

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

4
класс

Музыка

Методическое
пособие



вентана
граф





Начальная школа XXI века

В. О. Усачёва

Л. В. Школяр

В. А. Школяр



Музыка

**Методическое
пособие**

3-е издание,
переработанное



Москва
Издательский центр
«Вентана-Граф»
2017

4
класс

ББК 74.266
У74

Усачёва, В. О.

У74 Музыка : 4 класс : методическое пособие / В. О. Усачёва, Л. В. Школяр, В. А. Школяр. — 3-е изд., перераб. — М. : Вентана-Граф, 2017. — 138 с.

ISBN 978-5-360-07580-6

Пособие раскрывает особенности преподавания музыки в 4 классе общеобразовательных организаций и содержит описание методов и приёмов, позволяющих проводить 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 978-5-360-07580-6

Педагогическая концепция года

Идея года: услышать в музыкальной партитуре мира голос России и свой собственный голос.

Не слишком ли красиво и претенциозно? Можно было бы и поскромнее...

Но иначе получится банально, скучно, чересчур научно или, что ещё хуже, по-чиновничьи. Например: 4 класс – итог начальной школы, где перед школьниками... и т. д. Искусство не терпит такого подхода, особенно чуждым он кажется в свете фундаментальной установки данной программы – развивать творческие способности, музыкальный слух и вкус. Да и каждый, кто читает эти строки, поймает себя на том, что ему всегда хочется и представить свою работу, и вести её со школьниками как-то по-особому, нестандартно. И здесь он волей-неволей начинает искать что-нибудь яркое и запоминающееся (предлагая свою систему, концепцию, хронологию, модель и пр.), символическое. Но символика – это и есть язык искусства. Так какая же суть зашифрована в такой формулировке идеи 4 класса?

В 4 классе обобщается вся проблематика начальной школы: от родовых истоков музыкального искусства до познания основ музыкальной драматургии; реализуется (проверяется как важнейший навык слушательской культуры) способность к содержательному анализу сложного произведения. Более того, в конце очень полезно, как в репризе сонатной формы (а также в соответствии с движением познания по спирали), опять ухватиться за начало и рассмотреть его на новом уровне.

Итог предполагает возвращение, и именно на уровне готовности, к содержательному анализу. Авторы ставят перед собой специальную многоуровневую задачу, решаемую в следующей логике. Во-первых, целенаправленно обоб-

щить уже накопленный опыт детей путём высвечивания в содержании отечественной музыкальной культуры важнейших нравственно-эстетических опорных точек отражения национального сознания русского народа. Во-вторых, представить их не только типическими для национального характера, но и как родовое «ядро» музыкального искусства в целом, т. е. рассматривать со школьниками национальную культуру как составляющую духовной культуры человечества. Отсюда прямой путь на следующий уровень задачи — к углублённому пониманию школьниками музыки как особого «языка человечества».

Таким образом, 4 класс напрямую продолжает 3 класс в концентрическом смысле. Фактически мы в 3 классе просто «задержались» на родной для нас русской музыкальной культуре, а теперь представляем то целое, частью которого она является. Русский характер, его преломление в национальной музыке выступит для детей той мерой, с помощью которой они будут исследовать музыку и жизнь других народов, определяя через неё особенности их характера, их мировоззрения.

«В гости» к русской музыке придёт фактически вся мировая музыкальная культура. Многонациональная интонационность буквально «запирует на просторе»: перед школьниками во всём объёме будет разворачиваться богатство выразительных возможностей музыкальных языков народов мира. Этот музыкальный «пир на весь мир» позволит исследовать главную проблему учебного года: взаимодействие русской музыки с мировой музыкальной культурой, выделив две стороны проблемы — чему и как русская музыка «училась» у европейской и чему и как она «учила» европейскую музыку.

После этого и должно возникнуть у школьников понимание того, что все люди в принципе испытывают в жизни одни и те же чувства, но каждый народ вносит в них что-то своё. И может быть, школьники даже попытаются через

это «что-то своё» (о чём скажут музыкальные интонации) сами определить, какие исторически сложившиеся условия жизни других народов сформировали в творчестве их лучших музыкантов именно такую интонационную форму выражения чувств. По крайней мере такая задача в 4 классе ставится авторами.

Учебно-методический комплект «Музыка. 4 класс» соответствует Федеральному государственному образовательному стандарту и Примерной основной образовательной программе начального общего образования.

Методы, приёмы и формы реализации концепции

Ещё раз о содержательном анализе инструментальных произведений

О содержательном анализе мы говорим с детьми с 1 класса и будем говорить впредь, потому что он, как и метод «сочинения сочинённого», воплощает в себе, с нашей точки зрения, идеал научного построения методики преподавания искусства на основах теории развивающего обучения. И показывая его примеры в каждом классе, мы всегда подчёркивали научность этого метода, его следование законам диалектической логики. Это и есть логика музыкальной драматургии, и не только музыкальной. К этому методу мы ещё вернёмся, рассматривая его в новом качестве, но прежде напомним его первую характеристику, данную нами в методическом пособии для 1 класса. Речь шла о том, что на первый взгляд метод «содержательного анализа» по своим задачам кажется прямо противоположным методу «сочинения сочинённого». Если метод «сочинения сочинённого» раскрывает творческую лабораторию композитора, то метод «содержательного анализа» — «технология» деятельности школьников в качестве слушателей; если благодаря первому методу мы наблюдаем, как создаётся художественное произведение — результат творческого процесса, то уже в самом названии второго объясняется его предназначение — познание готового результата. Можно, следовательно, говорить о том, что метод «сочинения сочинённого», погружая детей в процесс рождения музыки, раскрывает перед нами алгоритмы художественного творчества в целом, а метод «содержательного анализа» инструментальной музыки обеспечивает хоть и необходимый, но более частный момент воспитания музыкальной культуры школьников — формирует уме-

ния и навыки только слушательской культуры и связан более всего с односторонне аналитической («технологической») деятельностью школьников. Всё сказанное отнюдь не значит, что этот метод действительно противоположен методу «сочинения сочинённого».

Напомним слова Б. В. Асафьева: «...Восприятие вторично организует организованное композитором движение». Можно интерпретировать эту мысль просто как констатацию факта. Тогда деятельность восприятия на самом деле выглядит как вторичная по отношению к творчеству созидания. Но можно и нужно расшифровать её диалектический смысл как единство противоположностей: «сочинение» и «восприятие» сочинённого есть две стороны одной медали. Но тогда получается, что и деятельность композитора, и деятельность слушателя должны в основе своей иметь одни и те же алгоритмы! Возможно ли такое?

Возможно, если и в том и в другом виде деятельности процесс мышления протекает от содержания к форме. Применительно к роли композитора это понятно: уже сам художественно-творческий процесс, начинаясь с художественной идеи (это и есть содержание), движется к конкретной логически организованной форме её выражения, к соответствующей смыслу организации всего комплекса средств. Школьники, проживая путь рождения музыки, отдельных произведений (т. е. «сочиняя сочинённое»), размышляют именно в этом русле — от художественной идеи к средствам её выражения.

Содержательный анализ ставит своей целью понять, в связи с чем возникли у композитора именно эти эмоции и какой результативный вывод, который может быть выражен в понятиях, автор хотел внушить слушателю, располагая «конструктивные единицы музыки» (*В. В. Медушевский*) именно таким образом. Содержательный анализ музыки в его научном выражении — **это процесс прослеживания того, как содержание определяет фор-**

му, т. е. как художественная идея произведения диктует необходимость именно такого своего выражения. Это путь воссоздания творческого процесса, начиная от зарождения у автора художественной идеи произведения (она и есть собственно содержание музыки) и кончая поисками такой организации средств выразительности (формы), которая будет в состоянии обеспечить раскрытие этой идеи в результативном впечатлении-выводе. Фактически школьники, как и в методе «сочинения сочинённого», встают на позицию автора, прослеживая все возможные пути движения его мысли при создании данного произведения.

Именно этот метод мы использовали во 2 классе при анализе Ноктюрна до-диез минор Ф. Шопена, в 3 классе — при анализе Концерта для фортепиано с оркестром ре минор С. В. Рахманинова. Более того, в многочисленных примерах анализа музыкальных произведений мы не раз пользовались этим методом. И каждый раз указывали, что содержательный анализ протекает от целого к частям, от содержания к форме. Тем не менее встречи с учителями (на творческих семинарах) показывают, что этот метод остаётся пока непонятым. Поскольку в 4 классе «звучит» много инструментальных произведений, возникает необходимость ещё и ещё раз остановиться на методе «содержательного анализа», заострить внимание на его принципиальных положениях.

Насколько реально в практике преодолеть противоречие между тем, что форма всё же звучит раньше содержания, и требованием двигаться в анализе от содержания к форме? Естественно, у композитора художественная идея-тема возникает раньше, чем её формальное воплощение. У исполнителя, имеющего ноты и текст, тоже есть возможность разобраться в произведении во всех деталях и понять, как содержание определяет форму. Но как слушатель, который впервые встречается с музыкой, может поставить содержание впереди формы?

При анализе музыкального произведения следует различать две формы. Внутренняя форма рождается только вместе с художественной идеей как логика её смыслового развёртывания. Она благодаря этому единству по сути и есть содержание, и присутствует она в сознании в идеальном виде, только как замысел, абстракция, лишённая какой-либо конкретизации, без которой она не может быть воспринята. Другая форма – внешняя, которая как раз и есть материализованная (в звучании) конкретизация этой внутренней формы, обеспечивающая чувственное восприятие музыки.

Приступая к анализу произведения, мы имеем дело именно с этой формой, и цель анализа – как можно скорее проникнуть во внутреннюю форму, т. е. в замысел композитора. Но этого-то мы и не делаем, потому что останавливаемся на внешнем, на структуре, отождествляя её с содержанием! Так и получается, что мы работаем только с результатом, а сам процесс, приведший к нему, повисает в сознании непознанной абстракцией, о которой мы можем составить только самое общее впечатление. Это и даёт право говорить о том, что фактически мы используем только одну – аналитическую – сторону нашего музыкального сознания, ту, которая «заведует» структурной, чувственно воспринимаемой целостностью художественного образа («складывая» эту целостность из множества частных фрагментов-элементов), но не вторгаемся в подлинное – идеальное – содержание, существующее в сознании как угадываемая интуицией философская идея, коллизия, противоречие и пр. Как уже много раз говорилось, без «расшифровки» этой абстракции, т. е. того замысла, который при своём развёртывании привёл к данной конкретной форме, наше восприятие музыки превращается в «набор» впечатлений, логику которых, как и комплекс выразительных средств, подчас (особенно в достаточно сложной для восприятия современной музыке) бывает

просто невозможно объяснить. Иными словами, в этом случае мы проводим музыкальный анализ преимущественно в одном направлении — аналитическом, не учитывая главное требование теоретического анализа — анализ через синтез. Без этого говорить о целостности как принципе восприятия, о формировании у школьников общих способов мыслительной деятельности на должном для музыки уровне — теоретическом, о целостности как принципе организации учебно-воспитательного процесса уже нельзя.

Мы настаиваем на необходимости следования закону единства содержания и формы, подчёркивая поправку к нему, потому что такой подход сообразен природе нашего мышления, равно как и анализ музыкального произведения — единый целостный процесс, позволяющий проследить, как разворачивается художественный смысл, рождая данную конкретную форму выражения. В содержательном анализе ничто не осуществляется «по очереди», раздельно, он протекает одновременно в противоположных направлениях — от содержания к форме и от формы к содержанию. Каким образом осуществить это в практической педагогической деятельности?

Начнём с вопроса: сколько существует вариантов развития художественного замысла? Если сказать, что столько же, сколько на земле людей, то это будет истиной, но только с одной стороны. Вспомним о диалектике целостности, общего и частного, абстрактного и конкретного.

Учителю музыки надлежит исходить из того, что конкретное — это «не только единичное» (индивидуальное), не один вариант развития художественного замысла. Конкретное как философская категория означает здесь «единство многообразия вариантов», целое как систему, где единство обеспечивается философскими абстрактно-всеобщими формулами развития вообще, а многообразие — множеством индивидуальных вариантов их творческой интерпретации в искусстве.

Самое главное — отвлечься от понимания конкретного только как единичного, а начинать осмысливать любое индивидуально-конкретное, исходя из родового для данного класса явлений целого (абстрактно-всеобщих формул), потому что это целое одновременно такое же конкретное, как и любое входящее в него единичное. То есть воспроизводить тот самый «феномен Моцарта», который, повторяем, типичен для человеческого мышления. Остаётся определить абстрактно-всеобщие формулы развития художественного замысла в искусстве. Легко сказать, но как это сделать, имея перед собой великое множество разнообразнейших музыкальных произведений?..

Вот здесь и помогает то, о чём говорилось: нужно посмотреть на логику развития жизни с философской точки зрения. Тогда окажется, что вариантов развития действительно великое множество, но философских формул развития всего три! И их сущность нам очень хорошо знакома, только мы их не замечаем, привычно для себя растворявшись в бесконечном многообразии единичных вариантов.

