическое.

И ещё хотелось бы (для раскрытия рахманиновского «слышания» России), чтобы дети поняли и отметили то новое, что звучит в конце первой части: здесь, после темы-идеала, мы отчётливо слышим единство призывного сигнала (в оркестре) и колокольного перезвона (у фортепиано). словно слились две противоположности – консервативная патриархальная Русь и необходимость каких-то перемен. Объяснить это третьеклассникам непросто (пока непросто!), но пусть они хотя бы задумаются над этой двойственностью, тем более что она будет звучать и в следующей части Концерта.

Часть II

Вторая часть Концерта № 3 сложилась как философское осмысление трагической судьбы России.

О чём Рахманинов призывает нас подумать?

Это становится ясным, как только зазвучала печальная, одиноко-заунывная мелодия, в которой слышится пронзительная тоска и щемящая душевная боль (в кульминации, исполняемой скрипками, они ощущаются буквально физически!), оставляя затем в душе пустоту... Сомнений нет: эта

песенная тема, удивительно точно воспроизводящая русскую протяжную песню с её неизбывным страданием, может указывать только на один объект размышлений – саму Россию.

И только о России, о русских людях заставляет нас думать композитор! Потому что вся часть построена на вариациях только одной этой темы, и окончания всех вариаций темы (рефрен-припев), несмотря на разные тональности, почти совершенно одинаковы. Перед нами предстаёт Россия в своих различных сущностях, «рассказывая» о которых пианист в конце добавляет одни и те же «слова», подводя некоторый итог.

Характерно, что первая вариация темы у фортепиано возникает из «хаоса», из какого-то атонального набора звуков – автор-рассказчик словно собирается с мыслями и готовит слушателей, чтобы затем сказать самое главное. Такая манера типична для русских сказителей-баянов, сказочников, её цель – заинтриговать слушателей, подготовить их восприятие. Вспомним, например: «Это ещё присказка, а не сказка, сказка будет впереди» или некрасовское «В каком году – рассчитывай, в какой земле – угадывай...», наконец, пушкинское «Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой». Все эти присказки воспроизводят манеру русских сказителей. И в этом Рахманинов проявил себя как истинно русский человек! Так какая же наша Россия, какой её услышал великий художник-музыкант?.. Интересно, услышат ли дети без подсказки, что все вариации кончаются *рефреном* – «Вот такая наша Россия».

Сначала она спокойная, лирическая, даже нежная (звучание темы чем-то напоминает колыбельную), дышит мудрой уравновешенностью – «Вот такая наша Россия». Но вдруг она взрывается, становится беспокойной, как бушующая стихия, ещё не определившаяся, к чему приложить свою энергию, – «Вот такая наша Россия». А в третьей

вариации это уже энергия иного рода. И как же её много (по масштабности эта вариация превосходит две первые, вместе взятые), если она способна заставить мелодию, вначале полную страданий, зазвучать так ликующе, жизнеутверждающе, *победно* – «Вот такая наша Россия!».

Такой Рахманинов представляет слушателю Россию. Анализировать каждую вариацию подробно нет смысла: музыка говорит сама за себя. Школьники найдут исчерпывающие характеристики этой музыки без труда. Главное, чтобы их поиск определений не сводился к простому нахождению точных ассоциаций, чтобы они понимали, что пытаются характеризовать свою Родину!

И на этом стоит остановиться поподробнее (вот когда стоит говорить о музыке как можно больше словами!): пусть ищут художественные определения музыки, пусть проводят параллели, высказывают больше мнений о том, что же такое Россия. Здесь не нужно ничего подсказывать, потому что сама музыка помогает детям понять свою Родину, пережить её страдания и боль, ощутить её огромную энергию и возликовать вместе с ней. В этом и заключается смысл тезиса *«учить искусству и учиться у искусства»!* Но ведь это ещё не конец части: что будет звучать дальше, что ещё хочет поведать нам о России Рахманинов-сказитель?

Эпизод после третьей вариации может вызвать в классе противоречивые суждения. И это понятно – детскому слушательскому опыту просто не на что опереться: тема-мелодия отсутствует, вместо неё какая-то мозаика, фактура очень прозрачная, то кружащаяся вокруг одной ноты, то несущаяся куда-то. А в конце вдруг появились аккорды, почему-то «всё время одни и те же», а трель чуть «позвенела» и тут же исчезла – просто причуда какая-то (здесь мы выключаем запись, а возвращение к печально-надрывной теме, которая «точь-в-точь, как в начале», даём послушать позже)...

Обычно мнения детей сходятся на том, что здесь «изображены колокольчики» — не колокола, а именно колокольчики. Действительно, эта вариация, особенно после всего, что мы слышали, производит несколько странное впечатление. Прежде всего потому, что сразу же не «укладывается в сценарий», по которому развивается музыка. Но так ли это?