Уже простое обобщение эмпирических наблюдений за логикой развития жизненных явлений позволяет прийти к выводу, что мир развивается в движении между двумя полюсами. Человечество обозначило их в виде противостояния добра и зла, мрака и света, справедливости и несправедливости, красоты и безобразия, комического и трагического и т. д. Причём (как не восхититься народной мудростью!) эти полюсы имеют свойство «перетекать» друг в друга — отсюда и появились, например, «нет худа без добра», «не было бы счастья, да несчастье помогло». Отсюда следует, что формул развития как движения между полюсами действительно всего три:

— от мрака к свету — с этой формулой связаны все произведения, имеющие оптимистический характер, утверждающие гуманизм, победу добра над злом (Девятая сим-

фония Бетховена, в более сложном варианте — «Жизнь за царя» Глинки);

— от света к мраку — здесь развитие осуществляется, как удивительно точно и образно говорит пословица: «Начали за здоровье, кончили за упокой»;

— от света к свету или от мрака к мраку — здесь развитие протекает как бы «от себя к себе», от исходного настроения к нему же.

Учитель, организующий деятельность учащихся как художественную по содержанию и учебную по форме, должен опираться прежде всего на понимание специфики художественного мышления и художественного восприятия. Приведём рассуждение А. Н. Сохора: «...Художественное же (в частности, музыкальное) восприятие протекает одновременно в форме и ощущений, и восприятий, и представлений (образы предметов, воссоздаваемые памятью или творимые воображением), и абстрактного мышления. При этом в нём особо значительна роль фантазии, благодаря чему оно приобретает некоторые черты творчества (хотя в целом является всё же не создающей, продуктивной, а воссоздающей, репродуктивной деятельностью)».

Это определение художественного восприятия привлекательно для нас не только утверждением *одновременности* всех его составляющих, т. е. целостности процесса (никогда и ни в одном способе познания мира, в том числе посредством музыки, мы не «убежим» от целостности). И не только указанием на творческий характер музыкального восприятия и тем, что в этом определении, как несложно понять, «смыкаются» деятельности композитора, исполнителя и слушателя. В приведённой цитате нас особенно привлекают слова «и абстрактного мышления», на соотношении абстрактного и конкретного в художественном мышлении следует остановиться особо. И на роли слушательской гипотезы, благодаря которой, собственно,

стирается грань между абстрактным и конкретным, поскольку при её выработке оказывается задействованным сразу весь жизненный и музыкальный опыт.

Вот это важно: не только специальные музыкальные знания и умения (они участвуют более всего как «вспомогательные» знания о типических структурах организации содержания – о формах), но и интуитивные и ассоциативные представления о соотношении в жизни (и в музыке) явлений.

Уже первые ассоциации, возникающие на основе музыкального опыта, позволяют прогнозировать художественную идею произведения. Но главное: прогнозируемое содержание произведения будет в восприятии школьников постоянно управлять процессом выведения из художественной идеи (по сути – содержания музыки и жизни) всей логики её развития и форм воплощения, побуждая к мыслительному эксперименту и тем самым превращая сам процесс восприятия музыки не в простое слежение за развитием музыки и движение к результативному впечатлению-выводу, основанному на сумме разрозненных впечатлений, а в активный творческий процесс проживания значимого жизненного смысла, выраженного художественным языком.

Многое при этом (особенно у детей) происходит, повторяем, неосознанно, ассоциативно, но происходит обязательно, потому что сразу включается его величество опыт – те самые «фигуры логики», а также фантазия и воображение, опережающее отражение. Всё это, вместе взятое, и есть та база восприятия, которая позволяет прогнозировать смысловое развитие музыки. Другой вопрос: какие могут быть критерии для выбора одной из гипотетических формул развития художественной идеи?

Прежде всего мера образно-интонационно-смысловых противоречий – всё как в жизни! Например, если на безоблачном небе показалась маленькая тучка, то приве-

дѣт ли это к грозе? А если неумолимо надвигается огромная лиловая туча, уже видны зарницы?

Вспомним примеры содержательного анализа из прошлых лет — Ноктюрн до-диез минор Ф. Шопена (2 класс) и Концерт для фортепиано с оркестром ре минор С. В. Рахманинова (3 класс). Что нам подсказывает мера противоречий? В мелодии Ноктюрна мы слышим трагически безысходные интонации (фригийский лад — знак душевной трагедии), повисающие беспомощными вопросами, мрачную мерность аккомпанемента — может ли тот небольшой, мимолётный мажорный блик, появляющийся в начале мелодии, выступить альтернативой, которая будет в состоянии в дальнейшем изменить общую эмоциональную тональность Ноктюрна? Вряд ли: обычная логика подсказывает, что этого явно недостаточно, трагический финал предрешён. И даже мажорная кода не меняет положения, так как выглядит как раз той мечтой, которая осталась недостижимой, что только усугубляет переживание глубокой душевной драмы автора музыки.

В Концерте же тема старой России при своей оркестровой разработке оказывается полной силы и энергии, после неё мы слышим раздумья (внутренний диалог фортепиано и оркестра), в которых вызревает противоположная тема, разворачивающаяся затем темой «прекрасного идеала» с великолепным оптимистическим завершением («искорки» радости), — разве недостаточно оснований для предположения, что развитие пойдёт от мрака к свету? Да и в принципе так ли важно угадать результат развития музыкальных смыслов? Главное другое — восприятие музыки протекает именно творчески и конкретно, потому что наше эмоциональное мышление постоянно ищет развёртывания художественной идеи и подключает к поиску из жизненного опыта всё то, что подтверждает гипотезу или опровергает её. И этот поиск ведётся через постоянное возникновение и разрешение противоречий, как это

очень точно представил Б. В. Асафьев: «...Лишь в постоянном соотношении комплекса-тезиса и комплекса-антитезиса мы познаём действующие стимулы музыкального становления, все элементы которого функционально обусловлены. Музыкальное произведение можно рассматривать как познаваемое в движении целое, в котором все звенья (все стадии, все моменты) соотносятся друг с другом диалектически, так, что каждый момент смены тезиса и антитезиса (данного звукокомплекса и звукокомплекса, ему противопоставленного) воспринимается слухом двояко: в процессе первого обнаружения — как контраст, но тотчас же вслед за тем — как эти сопоставления восприняты; они по отношению к последующей стадии движения в свою очередь становятся единством, то есть сложным комплексом-антитезисом к противопоставляемому новому комплексу, и т. д., и т. д. Следовательно, комплекс — тезис и антитезис как сочетание противоположностей — в своём раскрытии (интонировании) превращается для слуха в синтез вслед за его обнаружением... Так мы подошли к самому трудному в анализе процесса музыкального становления — к раскрытию соотношений последовательности и одновременности в музыкальном произведении как становлении динамически-подвижном, насыщенном противоречиями, и как единстве — результате этого становления (диалектика последовательности и одновременности с точки зрения формы становится диалектикой формы становления и формы-кристаллизации)».

Напомним самое существенное: музыкальные звукокомплексы, тезисы и антитезисы есть не что иное, как знаки, художественные знаки эмоционально-оценочного отношения человека к жизненным явлениям, и за этими образами-смыслами наши фантазия, интуиция, воображение (и абстрактное мышление. — *А. Н. Сохор*) ассоциативно угадывают конкретные жизненные явления. Иначе не происходит — разве мы не свидетели тому, что школьники на-

чинают свой анализ музыки с поисков её образам наивных аналогов в жизни (об этом ниже)? И теперь, вернувшись к слушательской гипотезе, можно по-настоящему понять её роль в организации эмоционально-интеллектуальной деятельности школьников. Гипотеза не ограничивается единично-конкретными аналогами, параллелями, сходными моментами отражения жизни в музыке, а, как уже говорилось, вводит в орбиту художественного мышления сразу весь жизненный и музыкальный опыт, взятый в его диалектически-сущностном смысле (вспомним о системе выработанных человечеством категориальных противостояний). И вводит его на уровне философских обобщений, сплавления тем самым абстрактно-философскую модель жизни и диалектическое содержание её как конкретного целого в единую систему, имя которой — музыка.

В этом — в выведении восприятия детей на высокий уровень — и видится преодоление того явления, которое можно охарактеризовать как поиск детьми наивных аналогий музыкальным образам в виде конкретных жизненных явлений. Постоянная тренировка школьников в содержательном анализе призвана в итоге утвердить их в мысли, что музыка — это особый вид искусства («искусство в чистом виде». — *С. Х. Ратнопорт*), что она на уровне бытовых ассоциаций не работает! Воспитать привычку мыслить на категориальном уровне (философскими противостояниями и противоречиями) — в этом и состоит развитие личности. Иначе что же тогда развивать — просто знания о музыке?

После всего этого даже формальная логика неизбежно приводит к очень важному умозаключению: наблюдая, лучше сказать, проживая, диалектику в музыке, дети фактически проживают модель диалектики жизни. И вся эта диалектика взаимодействий образов-смыслов постоянно просвечивается выдвинутой гипотезой: мышление всё время находится во встречном движении от целого к частному,

от содержания к форме, происходит постоянная корректировка гипотезы — её уточнение, изменение, варьирование, обогащение новыми ходами мысли и чувства. Идеалом такого художественного мышления видится понимание совпадения законов диалектики и музыкальной драматургии (но об этом позже).

Музыкальные салоны — педагогическая интерпретация формы повседневного бытования музыки

Истоки рождения салонов как одной из форм работы с учащимися обнаруживаются ещё в программе «Искусство слышать» для шестилетних школьников, где предлагалась сюжетно-ролевая игра «Идём в концертный зал». Уже в то время авторы руководствовались идеей моделирования в жизни школьников тех форм бытования музыки, которые человечество, можно сказать, вынашивало именно в отношении искусства, исходя из его особого — высокого — предназначения в жизни человека. С утилитарно-дидактической стороны музыкальные салоны можно понимать как продолжение идеи Д. Б. Кабалеvского о создании «интонационного портрета композитора», и мы уже говорили, что такая работа совершенно необходима. Как следует из диалектической логики, мировая музыкальная культура как «единство в многообразии» будет пониматься школьниками осознанней тогда, когда каждое единичное, особенное этого многообразия будет выражено рельефно, иметь своё лицо и голос, когда в каждом индивидуальном будет отражена историческая закономерность развития человеческой культуры. Для понимания всех абстрактных схем развития мировой музыки такие фактологические конкретные знания, как уже говорилось, необходимы.

Одной из «промежуточных кульминаций» человеческой культуры до сих пор считается Античная эпоха, когда музыка была включена в «учебный план» гимнасий как обязательная дисциплина (наряду с философией), а театральное представление, его организация превратились в своего рода ритуал. И вот теперь зададим вопрос, к которому мы вели все рассуждения (и он проистекает из самой природы искусства): почему всё это произошло? Почему появились одеоны, котурны, в чём их символический смысл? И самый главный вопрос: какое отношение к искусству выражал человек, оформляя свои встречи с ним таким образом?

Ответ очевиден: человека заставила относиться так к искусству его собственная оценка искусства как возвышающего начала жизни (можно даже сказать — начала всех начал). Всё содержание ритуала общения с искусством осмысливалось как возвышение над прозой жизни, облагораживающее духовный мир, жизненно необходимое каждой личности. Такое отношение потребовало и особых форм. И теперь обратим внимание на такой факт: прошло более двух тысячелетий, искусство развивалось, обогащалось, профессионализировалось, усложнялось, выделялись стили и направления, возникла наука о самом искусстве и т. д. — в общем, путь искусства в человеческой истории был достаточно сложным и противоречивым.

Формы общения с искусством, меняя свой исторический антураж, в сущности, не изменились: основной так и осталась сложившаяся ещё в Античную эпоху театральноконцертная форма, т. е. живой диалог с искусством. И теперь вопрос, ради которого нами совершён экскурс в историю: почему же сущность живого общения с искусством не менялась, каждая встреча с ним оставалась торжественным актом, к которому специально готовились как к празднику («Театр уж полон; ложи блещут; партер и кресла — всё кипит»)?

И когда представится возможность (естественно, заранее планируемая учителем) затронуть с детьми проблему общения с искусством и задать эти или подобные вопросы, постарайтесь их размышления подвести к ответу, сущность которого можно выразить примерно так: признавая и принимая традиционно сложившуюся в обществе оценку и отношение к искусству как к высшей ступени человеческой культуры, мы признаём доминантным в человеке (прежде всего в себе самих) духовное начало.

Музыкальный салон — это исторически сложившаяся форма живого общения с искусством (и его представителями). Единственное отличие этой формы от сложившейся ещё в древности традиционной театрально-концертной (массовой) формы в том, что она камерная, т. е. малая, комнатная. Но она полностью сохранила то содержание, которое приобрела в незапамятные времена. В течение последних пяти-шести веков она получила большое распространение в Европе, с этой формой связано и становление русской культуры. В аристократических салонах устраивались концерты камерной музыки, принимали заезжих знаменитостей, и такие встречи с искусством становились событием, запоминались на всю жизнь. Музыкальный салон на уроке — это не просто дань исторической традиции, это возрождение благоговейно-трогательного, возвышенного отношения к искусству, а значит, и к самим себе (что, к сожалению, мы стремительно теряем). Содержание данной формы постижения музыки и определяет всю педагогическую технологию подготовки и проведения художественной акции: ни одна деталь в организации музыкальных салонов не может быть второстепенной — это генеральная интонация! В этом плане и учитель, и школьники (они, естественно, тоже принимают посильное участие) должны проявить фантазию, чтобы предусмотреть каждую мелочь.