Начинаем рассуждать, отвечая на вопросы. Первый из них: разве Россию можно представить без колоколов? Православие, церкви (вспомним — «Москва златоглавая»), колокольный перезвон — неотъемлемая часть культуры патриархальной Руси, где вся жизнь человека так или иначе проходит под «аккомпанемент» колоколов. Так что если в этой музыке «звонят колокольчики», то это такой же образ России, как и во всех предыдущих вариациях, но только более «изобразительный» (как бы «внешний»). Колокола, перезвон — это, конечно, символ Руси, который, кстати, Рахманинов использовал в своей музыке очень часто.

Другой вопрос: можем ли мы сказать, что колокольчики звучат в этой музыке побуждающе? Что вообще происходит с человеком, когда он слышит колокольный звон?.. Здесь поможет обращение к песне «Вечерний звон». Приходим к выводу, что человек, обращающийся к Богу, отрешается от всего несущественного, сосредоточивается на главном, его взгляд обращён внутрь, в самого себя. Этот момент — отрешение от всего мелкого, незначимого, *сосредоточение на возвышенном* — очень важен, и Рахманинов здесь не случайно прибегает к этому символу! Это для нас «знак», призыв думать о существенном, важном, причём важном не столько для самих себя, а для всей России (наша рабочая гипотеза основана на этой художественной идее).

Осталось ответить теперь на самый трудный вопрос: почему Рахманинов прибегает здесь к такой «токатной», скерцозной фактуре (некоторые пианисты даже называют

её «сумасшедшая беготня»)? Ведь возвышенность, сосредоточенность мыслей точнее и проще выразить хотя бы той **мерностью**, которую школьники слышали, например, в пьесе А. П. Бородина «В монастыре» (2 класс) или во вступлении ко Второму концерту.

На вопрос – вопросом: а почему эти «прыгающие» и «бегающие» колокольчики так настойчиво кружатся вокруг одной ноты, будто привязаны к ней?.. Вот, оказывается, в чём дело: Рахманинову нужно, чтобы мы предавались возвышенным мыслям не отвлечённо, а **напряжённо**. Потому-то в этой музыке нет спокойной одухотворённой мерности, в ней – *пульсация мысли*, и её «привязанность» к одной ноте говорит нам о том, что необходимо сосредоточиться на главном.

Разобравшись с этими трудностями, отвечаем на ещё один вопрос: почему в конце вариации появляются аккорды, как говорят дети, «всё время одни и те же»? Но теперь это уже просто: мысль кружится, пульсирует напряжённо, но в результате не находит решения и «запутывается» в аккордовых повторах. И трель, которая позвенела и умолкла, – это не причуда, а *повисающий в воздухе вопрос!*

Мы специально выключили запись сразу после трели, чтобы спросить детей: если мысль билась, но не пришла ни к какому результату, какая музыка после этого должна бы звучать? Конечно, возвращение к началу – ведь никакого результата мы не получили, значит, и развития (изменения) в музыке быть не должно. Логично. Включаем запись – после трели звучит тема России. После неё мы опять выключаем запись и ведём с детьми примерно такой разговор.

– Итак, во второй части перед нами раскрылся образ России, и мы благодаря Рахманинову много думали о ней. Попробуем суммировать наши впечатления – какой представляет её композитор, согласны ли мы с ним?

Ребята отвечают, что Россия видится автору музыки разной: она «печальная», «задумчивая», «спокойная»,

«нежная», «страдающая», «стонущая», «звонящая колоколами», но она же и «могучая», «героическая», «энергичная», «бушующая», «очень сильная», «богатырская» и т. д.

Вспоминаем, кто из поэтов и писателей говорил о России и какие слова. К сожалению, школьники мало знают об этом, потому забегаем вперёд и цитируем высказывания. После некоторого обсуждения дети соглашаются, что для образа России, созданного Рахманиновым, очень подходят слова Н. А. Некрасова: «Ты и убогая, ты и обильная, ты и могучая, ты и бессильная, матушка-Русь!»

Рассуждаем дальше. Россия такая разная, но если судить по той музыке, которую мы слышали, то она в конечном счёте всё-таки бессильная. Согласны ли дети с этим?.. Обычно на согласие рассчитывать не приходится, ведь не признаём же мы сами себя бессильными. И правда: в русском характере есть такая черта — долготерпение, но когда нужда заставляет, терпению приходит конец, и тогда стихийную силу русского человека бывает трудно остановить. Однако мы сталкиваемся с противоречием: часть-то заканчивается печально, даже трагично — «выхода нет», повисает вопрос...

— Неужели всё так и закончится?

— Но впереди же ещё целая часть Концерта!

— А если эта часть тоже будет печальной?

— Такого быть не может, не должно, мы не согласны!

— Значит, будем верить в себя, верить в Россию?

— Конечно!

— А как вы думаете, Сергей Васильевич верил в Россию?..

Большинство детей думают, что верил, среди их аргументов встречается и такой — «потому что он русский человек»!

— Послушаем, насколько вы правы.

Здесь нужно снова вернуть запись на «колокольную» вариацию, чтобы дети ещё раз прочувствовали контрасты

музыки. После всех споров и рассуждений особенно приятно видеть удивление и радость школьников, когда они слышат в финале настоящий эмоциональный взрыв. Дети в принципе готовы к такому переходу, но чтобы буквально физически всем своим существом ощутить, как человек вдруг вострепнулся: «Да что это я раскис? А ну-ка!..» — такого эффекта дети не ожидают.

Опять сделаем небольшое отступление: переход от второй к третьей части Концерта — ключевой момент в развитии его художественной идеи, кульминация. На этом совете остановиться подробнее, поскольку это поможет детям понять, как содержание музыки, художественная идея произведения определяют его форму (закон единства содержания и формы).

И если мыслить глобально — исследовать проблему художественного отражения в произведениях музыкального искусства логики жизни. Какие слова вы скажете детям — решать вам. Важно только, чтобы больше рассуждали и говорили сами дети. А начать можно с вопросов: мог ли такой решительный переход «от размышлений к делу», а значит, и резкий поворот в развитии музыки произойти раньше, например в конце первой части? Был бы он достаточно обоснован, логичен?..

Вопросы не так просты, как кажутся, потому что ответить «да» или «нет» легко, но *содержательно обосновать* свой ответ можно, только опираясь на знание, что все явления в жизни обусловлены причинно-следственными связями. Обязательно согласитесь, если кто-то из детей скажет, что такой резкий переход мог быть в конце первой части. И это действительно так: в жизни, после «размышлений об идеале», ведь могло же созреть решение его достигнуть. Но как бы тогда мы поверили в то, что после «поражения» (вспомним «растерянность» в музыке и «стоны» скрипок) у России осталось *столько* силы для *такого могучего* порыва (а он просто «сметает всё на своём пути»)?

Или мы должны допустить, что Россия просто «экономила силы»?..

Но тогда вообще никакой логики: зачем было что-то серьёзное затевать, зная заранее, что будешь действовать вполсилы? Разве это похоже на русский характер? Да и музыка нам говорит иное: вспомним маршевый ритм и эмоциональное напряжение первого «эпизода борьбы», и к тому же, если верить «гонцу-свидетелю» (виртуозная каденция), борьба происходила на пределе человеческих возможностей!..

Значит, не могло быть в конце первой части *такого* эмоционального взрыва, какой состоялся при переходе от второй к третьей части Концерта? Не могло, потому что это было бы неправдой! Он мог быть только в принципе, но это была бы другая художественная идея, а значит, и другая музыка, которая с самого начала развивалась бы в другой логике. В данном же *конкретном* произведении Рахманинов исходит из того, что Россия (и каждый русский человек) с самого начала борется за свой идеал, отдавая все силы.

И снова вопрос: а что же нужно, чтобы мы поверили в возможность и *логичность* такого перехода к третьей части?.. Нужно убедить нас в том, что у России есть откуда взять энергию для нового этапа борьбы за своё будущее, укрепить нас в вере. И Рахманинов посвящает вторую часть именно исследованию России, где символически прослеживает её мелодию в трёх вариациях последовательно от нежно-лирического звучания до торжественно-ликующего, гимнового, тем самым раскрывая заложенный в ней потенциал физических и духовных сил!

Так композитор делает переход обоснованным. Он говорит нам: ничто в этом мире не происходит просто так, всё важное в жизни, чтобы стать *логичным* (а значит, и понятным!), должно согласно диалектике жизни обязательно созреть в самом явлении. Произведение искусства не

исключение, потому что оно в художественной форме отражает эту логику жизни!

Примерно такими представляются нам выводы философско-эстетического уровня, которые дети (с вашей помощью) уже способны понять. В свете их становится обоснованной и необходимость медленной части в концерте и во всём сонатно-симфоническом цикле. Становится также понятным часто встречающийся переход от медленной части к быстрой без перерыва. В музыкальном искусстве это не просто драматургический приём, в этой своеобразной художественной формуле мы видим частный случай всеобщего закона диалектики — переход количественных изменений в качественные.

Ни больше, ни меньше. Но для такой формулировки ребята ещё не созрели. Когда мы говорим о формировании основ теоретического уровня мышления у школьников, то не имеем в виду разъяснительно-диалектические беседы с соответствующей терминологией — это всё впереди. Мы уже писали в методике 2 класса, что в этом возрасте речь может идти только о воспитании у школьников *привычки* думать от общего к частному, от содержания к форме и т. д. Пусть ребята накапливают опыт *чувственного* переживания музыки, рассуждают о ней, как умеют, не подозревая при этом, что их учат научному методу познания.