Во-первых, чтобы салоны не повторяли друг друга, можно их разнообразить по жанрам. Один может состояться

как «приятная неожиданность», когда, например, заезжая знаменитость после долгих уговоров дала согласие выступить перед просвещённой публикой с концертом в узком кругу (в этом случае он может готовиться тайно учителем и группой «надёжных» ребят; причём возможна «утечка информации» — это придаст всему празднику известную интригу). Другой, наоборот, анонсируется заранее: «А вы не слышали игру Листа? Скоро ожидается его приезд в Россию. Вот кто поистине чудо-виртуоз!» (Было бы хорошо использовать посвящённые этому событию кадры из фильма «Композитор Глинка».) Третий — как рассказ композитора о своей стране, о своём творчестве. Можно всем классом пойти в какой-либо салон любителей музыки, чтобы взять интервью у великого композитора (например, у А. Н. Скрябина). Возможна и театрализованная форма, как это имело место на «Музыкальных ассамблеях» школы № 600 г. Москвы. На одной из них вначале Леопольд Моцарт представлял «их светлости герцогу» своих чудо-детей — будущего гения Вольфганга Амадея Моцарта и его сестру, а затем уже взрослый Моцарт вёл свой знаменитый диалог с Сальери (по Пушкину). На другой — Шопен в романтической обстановке раскрывает музыкой свою душу неожиданно вошедшей Жорж Санд.

Во-вторых, само участие школьников в проведении салонов может быть различным: от «швейцара-распорядителя» до «гостеприимных хозяев» и даже исполнителя роли композитора. Если обратиться к России того времени, когда мог состояться подобный салон, то всяких деталей, которые нужно обеспечить во имя возвышенного содержания встречи с искусством, наберётся достаточно.

В-третьих, и это очень важно, нужно заранее подумать об афише и программах концертов. Одни могут возникать «на лету» (когда приезд знаменитости застаёт хозяев врасплох), а другие — отличаться подробностью и особым возвышенным слогом (стилизированным под эпоху). Соответ-

ственно и салон может проходить в одном случае сдержанно (может быть, даже томно, манерно, но, конечно, школьники не должны переигрывать — интонацию «высокого штиля» разговоров об искусстве важно сохранить!), в другом — с нескрываемым восторгом, когда слушатели как бы соревнуются, кто найдёт наиболее высокие и точные определения музыки.

В *Приложении 1* содержатся популярные очерки о жизненном и творческом пути композиторов, произведения которых будут звучать на музыкальных вечерах¹. Эти материалы можно использовать при подготовке к проведению салонов. В идеале школьники сами должны после знакомства с личностью композитора и его творчеством дополнить афиши, содержащиеся в учебнике.

¹ Очерки из книги Е. Г. Горбачёвой «Популярная история музыки» (М.: Вече, 2002).

Тематическое планирование

Содержание курса	Тематическое планирование	Характеристика основных видов деятельности учащегося
<p>Многоцветие музыкальной картины мира (7 ч)</p>	<p>Знакомство с «музыкальной партитурой мира» через музыку Германии, Венгрии, Испании, Норвегии, Польши, Италии, США.</p> <p>Джаз и джазовый оркестр.</p> <p>Общее и специфическое в интонационном языке, жанрах и формах музыки разных народов мира.</p> <p>Взаимосвязь музыкального языка и звучащей речи.</p> <p><i>Музыкальная викторина «Угадай мелодию»</i></p>	<p>Исследовать зависимость любых особенностей музыки от условий жизни народа.</p> <p>Определять по характерным интонациям принадлежность музыки той или иной стране.</p> <p>Воспроизводить специфическое, особенное музыкальной культуры других стран в собственной деятельности.</p> <p>Собирать материалы по теме и выступать с сообщением</p>
<p>Музыка мира сквозь «призму» русской классики (8 ч)</p>	<p>Русское как характерное — через взаимодействие музыкальных культур, через выведение интонационного общего и частного, традиционного и специфического.</p>	<p>Исследовать истоки обращения русских композиторов к музыке Востока.</p>

Музыкальное общение без границ (10 ч)	<p>Голос России на музыкальной карте мира. <i>Проектная работа.</i> Великие русские исполнители.</p> <p>Гимн — музыкальный символ страны. История гимна Российской Федерации.</p> <p>«Музыкальное путешествие» русских композиторов в Италию и Испанию, Японию и Чехию. <i>Практическая работа.</i> Анализ произведений с опорой на нотный текст.</p> <p>Роль восточных мотивов в становлении русской музыкальной классики.</p> <p><i>Музыкально-творческая деятельность.</i> Импровизация на заданные восточные темы</p>	<p>Находить примеры тонкого и чуткого воссоздания интонационной атмосферы музыкальных культур народов Азии.</p> <p>Исследовать взаимодействие с различными музыкальными культурами как действенный способ развития отечественной музыкальной культуры.</p> <p>Исполнять музыку других народов, передавая её интонационные и стилистические особенности.</p> <p>Разучивать и исполнять гимн Российской Федерации</p>
	Выдающиеся представители зарубежных национальных	Выявлять интонационно-стилистические черты, свойственные великим представителям зару-

Содержание курса	Тематическое планирование	Характеристика основных видов деятельности учащегося
	<p>музыкальных культур: Бах, Моцарт, Бетховен.</p> <p>Понятие о полифонии. Искусство фуги.</p> <p><i>Практическая работа.</i> Прослушивание и анализ произведений с опорой на нотный текст.</p> <p>Знакомство с музыкой ближнего зарубежья — Белоруссии, Украины, Молдавии, Казахстана, стран Балтии, Кавказа и др. Общее и различное.</p> <p>Образное и жанровое содержание, структурные, мелодические и ритмические особенности песен народов мира.</p> <p><i>Конкурс исполнителей народных песен</i></p>	<p>бежных национальных культур, и узнавать их в незнакомого звучащей музыке.</p> <p>Обобщать собственные рассуждения о музыке путём формулирования содержания музыки в виде нравственно-эстетической художественной идеи.</p> <p>Разучивать и исполнять гимн Российской Федерации.</p> <p>Разучивать и исполнять песни разных народов</p>

Искусство слышать музыку (9 ч)

Музыкальный салон как историческая форма художественного общения народов между собой. Выдающиеся представители национальных музыкальных культур — Шуберт, Шуман, Шопен, Лист, Дебюсси, Скрябин. Понятие о камерной музыке, камерном оркестре.

Инсценировка музыкальных салон.

Обобщение проблематики восприятия музыкальной культуры учащихся в начальной школе — от родовых истоков музыкального искусства до основ музыкальной драматургии.

Восприятие произведения крупной формы и его содержательный анализ — этап развития музыкальной культуры человека как части всей его духовной культуры.

Осмыслить на новом уровне роль композитора, исполнителя, слушателя — как условие, способ существования, развития музыки и воздействия её на духовную культуру общества.

Воспринимать и оценивать музыкальные произведения с позиций возвышенных целей и задач искусства.

Осуществлять анализ конкретной музыки, вскрывая зависимость формы от содержания; данного комплекса выразительных средств — от выражаемых в музыке человеческих идей.

Подготовить реферат о творчестве любимого композитора.

Участвовать в музыкальной жизни класса, школы в форме

Содержание курса	Тематическое планирование	Характеристика основных видов деятельности учащегося
	<p>Средства музыкальной выразительности. <i>Проектная деятельность.</i> Сообщения о творчестве любимых композиторов</p>	<p>проведения классных концертов для малышей и родителей. Создавать собственные тематические музыкальные салоны, используя методы театрализации, моделирования, импровизации</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.

Учебно-методический комплект «Музыка» позволяет оптимально и целостно реализовать идею преподавания музыки в школе как искусства, *сообразно природе искусства, природе ребёнка и природе художественного творчества.*

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
Музыкальная партитура мира	
Многоцветие звучащего пространства	
Голос России	
Что это значит – слышать голос России?	<i>Интерактивные задания</i>
Я – часть России	
Гимн России	<i>Аудиофрагменты</i> А. Ф. Львов, сл. В. А. Жуковского. «Боже, царя храни!». Р. Лиль, сл. П. Л. Лаврова. «Марсельеза».

Содержание учебника	Мультимедийные и интерактивные элементы
	<p>П. Дегейтер, сл. В. Граевского и К. Майского. «Интернационал». М. И. Глинка. «Патриотическая песня». А. В. Александров, сл. С. В. Михалкова и Г. Эль-Регистана. Государственный гимн России. Учим гимн (минусовка). <i>Интерактивное задание</i></p>
Путешествие во времени и пространстве	<p><i>Аудиофрагмент</i> В. А. Моцарт. Увертюра из оперы «Волшебная флейта»</p>
Иные песни поют и там и тут	
Планета Бах	<p><i>Аудиофрагменты</i> Пример секвенции. Пример стретты. <i>Задание</i> «Города, связанные с жизнью И. С. Баха». <i>Интерактивное задание</i></p>
Весёлое имя – Моцарт	<p><i>Дополнительный текст</i> Вена и Зальцбург – города Моцарта</p>
Разум, увенчанный гением	
Планета Бетховен	<p><i>Галерея</i> Ж.-Л. Давид. Император Наполеон в своём кабинете в Тюильри. <i>Аудиофрагменты</i> Л. ван Бетховен. Симфония № 3 («Героическая»)</p>

Содержание учебника	Мультимедийные и интерактивные элементы
Музыкальное общение без границ	<i>Аудиофрагмент</i> Л. ван Бетховен. Вариации на русскую тему
Глинка в Испании	
«Арагонская хота»	
Италия глазами русских художников	
«Итальянское каприччио» П.И. Чайковского	<i>Галерея</i> Рим. <i>Аудиофрагмент</i> П. И. Чайковский. «Итальянское каприччио». <i>Гиперссылка</i> Сикстинская капелла. <i>Интерактивные задания</i>
Восточный ветер	<i>Задание</i> Спой песню
	<i>Галерея</i> Сакура
Вокруг света с Н. А. Римским-Корсаковым	<i>Задание</i> Песни заморских гостей. <i>Дополнительный текст</i> Программа симфонической сюиты «Шехеразада». <i>Аудиофрагмент</i> Н. А. Римский-Корсаков. Симфоническая поэма «Шехеразада» (фрагмент). <i>Интерактивное задание</i> Прослушай фрагмент симфонии и укажи её название

Содержание учебника	Мультимедийные и интерактивные элементы
Восточные мотивы	<p><i>Галерея</i> Горные пейзажи Грузии. <i>Аудиофрагмент</i> С. В. Рахманинов, сл. А. С. Пушкина. «Не пой, красавица, при мне...»</p>
Русский Восток	
Музыкальный салон	<p><i>Аудиофрагменты</i> И. С. Бах Концерт для клавесина с оркестром ре минор, I часть. Месса си минор. Магнификат № 3. Ария сопрано «Quia respexit». В. А. Моцарт Каватина графини («Бог любви, сжался...» из 2-го действия оперы «Свадьба Фигаро») Ария Фигаро («Мальчик резвый, кудрявый, влюблённый...» из 1-го действия оперы «Свадьба Фигаро») Соната № 11 ля мажор, III часть Фантазия до минор, I часть. Фантазия ре минор. Ф. Лист Рапсодия № 2. Рапсодия № 12. Рапсодия № 15 («Ракоци-марш») Ф. Шуберт «Лесной царь» (на ст. И. Гёте). «Мельник и ручей» (на ст. В. Мюллера). «Баркарола» (на ст. Ф. Штольберга).</p>

Содержание учебника	Мультимедийные и интерактивные элементы
	<p>«Аве Мария». «Лебединая песня». Р. Шуман Концерт для фортепиано с оркестром ля минор, (часть I). Ф. Шопен Этюд № 1 ля-бемоль мажор. Прелюдия № 15 ре-бемоль мажор. Фантазия-экспромт до-диез минор. Ноктюрн до минор. К. Дебюсси «Девушка с волосами цвета льна». «Затонувший собор». «Фейерверк». А. Н. Скрябин Прелюдия до минор. Две поэмы для фортепиано. Этюд до-диез минор. Этюд ре-диез минор. <i>Интерактивные задания</i> «Угадай мелодию»</p>
Мы поём	<p><i>Аудиофрагмент</i> Итальянская народная песня «Моё солнышко». <i>Мы поём</i> (текст, минусовка). В. А. Моцарт, сл. К. Овербека. «Тоска по весне». Дж. Верди Хор «Ты прекрасна, о Родина наша!» из оперы «Набукко». Э. Григ, сл. А. Мерека (пер. С. Свириденко). «Заход солнца». Японская народная песня «Вишенки»</p>

Фонохрестоматия

Диск 1

М. А. Балакирев. «Исламей».

И. С. Бах. Концерт для клавесина с оркестром (ре минор, часть I).

И. С. Бах. Месса си минор.

Kyrie eleison.

Qui tollis peccata mundi.

Crucifixus.

Et resurrexit.

Agnus Dei.

И. С. Бах. Магнификат № 3. Ария сопрано «Quia respexit».

И. С. Бах. Токката и fuga ре минор для органа.

Л. Бетховен. Симфония № 3 («Героическая»).

I. Allegro con brio.

II. Marcia funebre – Adagio assai.

III. Scherzo – Allegro vivace.

IV. Allegro molto – Poco andante – Presto.

Л. Бетховен. 12 вариаций на русскую тему (ля мажор, фрагмент).

Л. Бетховен. Симфония № 9.

I. Allegro ma non troppo, un poco maestoso (фрагмент).

IV. Presto – Allegro assai.

Л. Бетховен. Шотландская застольная (из цикла «25 шотландских песен» на ст. В. Шмидта).

Л. Бетховен. «Краса родимого села» (из цикла «25 шотландских песен»).

А. Бородин. Хор невольниц и Половецкие пляски (из оперы «Князь Игорь»).