Самое главное — не противопоставлять эмпирический путь познания теоретическому. Для нас ценно само живое восприятие искусства детьми, тем более что в возрасте 8—9 лет преобладает ассоциативное эмоционально-образное мышление. Иными словами, не надо устанавливать никаких жёстких рамок, иначе мы рискуем превратить алгоритмы научного метода познания в привычные знания, умения и навыки (как это и произошло в широкой школьной практике с философско-эстетическими темами программы Д. Б. Кабалевского). Важно другое: поставив третьеклассников (слушателей) на место композитора, ин-

терпретатора, мы учим их понимать, что творчество тоже протекает по определённым законам, что всё происходящее в музыке — это не произвол, а художественное отражение логики жизни. И пусть эту логику дети познают через себя!

Кстати говоря, эта логика в музыке Концерта одновременно проста и сложна, как сама жизнь. Во второй части Концерта (после крушения надежд в первой) мы, страдая вместе с Россией, всё время ощущали в ней великую, ещё не растраченную силу, которая предстаёт перед нами в третьей вариации очень ярко и масштабно. И после напряжённых раздумий над судьбой Отечества («пульсация мысли») могли ли мы вернуться к этой теме такими же, как вначале, ведь все эти переживания должны были оставить след в нашей душе?.. Обязательно должны оставить. Почему? Бывает ли вообще в жизни так, чтобы мы, познавая что-то (в данном случае — Россию, русский характер!), прослеживая происходящие в нём изменения, думали бы о нём *одинаково* в начале и в конце процесса познания?..

Не бывает. Сам смысл познания в том, что этот процесс протекает как изменение нашего представления о предмете познания, и в этом изменении заложен механизм обогащения опыта. Восприятие музыки — это такой же процесс познания, только познания *эмоционального* (познания более *не умом, а сердцем!*), и протекает он так же, как изменение предмета нашего «эмоционального исследования». Именно поэтому тема России в репризе второй части значительно сокращена и звучит уже не так безысходно, как в начале произведения.

Вот эта важнейшая «деталь» говорит о нашем внутреннем *новом качестве*, о духовной предуготовленности к чему-то, что ещё только смутно ощущается, но ещё не оформилось в конкретные переживания и действия! Поэтому момент решимости, пробуждения к действию в *таком* виде, как в этой музыке, — это естественная логика развития

нашего внутреннего состояния, а значит, правда жизни и правда искусства. Но почему этот переход *такой внезапный?*.. А это уже особенности личности композитора. Сергей Васильевич был русским человеком, любил Россию «как русский, — сильно, пламенно и нежно!». И даже в силу обстоятельств став эмигрантом, он оставался русским человеком и до конца жизни пронёс в своём сердце и радость, и боль своей Родины.

Приведём один факт из его биографии: узнав о нападении гитлеровской Германии на Россию, он, в возрасте 68 лет, начинает интенсивно концерттировать и на заработанные средства покупает два санитарных эшелона и дарит их своей Родине. В то время, по воспоминаниям окружающих, у него при игре уже иногда «сочилась кровь из под ногтей»!

Как человек бесконечно любящий Россию, тонко чувствующий и понимающий её дух, он просто не мог писать о ней отстранённо и рассудительно, в его музыке не могла не проявляться душевная боль за своё Отечество и желание видеть его счастливым. Поэтому он художественными средствами (одним из таких ярких, впечатляющих средств и является «контраст действенного прорыва») решительно говорит нам: хватит страдать и раздумывать, пора действовать!

После подобных рассуждений школьники могут предсказать характер музыки финала.

Часть III

Про *первую тему третьей части* дети говорят, что она «и марш, и танец, но только быстрый», — это абсолютно верно. Про *вторую тему* — «просто танец», что также правильно. Попросите ребят вслушаться в этот танец: в нём прямо «портрет некрасовского мужика», который бросил шапку об пол и пустился в пляс, азартно притоптывая в такт музыке! Про *третью тему* школьники

говорят, что это уже «настоящий марш, но какой-то странный — прыгающий». Действительно, он несколько непривычен, своеобразен — синкопированный ритм с «отброшенным» басом. А почему Рахманинов написал именно так?

После такого перехода к третьей части композитор должен был написать такую энергичную музыку. Он выбрал синтетический жанр танца-марша в русском стиле. Русский, явно мужской танец — «знак» русского характера, уже по своей природе очень энергичный, уверенный, удалой (твёрдо на ногах стоим!), полностью отвечает развитию художественной идеи. А вот марш написан необычно, наверное потому, что Рахманинову, по логике развития сюжета, нужно здесь не шествие (это пока ещё не торжественное шествие), а **энергия борьбы**, которую прекрасно выражает именно такой ритм и решительная резкость такого «музыкального жеста». Действительно, в резком «отбрасывании» баса видится энергичный и уверенный жест руки, которым человек сопровождает слова, не подлежащие сомнению (если говорить по-взрослому — то *безапелляционный*)!

Небольшое отступление. Если «сверить» запись исполнения с нотами, то обнаруживается, что Рахманинов в своём исполнении просто-напросто *опускает* некоторые, подчас значительные по длине фрагменты музыки финала (он, кстати, делал это и в первой части). Причём в третьей части он в экспозиции не играет... заключительную партию — *четвёртую тему*, нарушая тем самым нормы классического сонатного *allegro*! Возникают вопросы. Чем объяснить такое решение автора? И нужно ли об этом обстоятельно говорить с детьми? Чтобы ответить на первый вопрос, попытаемся проникнуть в *мышление творца-исполнителя*. Возможно ли это? Порассуждаем — увидим.

Ещё раз проследим развитие финала, определим функции каждой темы в нашей рабочей гипотезе. Первая (глав-

ная) тема — после «взрывного» перехода к финалу это *знак энергии*, представленный в синтезе таких ритмизированных жанров, как танец и марш. Вторая тема (связующая партия) содержательно раскрывает источник энергии — *русский характер*, где в «богатырском танце» мы чувствуем удаль и мощь. Отметим, что до этого момента танцевальность как «знак русского характера» вообще отсутствовала в музыке Концерта, и лишь в третьей части Рахманинов точно указывает нам, где взять силы для достижения своего идеала — в самих себе! Третья тема (побочная партия) — это уже непосредственное воплощение энергии в «деятельности», её «знак», где главным выступают *воля, решимость*. Если сравнить «знак» энергии борьбы третьей части с тем, как он был реализован в первой части (в разработке, где энергия раскрывалась постепенно, через «волны»), то различие *символическое*: в теме третьей части с самого начала (с самого начала финала) всё очень определённо — воля и решимость, собранность и целеустремлённость слышны в чистом виде, автор уже ни на секунду (ни в одном такте) не сомневается в правильности выбранного пути!

Теперь два вопроса к детям. Если исходить из логики движения музыки, какой характер должна иметь следующая тема (заключительная партия третьей части)? Можно ли после третьей темы сразу закончить произведение?..

На первый вопрос ответы детей обычно однозначны: «радостная», «энергичная», «торжественная», «маршевая».

— А почему именно маршевая? Потому ли, что вся музыка (три темы) третьей части построена на маршевости, или просто хочется (что очень логично!) услышать заключительное шествие торжествующей России?..

— И то и другое...

Однажды мы услышали мнение, в котором отражено понимание символики искусства: «это должна быть самая

первая мелодия, но музыка должна быть совсем другая — радостная, а не печальная, это должна быть „победная“ музыка!»

Дети в принципе правы, но пока оставим первый вопрос открытым и перейдём ко второму. На него дети обычно отвечают положительно, смысл ответов таков: да, мы в этой четвёртой теме достигнем своей цели и музыка может заканчиваться. Но если показать ребятам ноты, они недоумевают: «Неужели нужно ещё такое большое заключение, ведь уже всё сказано?»

— А всё ли? Что мы, собственно, узнали о русском характере? Только то, что он энергичный, могучий?..

— Не только! Русские люди умеют ещё и страдать, быть нежными, мечтать, размышлять, верить в Бога (об этом нам поведала музыка предыдущих частей).

— И всё-таки не хватает чего-то очень важного, чтобы составить полное представление о русском характере...

— Ещё русские люди умеют веселиться...

— Конечно! Вы помните, какое место в русской жизни занимали ярмарки, а на них обязательно были... Правильно, балаганы с петрушками. А петрушки и скоморохи развлекали народ?

— Они высмеивали плохих людей, всякие глупости в жизни...

Образ Петрушки уже хорошо знаком школьникам, и в 3 классе на примере этого образа можно дать ребятам понятие о юморе, о его роли в жизни русского народа (тем более в классе звучал и «Гопак» М. П. Мусоргского, частушки и пр.). Чувство юмора — это не просто умение увидеть в жизни смешное. Это показатель *душевного здоровья*! За этим качеством стоит желание посмеяться над жизненными сложностями и трудностями, преодолеть несчастья и потери смеясь. Умение иронизировать над собой, своими промахами и ошибками является столь же важным признаком *здорового отношения к жизни*, как *человеколюбие и оптимизм*.

Звучит первый эпизод Es-dur...

— Может ли человек победить зло, не умея выставлять его на посмешище? Может ли вообще состояться новая Россия без юмора? — Ответ однозначен...

— Теперь вы понимаете, чего не хватало в музыке Концерта?

Рахманинов, хорошо чувствующавший русский характер, просто не мог не указать нам на огромный источник душевного здоровья, жизненной энергии в русских людях, *в нас самих!* Наверное, это одна из причин, по которой Рахманинов счёл необходимым отказаться от формального звучания темы победы, поскольку это противоречило бы логике более высокого уровня — логике жизненной и художественной правды. И эта логика проявляется в возвращении к темам первой части. Как можно объяснить суть этого возвращения?