- И. Брамс.** Венгерский танец № 1.
- И. Брамс.** Венгерский танец № 2.
- К. Вебер.** Хор охотников из оперы «Волшебный стрелок».
- Дж. Верди.** Стретта Манрико (из 3-го действия оперы «Трубадур»).
- Дж. Верди.** Хор (из III акта оперы «Набукко». Trovatore).
- Дж. Гершвин.** Рапсодия в стиле блюз.
- Дж. Гершвин.** Прелюдия № 3 (ми-бемоль минор).
- Дж. Гершвин.** Колыбельная Клары (из оперы «Порги и Бесс»).
- М. Глинка.** «Персидский хор» (из оперы «Руслан и Людмила»).
- М. Глинка.** «Патриотическая песня».
- М. Глинка.** «Я здесь, Инезилья» (на ст. Пушкина).
- М. Глинка.** «Арагонская хота» (Блестящее каприччио на тему арагонской хоты).
- А. Александров.** Государственный гимн Российской Федерации.
- Э. Григ.** «В лесу» (на стихи Х. К. Андерсена).
- Э. Григ.** «Лебедь» (рус. текст С. Гинзбурга).
- Э. Григ.** «Сердце поэта» (транскрипция для фортепиано).
- Э. Григ.** «Сон Гибоэнса на Отерхольдском мосту» (из «Крестьянских танцев» для фортепиано).
- Э. Григ.** Колыбельная Йендины (из «Крестьянских танцев» для фортепиано).

Э. Григ. «Заход солнца» (рус. текст С. Гинзбурга).

Э. Григ. Концерт для фортепиано с оркестром

I часть.

II часть.

III часть.

А. Даргомыжский. «Ночной зефир» (на ст. А. Пушкина).

К. Дебюсси. «Девушка с волосами цвета льна» (Прелюдия № 8, тетрадь 1).

К. Дебюсси. «Затонувший собор» (Прелюдия № 10, тетрадь 1).

К. Дебюсси. «Фейерверк» (Прелюдия № 12, тетрадь 2).

Ф. Лист. Рапсодия № 2.

Ф. Лист. Рапсодия № 6.

Ф. Лист. Рапсодия № 12.

Ф. Лист. Рапсодия № 15.

Ф. Лист. Тарантелла.

Ф. Лоу. Песня Элизы «Я танцевать хочу!» (из мюзикла «Моя прекрасная леди»).

В. Моцарт. Тоска по весне (на ст. Кр. Овербека).

В. Моцарт. Ария Фигаро («Мальчик резвый, кудрявый, влюблённый...» из 1-го действия оперы «Свадьба Фигаро»).

В. Моцарт. Каватина Графини («Бог любви, сжался...» из 2-го действия оперы «Свадьба Фигаро»).

В. Моцарт. Фантазия и соната до минор (часть I).

В. Моцарт. Фантазия для фортепиано ре минор.

В. Моцарт. Соната № 11 ля мажор (часть III).

В. Моцарт. «Приход весны».

В. Моцарт. Вариации на тему французской песни для фортепиано до мажор.

М. Мусоргский. Опера «Борис Годунов».

Пролог. Картина 1.

Пролог. Сцена коронации.

Монолог Бориса «Достиг я высшей власти...».

Рассказ Пимена и сцена смерти Бориса.

Сцена под Кромами.

М. Мусоргский. Гопак (из оперы «Сорочинская ярмарка»).

С. Прокофьев. «Тарантелла» (из цикла «Детская музыка»).

С. Рахманинов. «Не пой, красавица, при мне» (на ст. А. Пушкина).

Р. Роджерс. Песенка «До, ре, ми...» (из мюзикла «Звуки музыки»).

Дж. Россини. Неаполитанская тарантелла.

Дж. Россини. Увертюра к опере «Сорока-воровка».

Диск 2

Народные танцевальные мелодии (Азербайджан).

«Воркспол ахпер» (народная музыка, Армения).

«Кананц пар» (народная музыка, Армения).

«Оп яро джан» (народная музыка, Армения).

«Калинушка» (народная музыка, Россия).

«Лявониha» (Белоруссия).

«Агу, вісна, агу, красна!» (Белоруссия).

Полька (народный танец, Белоруссия).

А. Церетели. «Сулико» (на ст. В. Церетели).

Г. Гусейнли. «Цып, цып, мои цыплятки» («Джуджя-лярим», на ст. В. Муталибова).

Итальянская народная песня «Вернись в Сорренто».

Итальянская народная песня «Моё солнце».

Итальянская народная песня «Санта Лючия».

«Бопем» («Дитя», народная песня, Казахстан).

Мотив Козбена (Казахстан).

«Две лодочки по морю плывут» (народная песня, Литва).

Танец для четырёх пар (Литва).

«Люлемай» (народная песня, Литва).

«Русниетис» (народный танец, Литва).

«Сырба» (хороводный танец, Молдавия).

«Айрилмасул» (Узбекистан).

«Эй, нигорим» (Узбекистан).

«Думи мої» (на ст. Т. Шевченко, Украина).

«Реве та й стогне Дніпр широкий» (на ст. Т. Шевченко, Украина).

«У каждого свой инструмент» (Эстония, русский текст М. Ивенсен).

«Шира хелхаран йиш» (старинная чеченская лезгинка).

Н. Римский-Корсаков. Песня Варяжского гостя из оперы «Садко».

Н. Римский-Корсаков. Песня Веденецкого гостя из оперы «Садко».

Н. Римский-Корсаков. Песня Индийского гостя из оперы «Садко».

Н. Римский-Корсаков. Симфоническая поэма «Шехеразада».

I часть.

II часть.

III часть.

IV часть.

А. Рубинштейн. «Клубится волною кипучею Кур» (из цикла «Персидские песни» на ст. Мирза-Шафи).

П. Сарасате. Испанский танец № 1 «Малагенья» (ор. 21).

П. Сарасате. Цыганские напевы (ор. 20).

А. Скрябин. Прелюдия до-диез минор (ор. 11).

А. Скрябин. Прелюдия ми-бемоль минор (ор. 11).

А. Скрябин. Прелюдия ре-бемоль мажор (ор. 11).

А. Скрябин. Прелюдия до-минор (ор. 11).

А. Скрябин. Две поэмы (ор. 32).

Поэма № 1.

Поэма № 2.

А. Скрябин. Этюд № 1 (ор. 2).

А. Скрябин. Этюды № 12 (ор. 8).

А. Хачатурян. Колыбельная (из балета «Гаянэ»).

А. Хачатурян. Русская пляска (из балета «Гаянэ»).

П. Чайковский. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром (часть III).

П. Чайковский. Итальянское каприччио.

П. Чайковский. Симфония № 4.

I часть.

II часть.

III часть.

IV часть.

Ф. Шопен – Ф. Лист. «Желание» (из «Польских песен», транскрипция для фортепиано).

Ф. Шопен. Фантазия-экспромт (до-диез минор, ор. 66).

Ф. Шопен. Ноктюрны.

Ноктюрн (до минор ор. 48).

Ноктюрн (фа-диез минор ор. 48).

Ноктюрн (фа минор ор. 55).

Ноктюрн (си мажор ор. 62).

Ф. Шопен. Полонез ля-бемоль мажор (ор. 53).

Ф. Шопен. Прелюдия № 15 ре-бемоль мажор (ор. 28).

Ф. Шопен. Мазурка № 5 си-бемоль мажор (ор. 7).

Ф. Шопен. Мазурка ля минор (ор. 68).

Ф. Шопен. Этюд № 1 ля-бемоль мажор (ор. 25).

Ф. Шуберт. Вальс си минор.

Ф. Шуберт. «Лесной царь» (на ст. И. Гёте).

Ф. Шуберт. Серенада (на ст. Л. Рельштаба).

Ф. Шуберт. «Аве, Мария» (песня Элен из музыки к поэме «Дева озера» Вальтера Скотта).

Ф. Шуберт. «В путь» (из вокального цикла «Прекрасная мельничиха» на ст. В. Мюллера).

Ф. Шуберт. «Мельник и ручей» (из вокального цикла «Прекрасная мельничиха» на ст. В. Мюллера).

Ф. Шуберт. Баркарола (на ст. Ф. Штольберга).

Р. Шуман. Концерт для фортепиано с оркестром (часть I).

Нотная хрестоматия

Хрестоматия является неотъемлемой частью УМК. В ней содержится нотный материал, необходимый для проведения увлекательных занятий по музыке.

Бах Иоганн Себастьян

Токката и fuga ре минор для органа.

Концерт ре минор. I часть.

Бойко Ростислав

Положи цветок.

Колыбельная (в негритянском стиле).

Медведи (в турецком стиле).

Волшебная песенка (во французском стиле).

Опанас и тарангас (в украинском стиле).

Танго (в кубинском стиле).

Типи-Тапи (в бразильском стиле).

Дело было в Каролине (в американском стиле).

Морской ветер (в латышском стиле).

Гершвин Джордж

Колыбельная Клары из оперы «Порги и Бесс».

Прелюдия.

Гладков Геннадий

Как жить на свете.

Григ Эдвард

Лебедь.

Сердце поэта.

Дебюсси Клод Ашиль

Прелюдии для фортепиано.

Девушка с волосами цвета льна.

Затонувший собор.

Фейерверк.

Лист Ференц

Венгерская рапсодия № 2.

Венгерская рапсодия № 6.

Венгерская рапсодия № 12.

Моцарт Вольфганг Амадей

Фантазия до минор для фортепиано.

Фрагменты оперы «Свадьба Фигаро».

Ария Фигаро.

Каватина графини.

Струве Георгий

Что мы Родиной зовём.

Весёлое эхо.

Я часто краснею.

Новый год.

Шопен Фридерик

Экспромт-фантазия.

Мазурка.

Шуберт Франц

Серенада.

Вальс.

В путь (песня из цикла «Прекрасная мельничиха»).

Аве, Мария!

Народные песни

Как мне маме объяснить (французская народная песня).

Братец Яков (французская народная песня).

В Авиньоне на мосту (французская народная песня).

Три маленьких дружка (французская народная песня).

Моё солнышко (неаполитанская народная песня).

Примерное планирование музыкального материала

I четверть

Уже в I четверти ставится вопрос года: почему музыка стала особым, универсальным языком — таким языком, который не требует перевода? Формулируется он в процессе знакомства с национальными музыкальными культурами ряда стран, с композиторскими школами (которые уже частично знакомы школьникам), в процессе сравнения «интонационных словарей» музыки разных народов.

Голос России на музыкальной карте мира. Гимн — музыкальный символ страны. История гимна Российской Федерации.

Средства обучения

1. Учебник, с. 8—21.
2. Рабочая тетрадь, с. 5—13.
3. Музыкальный материал:

Гимн Российской Федерации // учебник, с. 20—21; фонохрестоматия.

М. И. Глинка. «Патриотическая песня» // фонохрестоматия.

Музыку Германии представят: И. С. Бах. Фрагмент *Мессы h-moll*; В. А. Моцарт. «Весенняя песня»; Ф. Шуберт. Вальс *h-moll* и песня «В путь»; К. Вебер. «Хор охотников» из оперы «Волшебный стрелок».

Средства обучения

Музыкальный материал:

И. С. Бах. Месса си минор // ЭФУ, с. 90; фонохрестоматия.

В. А. Моцарт. «Весенняя песня».

Ф. Шуберт. Вальс си минор // фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 110.

Ф. Шуберт. Песня «В путь» // фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 111.

К. Вебер. «Хор охотников» из оперы «Волшебный стрелок» // фонохрестоматия.

Музыку Польши представит Ф. Шопен: *Мазурка B-dur*, *Полонез As-dur* и песня «Желание» (уместно сравнение песни с её фортепианной транскрипцией Ф. Листа).

Средства обучения

Музыкальный материал:

Ф. Шопен. Мазурка си-бемоль мажор // фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 105.

Ф. Шопен. Полонез ля-бемоль мажор // фонохрестоматия.

Ф. Шопен. Песня «Желание» // фонохрестоматия.

Знакомство с музыкой Италии начинается с песен «*Моё солнце*», «*Санта Лючия*», «*Вернись в Сорренто*», «*Тарантелла*». Затем звучат увертюра к опере Дж. Россини «*Сорока-воровка*», «*Стретта Манрико*» из оперы «*Трубадур*» и «*Хор*» из оперы «*Набукко*» Дж. Верди.

Средства обучения

Музыкальный материал:

«*Моё солнышко*» // учебник, с. 120; ЭФУ, с. 120; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 125.

«*Вернись в Сорренто*» // фонохрестоматия.

«*Санта Лючия*» // учебник, с. 121; фонохрестоматия.

«*Тарантелла*».

Дж. Россини. Увертюра к опере «*Сорока-воровка*» // фонохрестоматия.

Дж. Верди. «Стретта Манрико» // фонохрестоматия.

Дж. Верди. Хор из оперы «Набукко» // фонохрестоматия.

О Норвегии школьникам «расскажет» Э. Григ. Звучат романсы «*Лебедь*», «*В лесу*», «*Сердце поэта*» (можно в переложении для фортепиано), песня «*Заход солнца*», а также фортепианная музыка: «*Халлинг*», «*Колыбельная Йендины*» (из народных песен), «*Сон Гибозенса на Отерхольдском мосту*» (из «*Крестьянских танцев*»).

Средства обучения

Музыкальный материал:

Э. Григ. «*Лебедь*» // фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 49.

Э. Григ. «*В лесу*».