Мнения бывают разные, но большинство детей сходятся на двух, близких по смыслу вариантах объяснений: «наверное, так нужно делать в крупных произведениях...» и «в конце надо вернуться к началу, чтобы напомнить главную мысль...». Один мальчик однажды выразился так: «чтобы не забылось главное *противоречие*» (это понятие уже становится привычным!).

На самом деле такое возвращение и в крупных сочинениях совершенно необязательно, ведь каждый этап становления художественного замысла — попытка достижения идеала, раздумья над судьбой России, обретение новых сил и решающая борьба — может иметь собственную музыку. Так, собственно, и строился поначалу классический сонатно-симфонический цикл, где темы предыдущих частей не повторялись. Но со временем художественные идеи, воплощаемые в музыке, становились всё более сложными, масштабными, психологически насыщенными, а это потребовало и более сложной музыкальной драматургии. Поэтому стал часто применяться такой приём, как

возвращение в конце к начальным темам в новом качестве. Что он даёт для музыкального восприятия?..

Конечно, третьеклассники ещё не способны понять в полной мере закономерности становления музыки, вытекающие из двойственности музыкальной формы — семантической и коммуникативной её функций (В. В. Медушевский). Поэтому пока достаточно анализа конкретной музыки с точки зрения понятного детям жизненного принципа: всегда полезно вернуться к началу, тогда можно лучше увидеть и пережить то, к чему стремились и пришли. Ведь когда мы думаем о чём-нибудь, мы же не думаем каждый раз только о чём-то новом, а всё время удерживаем в мыслях предмет нашего анализа. Не так ли? В этом и смысл возвращения к исходному в музыке: в сравнении мы выявляем изменения, а потому гораздо лучше понимаем весь процесс развития смысла художественной идеи.

Исходя из нашей логики, какой характер должно иметь теперь звучание темы России из первой части?

Чаще всего этот вопрос вызывает затруднения, школьники начинают «угадывать». Тогда вспоминаем. Когда мы, слушая «мелодию России», боролись за свой идеал в первой части и тяжело переживали «поражение», когда напряжённо размышляли над её судьбой во второй части, мучительно искали выход, разве мы делали это равнодушно, разве не возникло в нас чувство тревоги за судьбу России?.. Конечно, во всех наших размышлениях и переживаниях обязательно присутствовало, накапливалось чувство *тревоги* за судьбу Отечества! Оно-то и должно отразиться в теме России, когда мы возвращаемся к ней.

Теперь «в свёрнутом» виде звучат все чувства, которые мы испытывали до этого момента, и «главное противоречие» разрешается: без малейшей паузы тревожная тема органично переходит в тему идеала, а та, в свою очередь, так же естественно переходит в тему народного ликования! Это и есть концентрированное выражение художествен-

ной идеи произведения: *от тьмы — к свету, от бессилия — к могуществу, от страдания — к радости, от неудачи — к успеху!*.. Эта идея присутствует почти во всех крупных произведениях оптимистического характера, потому что она — своего рода формула развития таких произведений (так же разворачивалась и Вторая симфония Бетховена, которую дети анализировали во 2 классе).

Часто дети говорят, что эпизод после «темы идеала» не очень похож на народное ликование, там «опять Петрушка кривляется и скоморохи танцуют...». В этом замечании много правды, но сравним оба эпизода Es-dur в финале (до появления тем первой части и после). Чем больше на уроке сравнений фрагментов музыки между собой, тем лучше (финал Концерта как результат развития идеи просто обязывает это делать постоянно).

— Так какие различия мы услышали?..

В первом эпизоде (до появления тем) мы действительно слышим скоморошество: причудливая акцентировка в кривляющихся интонациях, полное отсутствие какого-либо чёткого ритма (только угадывается пульсация) создают впечатление, будто скоморохи потешают народ. А во второй раз этот же эпизод уже строится иначе: чёткая ритмическая пульсация, точная и неизменная интонация, но особую роль приобретает «ручейковая» фактура у фортепиано (Рахманинов блистательно исполняет эту партию). Поэтому на ней следует заострить внимание школьников.

Такая фактура обычно ассоциируется с весенней «игрой воды» (например, как в одноимённой пьесе М. Равеля), что совершенно правомерно. Но это лишь поверхностно-изобразительный её смысл. В творчестве Рахманинова такая фактура — черта его стиля, творческого почерка: она символизирует ещё и *завоевание пространства*. Эта её образно-смысловая функция очень ярко проявилась уже в конце первой части, когда у нас сложилось впечатление, будто печальная весть, которую принёс «гонiec», раскати-

лась, разлилась страданием по всей Руси! (Рельефнее всего такая её трактовка композитором проявилась в Четвёртом, «зарубежном», концерте. Там она — символ крушения всех надежд!) И в первом финальном эпизоде у нас создано впечатление, что основная интонация веселья, которая строилась из кривлянья скоморохов, охватила всю ярмарку, весь народ.