Э. Григ. «*Сердце поэта*» // фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 51.

Э. Григ. «*Заход солнца*» // фонохрестоматия.

Э. Григ. «*Халлинг*».

Э. Григ. «*Колыбельная Йендины*» // фонохрестоматия.

Э. Григ. «*Сон Гибозенса на Отерхольдском мосту*» // фонохрестоматия.

Венгерские мотивы прозвучат в эпической Рапсодии № 6 Ф. Листа и в «*Венгерских танцах*» И. Брамса.

Средства обучения

Музыкальный материал:

Ф. Лист. Рапсодия № 6 // фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 66

И. Брамс. Венгерские танцы // фонохрестоматия.

Испанию представят «Малагенья» и «Цыганские напевы» П. де Сарасате.

Средства обучения

Музыкальный материал:

П. де Сарасате. «Малагенья» // фонохрестоматия.

П. де Сарасате. «Цыганские напевы» // фонохрестоматия.

С музыкальной культурой Америки школьники знакомятся через музыку американских негров в интерпретации Дж. Гершвина: *Прелюдия es-moll*, «Колыбельная Клары» из оперы «Порги и Бесс» и «Рапсодия в голубых тонах»¹. Также прозвучат фрагменты мюзикла Ф. Лоу «Моя прекрасная леди» и музыки Р. Роджерса к кинофильму «Звуки музыки».

Средства обучения

Музыкальный материал:

Дж. Гершвин. Прелюдия ми-бемоль минор // фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 42.

Дж. Гершвин. «Колыбельная Клары» из оперы «Порги и Бесс» // фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 38.

Дж. Гершвин. «Рапсодия в голубых тонах» (Рапсодия в стиле блюз) // фонохрестоматия.

Ф. Лоу. Песня Элизы «Я танцевать хочу» из мюзикла «Моя прекрасная леди» // фонохрестоматия.

Р. Роджерс. Музыка к кинофильму «Звуки музыки» // фонохрестоматия.

II четверть

Во II четверти исследуется обращение зарубежных и русских композиторов-классиков к музыке других народов. Изучается как историческая закономерность, в процессе

¹ См. Приложение 2.

чего «русское» раскрывается как «характерное» через выведение общего и частного, традиционного и специфического в других музыкальных культурах. Интересно проследить, как интерпретируются русскими классиками зарубежные интонации — где с акцентом на характерном для национальной культуры данного народа, а где именно «по-русски». Изюминка в том, что в желании русских композиторов глубоко и всесторонне понять музыкальную душу других народов также проявляется черта русского характера — бережное отношение к ценностям своих ближних и дальних соседей.

І ЦИКЛ (1—3-я недели)

В этом цикле рассматривается обращение зарубежных композиторов к музыке других народов. Школьники сравнивают *«Камаринскую»* и *«Вариации на русскую тему»* Л. ван Бетховена; *«Пастушью песню»* и *«Вариации на тему французской песни»* В. А. Моцарта; шотландские и ирландские народные песни в обработке Л. ван Бетховена. Звучат также *«Тарантелла»* Ф. Листа и *«Колыбельная»*, *«Русская пляска»* из балета А. Хачатуряна *«Гаянэ»*.

Средства обучения

1. Учебник, с. 50—51.

2. Музыкальный материал:

Русский народный танец «Камаринская».

Л. ван Бетховен. «Вариации на русскую тему» // фонохрестоматия.

Л. ван Бетховен. Обработки шотландских песен // фонохрестоматия.

В. А. Моцарт. «Пастушья песня».

В. А. Моцарт. «Вариации на тему французской песни» // фонохрестоматия.

Ф. Лист. «Тарантелла» // фонохрестоматия.

А. Хачатурян. «Колыбельная», «Русская пляска» из балета «Гаянэ» // фонохрестоматия.

II ЦИКЛ (5—8-я недели)

Он посвящён традиционному для русской музыкальной культуры обращению к музыке народов Востока. Школьники слушают «*Шехеразаду*» Н. А. Римского-Корсакова, «*Хор невольниц*» и «*Половецкие пляски*» из оперы А. П. Бородин «*Князь Игорь*», «*Персидский хор*» из оперы М. И. Глинки «*Руслан и Людмила*». Также звучат виртуозная фортепианная пьеса «*Исламей*» М. А. Балакирева, романс «*Не пой, красавица, при мне*» С. В. Рахманинова, «*Персидская песня*» А. Г. Рубинштейна. Японская «*Вишенка*» прозвучит в вариациях на эту тему Д. Б. Кабалевского.

Средства обучения

1. Учебник, с. 64—87.
2. Рабочая тетрадь, с. 28—29.
3. Музыкальный материал:

Н. А. Римский-Корсаков. «*Шехеразада*» // ЭФУ, с. 77; фонохрестоматия.

А. П. Бородин. Хор невольниц и половецкие пляски из оперы «*Князь Игорь*» // фонохрестоматия.

М. И. Глинка. «*Персидский хор*» из оперы «*Руслан и Людмила*» // фонохрестоматия.

М. А. Балакирев. «*Исламей*» // фонохрестоматия.

С. В. Рахманинов. «*Не пой, красавица, при мне*» // ЭФУ, с. 77; фонохрестоматия.

А. Г. Рубинштейн. «*Персидская песня*» // фонохрестоматия.

Д. Б. Кабалевский. «*Вишенка*».

III четверть

I ЦИКЛ (1—4-я недели)

В нём представлено взаимодействие музыки русских композиторов с музыкой других народов. Испанские мотивы звучат в «*Арагонской хоте*» и романсе «*Я здесь, Инезилья*» М. И. Глинки, в романсе «*Ночной зефир*» А. С. Даргомыж-

ского. С музыкой Италии школьники знакомятся в интерпретации П. И. Чайковского («Итальянское каприччио») и С. С. Прокофьева («Тарантелла» из «Детской музыки»).

Также дети слушают украинские мелодии: «Веснянку» в Финале первого фортепианного концерта П. И. Чайковского, «Гопак» из оперы М. П. Мусоргского «Сорочинская ярмарка».

Средства обучения

1. Учебник, с. 52–62.

2. Музыкальный материал:

М. И. Глинка. «Арагонская хота» // фонохрестоматия.

М. И. Глинка. Романс «Я здесь, Инезилья» // фонохрестоматия.

А. С. Даргомыжский. Романс «Ночной зефир» // фонохрестоматия.

П. И. Чайковский. «Итальянское каприччио» // фонохрестоматия.

С. С. Прокофьев. «Тарантелла» // фонохрестоматия.

Украинская народная песня «Веснянка».

П. И. Чайковский. Первый фортепианный концерт // фонохрестоматия.

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

II ЦИКЛ (5–11-я недели)

Учащиеся начинают знакомиться с выдающимися представителями немецкой музыкальной культуры.

И. С. Бах. Жизненный и творческий путь. Понятие о полифонии. Искусство фуги.

Средства обучения

1. Учебник, с. 26–33.

2. Рабочая тетрадь, с. 14–21.

3. Музыкальный материал:

И. С. Бах. Бранденбургский концерт (фа мажор).

И. С. Бах. Токката и fuga ре минор для органа // фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 3.

И. С. Бах. Прелюдия и fuga до-диез минор.

Весёлое имя – В. А. Моцарт. Жизненный и творческий путь. «Волшебная флейта» (1 класс), «Свадьба Фигаро».

Средства обучения

1. Учебник, с. 34–39

2. Рабочая тетрадь, с. 22–24

3. Музыкальный материал:

В. А. Моцарт. Ария Фигаро и каватина Графини из оперы «Свадьба Фигаро» // фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 76, 84.

Разум, увенчанный гением, – Л. ван Бетховен. Жизненный и творческий путь. Борьба и преодоление.

Средства обучения

1. Учебник, с. 42–49.

2. Рабочая тетрадь, с. 25–27.

3. Музыкальный материал:

Л. ван Бетховен. Симфония № 3 («Героическая») // фонохрестоматия.

Л. ван Бетховен. Симфония № 9 (фрагмент финала) // фонохрестоматия.

Вариации на русскую тему // фонохрестоматия.

Шотландские песни для голоса и фортепиано «Краса родимого села», «Верный Джонни», «Застольная» // фонохрестоматия.

IV четверть

Знакомство с зарубежной музыкальной культурой предлагается проводить в «персонифицированном виде» – в гости к русской музыке «приезжают» виднейшие пред-

ставители мировой музыкальной культуры с целью воссоздать сцены, как могли проходить их концерты. Знакомство с произведениями выдающихся зарубежных композиторов происходит в виде музыкальных салонов.

Первый салон

Его гостями становятся композиторы добетховенского периода. И. С. Бах «предлагает» русским слушателям *арию сопрано* «*Quia respexit*» (из «*Магнификата*»), фрагмент «*Мессы h-moll*»¹, первую часть *Концерта ре минор*. В. А. Моцарт «знакомит» «просвещённую русскую публику» с «*Арией графини*» и «*Арией Фигаро*» (из оперы «*Свадьба Фигаро*»), «исполняет» «*Турецкий марш*», фортепианные *Фантазии c-moll* и *d-moll*.

Средства обучения

1. Учебник, с. 90–95.

2. Музыкальный материал:

И. С. Бах. Ария сопрано «*Quia respexit*» из «*Магнификата*» // ЭФУ, с. 90; фонохрестоматия.

И. С. Бах. Месса си минор (фрагменты) // ЭФУ, с. 90; фонохрестоматия.

И. С. Бах. Концерт ре минор (часть I) // ЭФУ, с. 90; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 14.

В. А. Моцарт. Арии Графини и Фигаро из оперы «*Свадьба Фигаро*» // ЭФУ, с. 91; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 76, 84.

В. А. Моцарт. «*Турецкий марш*» // ЭФУ, с. 91; фонохрестоматия.

В. А. Моцарт. Фантазия до минор // ЭФУ, с. 91; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 72.

В. А. Моцарт. Фантазия ре минор // ЭФУ, с. 91; фонохрестоматия.

¹ См. Приложение 3.

Второй салон

Он целиком посвящён фортепианной музыке. Р. Шуман «подарит» слушателям первую часть *Концерта a-moll*¹, а Ф. Шопен «сыграет» *Этюд As-dur*, *Прелюдию Des-dur*², «*Экспромт-фантазию*» и *Ноктюрны* (по выбору учителя).

Средства обучения

1. Учебник, с. 102–107.

2. Музыкальный материал:

Р. Шуман. Концерт для фортепиано с оркестром ля минор // ЭФУ, с. 102; фонохрестоматия.

Ф. Шопен. Этюд ля-бемоль мажор // ЭФУ, с. 103; фонохрестоматия.

Ф. Шопен. Прелюдия ре-бемоль мажор // ЭФУ, с. 103; фонохрестоматия.

Ф. Шопен. Фантазия-экспромт // ЭФУ, с. 103; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 96.

Ф. Шопен. Ноктюрн до-диез минор // ЭФУ, с. 103; фонохрестоматия.

Третий салон

В «исполнении» величайшего пианиста XIX столетия Ф. Листа прозвучат его *Рапсодии № 2* и *№ 12*, а затем он «продирижирует» своим «*Ракоци-маршем*». Ф. Шуберт «выступит» с балладой «*Лесной царь*» и песнями «*Мельник и ручей*», «*Баркарола*», «*Аве, Мария*», «*Лебединая песня*».

Средства обучения

1. Учебник, с. 96–101.

2. Музыкальный материал:

Ф. Лист. Рапсодия № 2 // ЭФУ, с. 96; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 64.

Ф. Лист. Рапсодия № 12 // ЭФУ, с. 96; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 66.

¹ См. Приложение 4.

² См. Приложение 5.

Ф. Лист. «Ракоци-марш» // ЭФУ, с. 96; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 69.

Ф. Шуберт. «Лесной царь» // ЭФУ, с. 97; фонохрестоматия.

Ф. Шуберт. «Мельник и ручей» // ЭФУ, с. 97; фонохрестоматия.

Ф. Шуберт. «Баркарола» // ЭФУ, с. 97; фонохрестоматия.

Ф. Шуберт. «Аве, Мария» // ЭФУ, с. 97; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 113.

Ф. Шуберт. «Лебединая песня» // ЭФУ, с. 97; фонохрестоматия.

Четвёртый салон

Его героями станут композиторы, обогатившие мировую фортепианную музыку исключительно оригинальными творческо-исполнительскими стилями. Сначала француз К. Дебюсси «представит» русским слушателям пьесы «Затонувший собор», «Девушка с волосами цвета льна» и «Фейерверк». Затем русский композитор А. Н. Скрябин «сыграет» *Прелюдии, ор. 11* (по выбору учителя), «*Две поэмы*», *ор. 32*, *Этюд cis-moll* и знаменитый *Этюд dis-moll*.

Средства обучения

1. Учебник, с. 108–111.

2. Музыкальный материал:

К. Дебюсси. «Затонувший собор» // ЭФУ, с. 108; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 57.

К. Дебюсси. «Девушка с волосами цвета льна» // ЭФУ, с. 108; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 55.

К. Дебюсси. «Фейерверк» // ЭФУ, с. 108; фонохрестоматия; нотная хрестоматия, с. 62.

А. Н. Скрябин. Прелюдии, соч. 11 // ЭФУ, с. 109; фонохрестоматия.

А. Н. Скрябин. «Две поэмы», соч. 31 // ЭФУ, с. 109; фонохрестоматия.

А. Н. Скрябин. Этюд до-диез минор // ЭФУ, с. 109; фонохрестоматия.

А. Н. Скрябин. Этюд ре-диез минор // ЭФУ, с. 109; фонохрестоматия.

Пятый салон

Это салон «открытых дверей» — воистину «все флаги в гости будут к нам». На занятиях звучат произведения (интонации), ставшие классическими образцами, своего рода визитными карточками национальных музыкальных культур. Это памятники украинской музыкальной культуры «Веснянка» и «Гопак», «Ревёт и стонет Днепр широкий»; белорусской — «Перепёлочка» и «Лявониха»; грузинской — «Сулико», осетинской — «Лезгинка»; узбекской — «Мавриги», казахской — «Асет», «Камажай»; армянской — «В тучах Алагяз»; эстонской — «У каждого свой инструмент»; латышской — «Вей, ветерок»; молдавской — «Молдавеняска» и другая музыка по выбору учителя. Дети слушают азербайджанский мугам и разучивают песню композитора Г. Гусейнли «Цыплята».

Конечно же, нельзя обойтись без песен *Индийского, Варяжского, Веденецкого гостей* из оперы «Садко» Н. А. Римского-Корсакова! А великий Бетховен специально «приедет», чтобы «продиржировать» финалом Девятой симфонии («Обнимитесь, миллионы»). Своё участие в единении людей всей земли через музыку школьники выражают в разучивании и исполнении песни А. В. Александрова «Нас много на шаре земном».

Средства обучения

Музыкальный материал:

Украинские песни

Веснянка.

Гопак.

«Реве та й стогне Дніпр широкий» (на ст. Т. Шевченко) // фонохрестоматия.

«Думи мої» (на ст. Т. Шевченко) // фонохрестоматия.

Белорусские народные песни

«Перепёлочка»,

«Лявониха» // фонохрестоматия.

«Агу, вісна, агу, красна!» // фонохрестоматия.

«Полька» // фонохрестоматия.

Грузинская песня

А. Церетели, сл. В. Церетели. «Сулико».

Осетинская народная музыка

«Лезгинка».

Чеченская народная музыка

«Шира хелхаран йиш» // фонохрестоматия.

Узбекские народные песни

«Мавриги»,

«Айрилмасул» // фонохрестоматия.

«Эй, нигорим» // фонохрестоматия.

Казахская народная музыка

«Асет», «Камажай»,

«Бопем» («Дитя») // фонохрестоматия.

«Мотив Козбена» // фонохрестоматия.

Армянские народные песни

«В тучах Алагяз»,

«Воркспол ахпер» // фонохрестоматия.

«Кананц пар» // фонохрестоматия.

«Оп яро джан» // фонохрестоматия.

Эстонская народная песня

«У каждого свой инструмент» // фонохрестоматия.

Латышская народная песня

«Вей, ветерок».

Молдавские народные песни

«Молдавеняска»,

«Сырба» // фонохрестоматия.

Литовские народные песни

«Две лодочки по морю плывут» // фонохрестоматия.

«Танец для четырёх пар» // фонохрестоматия.

«Люлемай» // фонохрестоматия.

«Русниетис» // фонохрестоматия.

Азербайджанская народная музыка

Народные танцевальные мелодии // фонохрестоматия.

Г. Гусейнли. «Цыплята» // фонохрестоматия.

Р. Бойко. Песни в стиле национальных музыкальных культур // нотная хрестоматия, с. 17–37.

Н. А. Римский-Корсаков. Песни Индийского, Варяжского и Веденецкого гостей из оперы «Садко» // фонохрестоматия.

Л. ван Бетховен. Девятая симфония. Финал («Обнимитесь, миллионы») // фонохрестоматия.

А. В. Александров, сл. Т. Лихоталь. «Нас много на шаре земном».

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 общего 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, эстрадного, джазового 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 народно-

го, 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; использует 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 ритмиче-

ских 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, диез, 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, мюзикл.

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 твор-*

ческой 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).*

Биографические материалы для проведения музыкальных салонов¹

Иоганн Себастьян Бах (1685—1750)

Иоганн Себастьян Бах — великий немецкий композитор XVIII века, не получивший при жизни заслуженного признания. Он родился в 1685 году в небольшом немецком городке Эйзенахе. Первые навыки игры на скрипке Иоганн получил от отца, который был городским скрипачом. Кроме того, мальчик обладал прекрасным голосом (сопрано) и пел в хоре городской школы. Таким образом, ярко выраженная музыкальность маленького Иоганна предопределила его будущее: никто не сомневался, что он станет музыкантом.

В девять лет ребёнок потерял своих родителей и остался на попечении старшего брата, служившего церковным органистом в городе Ордруфе. Он отдал своего воспитанника в гимназию и продолжил обучать музыке. Однако учитель из старшего брата был неважный. Современники отзывались о нём, как о сухом и нечутком музыканте, а русский писатель и музыкальный критик В. Ф. Одоевский в своей новелле «Себастьян Бах» описал его следующим образом: «Сорок лет он прожил органистом в одной и той же церкви. Сорок лет каждое воскресенье играл почти один и тот же хорал, 40 лет одну и ту же к нему прелюдию, и только по большим праздникам присоединял к ней в некоторых местах один форшлаг и две трели, и тогда слушатели говорили между собой: “О! Сегодня наш Бах разгорячился!”»

¹ Очерки о жизненном и творческом пути композиторов из книги Е. Г. Горбачёвой «Популярная история музыки» (М.: Вече, 2002).

Занятия музыкой под руководством брата проходили для Иоганна столь же однообразно, что являлось для любознательного ребёнка настоящей пыткой. Ему не оставалось ничего другого, как заниматься самообразованием. Узнав, что у брата в запёртом шкафу хранится тетрадь с произведениями знаменитых композиторов, мальчик тайком по ночам доставал тетрадь и переписывал ноты при лунном свете. Эта утомительная работа, вследствие которой зрение Иоганна значительно ухудшилось, длилась шесть месяцев, пока однажды брат не застал своего маленького подопечного за его ночными занятиями и не отобрал уже переписанные ноты.

Когда Иоганну Себастьяну исполнилось пятнадцать лет, он решил начать самостоятельную жизнь и переехал в Люнебург. В 1703 году молодой человек окончил гимназию и получил право поступить в университет. Но продолжить учёбу он не смог, так как надо было добывать средства к существованию.

В течение своей жизни Бах несколько раз переезжал из города в город, меняя место работы. Однако на новом месте его ждало то же самое: неудовлетворительные условия для развития своей деятельности, унижительное зависимое положение. Но как бы ни была неблагоприятна обстановка для жизни и творчества композитора, его никогда не покидало желание овладеть новыми знаниями и стремление к самосовершенствованию. Иоганн Бах постоянно изучал музыку не только своих соотечественников, но также итальянских и французских композиторов (например, А. Скарлатти, Ф. Куперена). Не упускал Бах случая и лично познакомиться с выдающимися музыкантами, изучить манеру их исполнения. Однажды, не располагая деньгами на поездку, молодой человек отправился в другой город пешком, чтобы послушать игру прославленного органиста Букстехуде.

Такое же упорство, как в учении, Бах проявлял и в отстаивании своих взглядов на творчество и музыку. Вопре-

ки преклонению придворного общества перед иностранной музыкой, композитор изучал и широко использовал в своих произведениях народные немецкие песни и танцы.

Следует заметить, что талант Баха не ограничивался областью композиции. Он был лучшим среди своих современников исполнителем на органе и клавесине. Рассказывают, что однажды Баха пригласили в Дрезден, чтобы участвовать в состязании со знаменитым в то время французским органистом и клавесинистом Луи Маршаном. Накануне состоялось предварительное знакомство музыкантов, оба они играли на клавесине. В ту же ночь Маршан поспешно уехал, признав тем самым неоспоримое превосходство Баха.

С 1708 года Иоганн Бах обосновался в Веймаре, где поступил на службу в качестве придворного музыканта и городского органиста. Здесь он создал свои известнейшие произведения для органа, в том числе Токкату и Фугу ре минор, Пассакалию до минор. Эти сочинения отличаются глубиной содержания, звучностью и совершенством по мастерству.

В 1717 году Бах с семьёй перебрался в Кётен. В этом городе он писал в основном клавирную и оркестровую музыку. Блеснуть своим искусством игры на органе он не мог, так как при дворе принца Кётенского такого инструмента просто не было. Зато в обязанности композитора входило руководить небольшим оркестром, аккомпанировать пению принца и развлекать его игрой на клавесине. Всё своё свободное время Бах, как и прежде, отдавал творчеству. Созданные в это время произведения для клавира представляют собой вторую — после органных сочинений — вершину в его творчестве. В Кётене были написаны двухголосные и трёхголосные инвенции (трёхголосные инвенции Бах называл симфониями), «Французские» и «Английские» сюиты, 24 прелюдии и фуги, составившие первый том большого труда под названием «Хорошо тем-

перированный клавир», а также известная Хроматическая фантазия и fuga ре минор.

Из Кётена в 1723 году Бах переехал в Лейпциг, где и остался до конца своих дней. Здесь композитор занял должность кантора (руководителя хора) певческой школы при церкви Святого Фомы.

Данное положение обязывало его ограничить своё творчество довольно узкими рамками и сочинять такую музыку, которая бы «не была слишком продолжительной, а также... опероподобной, но чтобы возбуждала в слушателях благоговение». Однако Бах, как всегда, жертвуя многим, никогда не поступался главным — своими художественными убеждениями. Действуя в соответствии с этим принципом, композитор смог, даже будучи стеснённым различными условностями, создать свои лучшие вокально-инструментальные композиции: большую часть кантат, «Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею», мессу си минор, «Итальянский концерт». Примерно в это же время он закончил и второй том «Хорошо темперированного клавира», куда вошли 24 новые прелюдии и фуги.

Помимо огромной творческой работы и службы в церковной школе, Бах принимал активное участие в деятельности «Музыкальной коллегии» города — общества, объединявшего любителей музыки, время от времени дававших светские концерты для жителей города. Специально для подобных выступлений перед публикой, в которых он и сам не раз принимал участие в качестве солиста и дирижёра, Бах написал много оркестровых, клавирных и вокальных произведений светского характера.

Между тем основная работа Баха — руководителя школой певчих — приносила ему одни огорчения и неприятности. Средства, выделяемые церковью на школу, были настолько малы, что певчие мальчики не могли нормально питаться и одеваться. Их музыкальные способности также оставляли желать лучшего, а оркестр школы состоял всего

лишь из четырёх труб и стольких же скрипок. Все прошения об оказании помощи учебному заведению, поданные Бахом городскому начальству, оставались без внимания. Ответственность же за все неполадки тяжёлым бременем ложилась на его плечи.

Отрадой композитору служили его творчество и семья. Сыновья Вильгельм Фридеман, Филипп Эмануэль, Иоганн Кристиан рано обнаружили свой музыкальный талант и впоследствии стали известными музыкантами и композиторами. Музыкальные способности были и у второй жены Баха Анны Магдалены, хорошо пела и старшая дочь. Поэтому в доме композитора часто звучала музыка, а сам он сочинял для своей семьи вокальные и инструментальные ансамбли.

Последние годы жизни Бах страдал серьёзной болезнью глаз. Неудачная операция привела к тому, что он полностью ослеп, но и тогда он продолжал сочинять, диктуя свои произведения для записи.

Смерть великого композитора осталась незамеченной. О нём скоро забыли, а его могила при перепланировке церковного двора исчезла под мостовой. Трагически сложились судьбы жены и младшей дочери Баха. Первая умерла десять лет спустя в доме призрения для бедных, а другая влачила нищенское существование.

В течение всего XVIII столетия Баха не считали крупным композитором¹. Нельзя также забывать, что ещё при жизни Баха искусство избрало путь, который пролегал мимо его кантат и «Страстей». Фуги и контрапунктические произведения наскучили; стремились к музыке, выражающей только естественное чувство. Своеобразное понимание естественности, свойственное этому рационалистическому времени, преобразовало не только философию и

¹ Далее приводится фрагмент книги А. Швейцера «И. С. Бах» (М.: КЛАССИКА-XXI, 2011).

поэзию, но проявилось и в музыкальном искусстве. Даже для серьёзных художников тогдашние чувствительные произведения, основанные на «tendren und affektuoson Ausdruck» («нежном и чувствительном выражении»), как они ни были незначительны сами по себе, казались более близкими к истине, чем старые, возникшие во времена строгих правил; эти чувствительные пьесы отвечали духу времени.

Тогда, на исходе XVIII века, не могли понять, что искусство Баха — тоже в своём роде природа, что в его строго полифонических произведениях заключён словно окаменевший мир вулканических чувств и представлений. Рационализм полностью лишён исторического чутья. Искусство прошлого во всех областях было для него только искусственностью. Всё предшествующее считалось безнадежно устаревшим — во всяком случае в том, что касалось формы. Чтобы передать нечто существенное, требовался, как тогда казалось, более естественный язык. В таком духе реставрировали старые здания, которые считали нужным сохранить. В этом же духе почитатели Баха, в том числе его сыновья и Цельтер, перерабатывали его произведения; эти переработки — наиболее варварские из всех, какие только когда-либо существовали.