А теперь слушаем второй финальный эпизод Es-dur. Он появляется как естественное заключение «темы идеала». Мы определили в нём танцевальную интонацию, мелкий-мелкий праздничный перезвон колокольчиков (сравним их с колокольчиками во второй части и даже ещё раньше — в самом конце первой части, где они звучали как символ патриархальной Руси) и уже знакомое нам выразительное средство — «разлив фортепианной фактуры». Это ли не картина общенародного ликования? Попробуем сформулировать проблему: почему темы первой и заключительной частей звучат в атмосфере ярмарочного балагана?.. Ведь у композитора было достаточно возможностей вернуться к «главному противоречию» в более серьёзной форме, а он почему-то выбрал ярмарочный балаган — случайно ли?

Конечно, не случайно. «Ярмарочные сцены» — это тоже ключевой момент произведения! О чём писал в Концерте Сергей Васильевич? *О России, русском характере, о простом народе, значит — о нас с вами!* Потому-то нет в музыке ни одного «официального» символа — ни гимновых интонаций, ни даже «Боже, царя храни», а только музыкальные жанры, бытующие в толще народной жизни! Ярмарка, балаганное представление — это тоже «знак» России и её народа, как теперь говорят, глубинки. Видимо, Рахманинову важно, чтобы основное действие Концерта происходило в народе, потому что именно здесь, посреди ярмарочного веселья (а ярмарка всегда стихийно превращалась в народный праздник), русский народ расстается со своими горе-

стями и страданиями. Насколько же современен Концерт: в нём слышится сегодняшний день! Это замечательный пример того, как *классическое* произведение искусства, благодаря отражённой в нём *правде жизни*, во все времена сохраняет свою художественно-эстетическую ценность. Собственно, это и не удивительно: в музыкальном наследии трудно найти столь же глубокое и правдивое исследование русского характера.

И ещё мы должны сказать об исключительной художественной честности Сергея Васильевича Рахманинова. Он в зрелом возрасте пересмотрел всю музыку Концерта: отказался от некоторых фрагментов, освободил её от несущественных повторов («длиннот») и тем самым сделал произведение ещё более цельным, концентрированным, можно сказать, *более логичным!* При этом он совершенно обоснованно «выпустил» в экспозиции финала четвёртую, заключительную, тему: без *ярмарочного действия* — ключевого для развития художественного смысла произведения — она действительно выглядит не совсем логичной, несколько преждевременной. Эти факты — ещё и пример того, как развитие художественного смысла произведения, содержание заставило *изменить его форму.*

Итак, отзвучало ярмарочное празднество, и мы слышим... Музыкальный образ становится зримым: за роялем сидит пожилой невозмутимый человек высокого роста, с аристократическим, очень выразительным, но несколько усталым лицом. Его большие, удивительно живые и красивые руки в наступившей тишине неторопливо берут несколько негромких аккордов...

Звучит потрясающее по точности и глубине художественное воспроизведение былинно-повествовательного, сказительного духа. И в этом весь Рахманинов! Он, как пушкинский Баян, скуп, как будто отстранённо произносит: «Дела давно минувших дней...»

— О чём он может говорить?..

— О России...

— И какие же «слова» о России вы слышите?

— ...

Дайте волю фантазии детей, пусть они выскажут всё, что хотят и считают нужным! Своей музыкой Рахманинов говорит нам: «Я поделился с вами своими мыслями о России, о нашей Родине. Судите сами, как нам жить, как привести её к славе, богатству и счастьем...» Эти же «слова» Сергея Васильевича — прекрасная иллюстрация мысли С. Е. Фейнберга: «...подлинная выразительность музыкальной фразы имеет ту же объективную силу, как и мысль, выраженная словом...»

После этих «слов» осталось уже немного — чтобы в музыке как итог развития всей художественной идеи прозвучала тема богатства, славы и счастья, тема полнокровной, одухотворённой жизни. Но перед этим нужно снова пройти тот путь, который ведёт нас к цели. Потому опять звучат все три финальные темы. И наконец...

Звучит тема, которую мы так долго ждали, к которой стремились на протяжении всего Концерта (запись выключается)!.. Дети почти разочарованы: музыка вроде радостная, такая «устремлённая вверх» (надо понимать детское «вверх» как «ввысь»), но совсем не такая торжественная и не маршевая, совсем не напоминает шествие торжествующей России. Как это понимать?

Конечно, можно было бы, как кто-то предлагал, взять «самую-самую первую тему» и придать ей противоположный, нужный нам победный характер. Это было бы символично и вполне логично. Мог бы даже зазвучать марш. Почему же Рахманинов не принял эти художественные решения? Вероятно, потому, что... они очень простые. Почему обязательно надо брать первую тему, ведь *новая Россия достойна и новой мелодии?! Разве в этом нет логики?*

Или — рассуждаем дальше — пусть после очень энергичного марша «с отброшенным басом» сразу прозвучит но-

вый марш, победный, торжествующий, — тогда получится, что результат уже достигнут и музыку надо заканчивать! Как всё просто. Но если мы будем продолжать так рассуждать, то в конце концов окажется, что достаточно всего несколько тем в такой последовательности: тема России, тема борьбы, поражения, снова тема борьбы и в заключение опять первая тема в новом качестве, символизирующая победу идеала. И вообще не надо трёх частей, достаточно одной, не так ли?