Вообще делу Баха крайне вредил культ Генделя, начавшийся с первого берлинского исполнения «Мессии» под управлением Хиллера (19 мая 1786); особенно же после того, как Хиллер в 1789 году переехал в Лейпциг в качестве кантора церкви Св. Фомы и в течение десяти лет пропагандировал там Генделя и своего учителя Гассе, будто Иоганна Себастьяна Баха и не существовало. Закончив свой сборник мотетов и решив пополнить запас хорошей церковной музыки, Хиллер и не подумал опубликовать те немногие кантаты, которые числились в музыкальной библиотеке кантората, зато разработал план издания красивейших мест из итальянских опер Гассе, заменив светские

тексты духовными на немецком языке. Городское духовенство отнеслось к этому с величайшим интересом.

Единственный лейпцигский кантор церкви Св. Фомы второй половины XVIII века, который кое-что сделал для Баха, да и то скрепя сердце, был Долес. Хотя он и являлся баховским учеником, но поставил себе за правило в контрапунктическом сложении «соблюдать должные границы, при этом не забывать нежной и трогательной мелодии», в которой он избрал себе образцом Гассе и Грауна. Всё же он исполнял и баховские произведения наряду с другими мотетами и «Страстями» — так сообщает Рохлиц, учившийся у него в школе. Благодаря Долесу Моцарт, любивший и почитавший его, познакомился с баховским мотетом «Singet dem Herrn ein neues Lied». Рохлиц, присутствовавший при исполнении, рассказывает следующее: «Моцарт знал Баха скорее понаслышке, чем по его сочинениям; во всяком случае, мотетов он не знал, так как они не были напечатаны. Едва хор пропел несколько тактов, как он насторожился; ещё несколько тактов — и он вскричал: что это? И с этого момента весь обратился в слух. Когда пение кончилось, он воскликнул в восторге: вот снова нашлось кое-что, на чём можно поучиться. Ему сказали, что эта школа, в которой Себ. Бах был кантором, как святыню хранит полное собрание его мотетов. “Вот хорошо! Это замечательно! — воскликнул он. — Покажите же их!” Но не было партитур этих произведений; он потребовал тогда расписанные голоса. Для замершего наблюдателя одно удовольствие было видеть, как Моцарт поспешно садится, раскладывает вокруг себя эти голоса — на руках, на коленях, на ближайших стульях — и, забыв всё на свете, не встаёт с места, пока тщательно не просмотрит всё, что имелось из произведений Себ. Баха. Он выпросил себе копию и очень ценил её».

Как мало интересовались богослужебным искусством, видно из того, что коллегия магистрата ради экономии от-

менила воскресные музыкальные вечера и сохранила их только для шести больших праздников. Не лучше обстояло дело и в других немецких городах. Регулярные музыкальные вечера были отменены: канторальные хоры большей частью пришли в упадок; городских смешанных хоров уже почти не было, и к богослужению они не допускались. Баховские кантаты не исполняли в церкви не только из-за своей музыки, но также из-за староортодоксальных текстов. Всё это надо помнить, прежде чем упрекать в непонимании музыкантов, похоронивших баховские творения.

Религиозная музыка теперь допускалась только вне богослужения, причем от неё требовались подходящий текст и эффектная массовая хоровая звучность. Поэтому Гендель, творец оратории, победил Баха, творца кантаты. Противникам национальной духовной поэзии пришлось еще долго поработать, прежде чем люди смогли примириться с текстами баховских кантат.

В общем, в конце XVIII века, казалось, Бах умер навсегда. Но уже к началу XIX столетия чувствуется веяние духа, пробудившего произведения Баха к бессмертной жизни. В 1802 году появилась биография Форкеля. С этого времени начинается «возрождение» Баха.

Иоганн Николаус Форкель (1749–1818) был университетским музыкальным директором в Гёттингене и одновременно историком музыки; он писал «Всеобщую историю музыки от сотворения мира и до наших дней», но боялся, что может умереть, не дойдя до Баха. Желая поведать миру то, что он узнал о лейпцигском мастере от его сыновей, Форкель решил написать и выпустить отдельным изданием главу о Бахе, тем более что издательство Гофмейстера и Кюнеля в Лейпциге предполагало издать баховские произведения. Его биография должна была подготовить и оправдать это издание.

Значение данной книги в шестьдесят девять страниц определяется не теми сведениями, которые она сообщает,

хотя они порой и очень интересны, и не тем только, что она впервые познакомила мир с Бахом и его искусством, но и восторженным энтузиазмом, которым она проникнута. Форкель обращается к национальному чувству. «Произведения, которые оставил нам Бах, — бесценное национальное сокровище; ни у одного народа нет ничего подобного», — говорит он в начале предисловия. Затем дальше: «Увековечение памяти этого великого мужа не только наша художественная обязанность, но и национальная». Книга заканчивается следующими словами: «И этот человек, величайший музыкальный поэт в музыке и величайший музыкальный декламатор, равного которому нет и не будет, — этот человек был немцем. Гордись им, родина; гордись, но будь достойна его!»

Вольфганг Амадей Моцарт (1756—1791)

Жизнь гениального австрийского композитора Вольфганга Амадея Моцарта удивительна и необычна. Моцарт прожил всего 35 лет, но, несмотря на непрерывную концертную деятельность, он сумел создать за это время около 50 симфоний, 19 опер, сонаты, квартеты, квинтеты, реквием и другие произведения различных жанров.

Используя в качестве основы достижения Гайдна в области сонатно-симфонической музыки, Моцарт привнёс в неё и много нового, оригинального. Колоссальную художественную ценность представляют и его оперы.

Композитор появился на свет в 1756 году в городе Зальцбурге в семье музыканта. Его отец служил при дворе князя, правителя города, где играл на скрипке, органе, руководил оркестром, церковным хором, писал музыку. Помимо этого, глава семейства был превосходным педагогом, и, обнаружив у сына талант, он сразу же стал с ним заниматься.

В три года мальчик уже находил на клавиатуре консонирующие интервалы, в четыре года он повторял за старшей

сестрой Анной-Марией маленькие пьесы, моментально их запоминая. Тогда же он впервые попытался и самостоятельно сочинить концерт для клавесина.

Природная беглость пальцев и непрерывные тренировки по её усовершенствованию позволили Вольфгангу уже к шести годам исполнять сложные виртуозные произведения. К этому времени он, незаметно для отца, научился играть на скрипке и органе.

Леопольд Моцарт не переставал удивляться столь быстрому развитию таланта сына. Меньше всего он хотел, чтобы жизнь Вольфганга была такой же тяжёлой и однообразной, как его собственная. Несмотря на его многолетнюю работу, семья Моцартов вела скромный образ жизни, подчас не имея даже средств, чтобы расплатиться с долгами. Кроме того, возможности главы семейства ограничивались рамками зависимого положения придворного музыканта. Поэтому музыкальная одарённость Вольфганга дала надежду его отцу устроить жизнь сына по-иному, в связи с чем он и решает взять шестилетнего мальчика с его сестрой в концертное путешествие.

Итак, семья Моцартов побывала в Мюнхене, Вене, Париже, Лондоне, Амстердаме, Гааге и Женеве. Путешествие, длившееся три года, обернулось настоящим триумфом для мальчика. Его концерты, где он выступал вместе с сестрой Анной-Марией, неизменно вызывали восхищение слушателей.

Произведения, исполняемые маленьким Моцартом, были разнообразны и трудны. Кроме того, он очень часто импровизировал на заданную мелодию и аккомпанировал певцам незнакомые ему произведения. Ради забавы слушатели заставляли ребёнка играть по клавишам, закрытым полотенцем или платком, исполнять трудные пассажи одним пальцем. Иногда публика развлекалась и проверкой тончайшего слуха ребенка, который мог улавливать разницу между интервалами в одну восьмую тона и определять

высоту звука, взятого на любом инструменте или звучащем предмете.

В редкие свободные часы Леопольд Моцарт занимался дальнейшим обучением сына. Он знакомил его с лучшими произведениями музыкантов того времени, водил в театры и давал ему уроки композиции. В Париже Вольфганг создал свои первые сонаты для скрипки с клавиром, а в Лондоне – симфонии, исполнение которых принесло ему славу. Маленький виртуоз и композитор окончательно покорила Европу. Счастливая семья Моцартов в 1766 году вернулась в родной Зальцбург.

Предоставив сыну возможность немного отдохнуть, Леопольд Моцарт вскоре стал готовить его к новым выступлениям. Наряду с этим Вольфганг усиленно занимался историей, географией, рисованием, арифметикой, изучал французский, английский, латинский и итальянский языки.

Маленькому гению продолжали поступать и заказы на новые произведения, он наравне со взрослыми сочинял музыку. Так, венский оперный театр заказал ему комическую оперу «Мнимая простушка», и он благополучно справился с таким сложным жанром. Однако данное произведение по ряду причин не попало на венскую сцену, несмотря на все хлопоты старшего Моцарта. Эту неудачу мальчика обусловило неблагоприятное отношение профессиональных музыкантов к своему маленькому сопернику, которому в ту пору было всего 12 лет.

Видя, что обстоятельства складываются не совсем удачно, отец решил взять Вольфганга в Италию. Он был уверен, что, покорив своим необыкновенным талантом итальянцев, его сын завоюет себе достойное место в жизни. В результате отец и сын отправились в Италию вдвоём.

За три года (1769–1771) Моцарты побывали в крупнейших городах этой страны: Риме, Милане, Неаполе, Венеции, Флоренции. Везде концерты четырнадцатилетнего

необыкновенно талантливому музыканту проходили с потрясающим успехом. Вновь он выступал как клавесинист-виртуоз (особенно изумляла всех необычайная подвижность его левой руки) и аккомпаниатор, как скрипач и органист, а также как дирижёр и певец-импровизатор. Причём иногда программа концерта состояла целиком из произведений, созданных самим исполнителем.

Миланский оперный театр, славившийся на весь мир своими певцами и музыкантами, заказал Моцарту оперу «Митридат, царь Понтийский». Вольфганг справился с этим заданием всего за полгода, и его опера вошла в число самых популярных произведений того времени.

Выше уже говорилось, что Вольфганг Амадей обладал чрезвычайно тонким слухом и гениальной памятью. В Италии с ним произошёл такой случай. Находясь в Риме, в Сикстинской капелле, во время исполнения многоголосного хорового сочинения «Мизерере» итальянского композитора XVIII века Аллегри, Моцарт запомнил его и, придя домой, записал. Произведение это считалось собственностью церкви и исполнялось всего два раза в год. Выносить ноты из церкви или переписывать их запрещалось под страхом тяжёлого наказания. Однако перед талантом Моцарта церковь оказалась бессильна: ведь он, по сути, не сделал ничего преступного, не вынес и не списал ноты, а лишь запомнил их.

Избрание Вольфганга в члены Болонской академии явилось для современников ещё более поразительным событием. Такой чести он удостоился за то, что всего за полчаса написал очень трудное многоголосное сочинение. В результате Моцарт стал самым юным членом академии за всю историю её существования.

Однако талант и слава Моцарта не могли ему помочь добыть средства к существованию: все попытки молодого человека, имя которого было у всех на устах, найти работу в Италии терпели поражение. Дело в том, что итальянцы,

отдавая должное гению молодого композитора, всё же оказались не способны оценить его по-настоящему, понять самобытность этого юного дарования, очень часто отступавшего от музыкальных традиций того времени. И пришлось Моцарту возвращаться на родину, но и там будущее не предвещало ему ничего хорошего.

Старый правитель Зальцбурга, снисходительно относившийся к долгим отлучкам Моцартов, умер, а занявший его место граф Колоредо оказался человеком властным и жестоким. В юном музыканте, которого он назначил дирижёром своего оркестра, граф почувствовал независимость мыслей и решил поставить Моцарта на место, требуя от него полной покорности. Отец Вольфганга, понимая всю безысходность ситуации, советовал сыну смириться со своим положением, но тот, в силу своего гордого нрава и стремления к свободе, сделать этого не мог.

С величайшим трудом получив отпуск, Вольфганг Моцарт, которому уже в то время исполнилось 22 года, едет вместе с матерью в Париж. Однако и в столице Франции для молодого гения места не нашлось. Несмотря на все усилия, ему не удалось устроить концерт или получить заказ на оперу. В результате Моцарт был вынужден жить в дешёвом гостиничном номере, добывая себе на пропитание уроками музыки. Чаша его терпения переполнилась в тот момент, когда, не выдержав лишений, тяжело заболела и умерла его мать. Одинокому и никому не нужному композитору не оставалось ничего другого, как вернуться в Зальцбург, где его ждал хоть и скромный, но постоянный заработок. Но поездка в Париж не прошла даром: именно в этом городе Моцарт написал 5 замечательных сонат для клавира, отразивших всю силу и зрелость таланта композитора.

Между тем граф Колоредо, раздражённый своеволием музыканта, запрещал ему даже выступать в концертах без своего разрешения. Чтобы ещё больше унижить, он застав-

лял его обедать вместе со слугами в людской, где Моцарт должен был сидеть выше лакеев, но ниже поваров. А в это время в Мюнхене с огромным успехом шла новая опера композитора «Идоменей, царь Крита». Естественно, что долго так продолжаться не могло.

Моцарт подал прошение об отставке, но граф не подписал его. Музыкант продолжал настаивать, и тогда с ним произошёл «несчастный случай»: по приказу хозяина его столкнули с лестницы. Это явилось тяжелейшим нервным потрясением для Моцарта, но вместе с тем укрепило его желание жить независимо.

В 1781 году композитор переезжает в Вену, где и остаётся до конца своих дней. В своём письме к отцу он пишет: «Счастье моё начинается только теперь».

Вскоре он женится на некоей Констанции Вебер, обладавшей мягким, весёлым нравом. Семейная жизнь протекает в основном спокойно и размеренно.