Но что мы в этом случае узнали бы о России, что мы могли бы переживать, кроме борьбы, разве страдали бы мы вместе с родным Отечеством, сопереживали бы его радости и горести, поняли бы русский характер? Нет, просто констатировали бы изложенный музыкой факт: было так, сделали вот так, и получилось вот такое... До чего же мудра народная пословица «Иная простота хуже воровства»!

Самое главное. Рахманинов хотел не просто поведать нам о каком-то «сражении» за что-то, а представить нам образ России, заставить нас услышать её, понять её величие и трагедию, прожить вместе с ней минуты горя и радости, посмеяться вместе с ней, наконец, поверить в русский характер, в то, что мы всё можем, что её и наше будущее — в наших руках! Поэтому композитор разворачивает перед нами *процесс рождения новой России*, чтобы мы задумались о ней, о своих чувствах к ней и о своей роли в её судьбе! И это не только его желание, процессуальность заложена в самой природе музыкального искусства: думать и переживать!

Вот поэтому, повторяем, Рахманинов и отказался от этой «темы-победы» в экспозиции финала. Логика художественной правды «подказала» ему, что тема будет преждевременной. И в соответствии с замыслом она *рождается в процессе!*

Давайте вслушаемся в неё... Да ведь её начало — это точное (но в мелодическом варианте) повторение только что

отзвучавшего марша «с отброшенным басом»! Тема победы рождается внутри марша-действия, вбирая в себя его могучую энергию, постепенно расправляет крылья и буквально парит над Россией (точно так говорили и о темах Второго концерта — это вообще свойство масштабных гимновых тем Рахманинова)!..

Казалось бы, всё? Нет. Настоящую мощь она обретёт тогда, когда сольётся воедино огонь наших сердец... И мы слышим, как «собирается народ», как начинается движение — вот где наконец проявились интонации «самой-самой первой темы», но в каком качестве!.. Движение набирает силу, это почти физически ощущается (а как играет Рахманинов — невозможно усидеть на месте!)... Всё бо́льшая мощь и размах слышны в музыке... и вот уже оркестр как будто приподнял глашатая, возвестившего о достижении долгожданного идеала!..

Про тему, которая зазвучала теперь в полную мощь, учащиеся говорят, что она «и песня, и марш, и гимн — в ней есть всё». Она действительно достойна великой России, потому что *огромная и могучая*, как наше Отечество!

Вот, собственно, и всё. И всё так просто. До чего же легко «видится» и «читается» содержание музыки Концерта — всё так конкретно...

Возможно, кому-то покажется, что в рассуждениях о музыке слишком много красивых слов, претенциозно-возвышенной интонации. А разве мы должны, беседуя с детьми о музыке, оставаться на уровне дидактико-констатирующих формулировок средств выразительности, которые использовал композитор для создания того или иного образа (лад, ритм, фактура, темп, тембр и т. д.)? Или характеристику идеалов музыки должны вести на бытовом языке, употребляя общепринятые, обыденные выражения?

Возрождение на уроках музыки атмосферы возвышенных отношений к миру и к людям, к собственной стране —

это наше категорическое требование. Возвышенность — «ядро» духовности, главный и всё определяющий смысл содержания музыки. Это нужно принять как аксиому. Хотя бы для того, чтобы дети на вопрос, понравилась ли им эта музыка, не ответили: «Нормально»...

А что можно добавить к словам Иосифа Гофмана о Сергее Васильевиче Рахманинове?..

Русский гений — наша гордость. Этим всё сказано.

Содержание

Основная идея года: отражение истории и души народа в музыке	3
Тематическое планирование	9
Характеристика учебно-методического комплекта	16
По страницам учебника	16
Электронная форма учебника (ЭФУ)	30
Фонохрестоматия	36
Нотная хрестоматия	47
Музыкальный материал	50
Содержание курса и методический комментарий	53
Русский музыкальный фольклор	53
Музыкальный фольклор народов России	83
Городская лирика	84
Обработка народной песни как жанр профессиональной музыки	98
Опера-былина «Садко» Н. А. Римского-Корсакова	113
От церковной музыки — к музыке для церкви	128
Возвращение к истокам	143
Планируемые результаты освоения курса	145
<i>Приложение 1.</i> Оркестр русских народных инструментов	152
<i>Приложение 2.</i> Ладовое богатство песен России	154
<i>Приложение 3.</i> Концерт С. В. Рахманинова для фортепиано с оркестром № 3 (d-moll)	157