По заказу Немецкого театра в Вене Моцарт написал комическую оперу «Похищение из сераля», которая была благосклонно принята публикой, и только императору она показалась чересчур сложной. «Ужасно много нот, мой милый Моцарт», — недовольно заметил он композитору. На что тот с чувством собственного достоинства ответил: «Ровно столько, сколько нужно, Ваше Величество».

Мастерство Моцарта ещё больше проявилось в трёх следующих операх: «Свадьбе Фигаро», «Дон Жуане» и «Волшебной флейте». Мелодичность и красота музыки произведений вызывала восторг слушателей. Особенную популярность у публики снискала опера «Дон Жуан», написанная Моцартом по заказу Пражского театра и впервые там поставленная.

На эти годы приходится расцвет творчества композитора. Так, лишь в течение одного лета 1788 года он написал три свои последние, лучшие симфонии. К данному жанру он уже не возвращался. Произведения для клавира (сона-

ты, концерты), которые Моцарт создавал в изобилии в этот период, тесно связаны с его исполнительской деятельностью.

Однако яркая, интересная, полная творческих достижений жизнь композитора имела и другую сторону — семья Моцартов постоянно испытывала нужду. С годами интерес публики к выступлениям замечательного виртуоза снизился, издание произведений оплачивалось скудно, а оперы композитора быстро сходили со сцены. Сам же он, как и прежде, не хотел потакать вкусам придворной знати, считавшей его музыку слишком серьёзной. Ценители искусства того времени не находили в произведениях Моцарта весёлости и лёгкости, которые бы улаждали слух. Непонятый, он и при дворе императора числился как сочинитель танцевальной музыки, за что получал мизерную плату. Лучшего применения таланту Моцарта найти не смогли.

Последним сочинением великого композитора является реквием (от латинского слова *requiem* — «покой») — хоровое произведение траурного характера, исполнявшееся в церкви в память о покойном. Таинственные обстоятельства заказа сочинения сильно поразили воображение уже больного в то время композитора. Незнакомый ему человек, одетый в чёрное, не захотел назвать своего имени. Впоследствии выяснилось, что это был слуга знатного вельможи, графа Вальзегга, пожелавшего исполнить реквием по случаю кончины своей жены, выдав при этом его за собственное сочинение. Воображение же Моцарта, не знавшего всего этого, настойчиво подсказывало, что он пишет музыку на свою смерть.

Реквием Моцарта далеко выходит за рамки строго церковного произведения. В исполнении данного сочинения участвуют квартет солистов (сопрано, альт, тенор, бас), смешанный хор и оркестр с органом. Создание этого музыкального шедевра отняло у композитора последние силы.

Он уже не мог присутствовать на представлении своей последней оперы «Волшебная флейта», которая с блестящим успехом шла в то время в Вене. С часами в руках он мысленно следил за развитием действия. Директор театра Шиканедер, по чьей просьбе больной композитор написал эту оперу, получал с каждого представления немалые деньги, но о Моцарте он забыл...

В 1791 году Моцарт умер и был похоронен в общей могиле для бедняков.

Ференц Лист (1811—1886)

Прославленного композитора и пианиста Ференца Листа по праву называют музыкальным гением, величайшим художником-музыкантом венгерского народа. Его прогрессивная творческая деятельность в полной мере отразила думы и устремления венгерцев, отстаивавших национальную независимость в борьбе с австрийскими Габсбургами.

Обращаясь к различным музыкальным жанрам, этот талантливый композитор отдавал предпочтение фортепианной, симфонической, хоровой (оратории, мессы, небольшие хоровые композиции) и вокальной (песни, романсы) музыке. Во многих своих творениях он старался воплотить живые образы народной жизни и быта.

Ференц Лист родился 22 октября 1811 года в местечке Доборьян области Шопрон, одном из поместий известных венгерских магнатов — князей Эстерхази. Адам Лист, отец прославленного композитора, был смотрителем княжеской овчарни, и мальчик с детских лет помогал ему. Так в обстановке сельского быта и природы прошло детство Ференца Листа.

Первыми музыкальными впечатлениями будущего композитора, оказавшими огромное влияние на развитие его гениального дарования и наложившими отпечаток на всё последующее творчество, стали венгерские народные и цыганские песни и пляски.

Ференц рано увлёкся музыкой. Вероятно, любовь к этому виду искусства передалась ему от отца, страстного поклонника музыкального творчества. Уроки игры на фортепиано под руководством Адама Листа стали первой ступенькой на пути Ференца к карьере музыканта. Вскоре об успехах мальчика-пианиста заговорили многие, начались его публичные выступления.

В 1820 году девятилетний Лист дал концерты в нескольких городах Венгрии, после чего с отцом переехал в Вену, чтобы продолжить своё музыкальное образование. Его учителями стали Карл Черни (фортепианная игра) и итальянский композитор Антонио Сальери (теория музыки). В Вене Лист познакомился с великим Бетховеном. Отцу мальчика с трудом удалось убедить оглохшего композитора присутствовать на концерте сына и дать ему тему для импровизации. Наблюдая за выражением лица и движениями пальцев юного пианиста, Бетховен сумел по достоинству оценить музыкальный гений двенадцатилетнего Листа и даже в знак признания наградил мальчика поцелуем, который запомнился Ференцу как одна из счастливейших минут его жизни.

В 1823 году, дав концерт в Будапеште, мальчик в сопровождении отца отправился в Париж для поступления в консерваторию. Однако директор этого учебного заведения, знаменитый композитор и музыкальный деятель Керубини, не принял Листа, сославшись на указание принимать в парижскую консерваторию только французов. Отказ Керубини не сломил маленького венгра — он начал заниматься теорией музыки с капельмейстером итальянской оперы в Париже Ф. Паэром и консерваторским профессором А. Рейхом.

К этому периоду творческой деятельности относится написание первого крупного музыкально-драматического произведения — оперы «Дон Санчо, или Замок любви», поставленной в 1825 году в театре «Гранд-опера».

Лишившись в 1827 году отца, Лист оказался предоставленным самому себе. В этой обстановке постепенно формировались художественно-этические убеждения молодого композитора, на которые большое влияние оказали революционные события 1830 года. Откликом на происходящее стала симфония, от которой в дальнейшем осталась лишь переработанная симфоническая поэма «Плач о героях».

Восстание лионских ткачей в 1834 году вдохновило Листа на написание героической фортепианной пьесы «Лион», ставшей первой в цикле пьес «Альбом путешественника». Идеи социального протеста и возрастающая оппозиционность к правящему режиму спокойно уживались в сознании молодого композитора с религиозно-поведенческими устремлениями.

Важную роль в жизни Листа сыграла встреча с выдающимися музыкантами XIX столетия – Никколо Паганини, Гектором Берлиозом и Фридериком Шопеном. Virtuозная игра гениального скрипача Паганини заставила Листа вновь обратиться к ежедневным музыкальным упражнениям.

Поставив перед собой цель достичь в фортепианной игре мастерства, равного мастерству знаменитого итальянца, Ференц сделал всё возможное для её реализации. Транскрипция произведений Паганини («Охота» и «Кампанелла») в исполнении Листа волновали слушателей так же, как и мастерская игра прославленного скрипача.

В 1833 году молодой композитор создал фортепианную транскрипцию «Фантастической симфонии» Берлиоза, спустя три года такой же участи удостоилась симфония «Гарольд в Италии». В Шопене Листа привлекало умение понимать и ценить национальные традиции в музыке. Оба композитора являлись певцами своей родины: Шопен – Польши, Лист – Венгрии.

В 1830-х годах талантливый композитор успешно выступал как на большой концертной эстраде, так и в художе-

ственных салонах, где происходило знакомство Листа с такими выдающимися личностями, как В. Гюго, Ж. Санд, О. де Бальзак, А. Дюма, Г. Гейне, Э. Делакруа, Дж. Россини, В. Беллини и др. В 1834 году в жизни Ференца произошло знаменательное событие: он познакомился с графиней Марией д'Агу (писательницей, известной под псевдонимом Даниэль Стерн), ставшей в дальнейшем его женой.

В 1835 году чета Лист отправилась в путешествие по Швейцарии и Италии, итогом которого стало написание фортепианных произведений под названием «Альбом путешественника», который впоследствии дополненный и переработанный составил «Первый год странствий» цикла «Годы странствий». Пьесы этого цикла Лист создавал на протяжении всей своей жизни, именно они принесли ему всемирную известность.

Живя в Женеве, талантливый композитор не только выступал в концертах, но и занимался преподавательской деятельностью, ведя занятия в консерватории. Несколько раз он выезжал в Париж, где его появление приветствовалось криками восторженных поклонников. Большой общественный резонанс в 1837 году вызвало состязание Ференца Листа с представителем академического направления в пианизме Сигизмундом Тальбергом.

В этом же году композитор с женой отправился в Италию. Под впечатлением памятников итальянского Возрождения был написан «Второй год странствий», в который вошли пьесы «Обручение», «Мыслитель», три «Сонета Петрарки», написанные в виде романсов на тексты знаменитого поэта, а также другие произведения, рисующие картины жизни итальянского народа.

Например, в цикле «Венеция и Неаполь» Лист использовал мелодии итальянских народных песен. Основой для написания «Гондольеры» стала венецианская баркарола, «Канцона» является фортепианной транскрипцией песни гондольера из россиниевского «Отелло», а в «Тарантелле»

звучат подлинные неаполитанские мелодии, создающие яркую картину праздничного веселья.

Композиторская деятельность сопровождалась концертными выступлениями, среди которых особого внимания заслуживают два: в Вене в 1838 году, сбор от которого был отправлен в Венгрию для оказания помощи пострадавшим от наводнения, и концерты 1839 года, данные Листом для пополнения средств на установку памятника Бетховену в Бонне.

Период с 1839 по 1847 год стал временем триумфального шествия Ференца Листа по городам Европы. Этот гениальный композитор, дававший сольные концерты в Англии, Чехии, России, Дании, Испании и многих других странах, стал самым модным и популярным. Его имя звучало повсюду, принося не только славу, но и богатство и почести, а каждый приезд Листа на родину превращался в национальный праздник.

Репертуар талантливого музыканта был довольно разнообразен. Лист исполнял в концертах оперные увертюры в собственных транскрипциях, парафразы и фантазии на темы из различных опер («Дон Жуан», «Свадьба Фигаро», «Гугеноты», «Пуритане» и др.), Пятую, Шестую и Седьмую симфонии Бетховена, «Фантастическую симфонию» Берлиоза, песни именитых композиторов, каприсы Паганини, сочинения Баха, Генделя, Шопена, Шуберта, Мендельсона, Вебера, Шумана и многочисленные собственные произведения (венгерские рапсодии, «Сонеты Петрарки» и др.).

Характерной особенностью игры Листа являлось умение создать красочные музыкальные картины, наполненные возвышенной поэзией и производящие неизгладимое впечатление на слушателей.

В апреле 1842 года прославленный музыкант посетил Петербург. Спустя год состоялись его концерты в Петербурге и Москве, а в 1847 году – на Украине (в Одессе и Кие-

ве), в Молдавии и Турции (Константинополь). Период многолетних странствий Листа завершился в украинском городе Елизаветграде (ныне Кропивницкий).

В 1848 году, соединив свою жизнь с дочерью польского помещика Каролиной Витгенштейн (с графиней д'Агу он расстался в 1839 году), Ференц переехал в Веймар, где началась новая полоса в его творческой жизни.

Отказавшись от карьеры пианиста-виртуоза, он обращается к композиторскому творчеству и литературно-критической деятельности. В своих статьях «Путевые письма бакалавра музыки» и других он критически подходит к оценке современного состояния искусства, стоящего на службе у верхов буржуазно-аристократического общества.

Работы, посвящённые различным композиторам, представляют собой крупные исследования, в которых, помимо анализа творчества выдающихся мастеров, ставится проблема программной музыки, сторонником которой Лист был на протяжении всей своей жизни.

Веймарский период, длившийся до 1861 года, ознаменовался написанием большого количества различных произведений, в которых отражено мирозерцание композитора. Особого внимания заслуживают фортепианные и симфонические сочинения Листа. Ранние работы композитора подверглись тщательной доработке, в результате чего они стали совершеннее и в большей степени соответствовали художественно-поэтическому замыслу.

В 1849 году композитор завершил начатые ранее творения – фортепианные концерты ми-бемоль мажор и ля мажор, а также «Пляску смерти» для фортепиано с оркестром, представляющую собой красочные и разнообразные вариации на популярную средневековую тему «Dies irae».

К этому же времени относятся шесть небольших лирических пьес, объединённых под названием «Утешение», три ноктюрна, являющихся фортепианными транскрип-

циями романсов Листа, и поражающее трагической выразительностью «Траурное шествие», написанное на смерть венгерского революционера Лайоша Баттьяни.

В 1853 году Ференц Лист создал одно из своих лучших произведений — фортепианную Сонату си минор, одночастное по композиционному построению произведение, вобравшее в себя части циклической сонаты и ставшее новым типом фортепианной одночастной сонаты-поэмы.

Лучшие симфонические произведения были написаны Листом в веймарский период жизни. Особой красотой звучания поражают симфонические поэмы «Что слышно на горе» (здесь воплощена романтическая идея противопоставления величественной природы человеческим скорбям и страданиям), «Тассо» (в этом произведении композитор использовал песню венецианских гондольеров), «Прелюды» (в ней утверждаются радости земного бытия), «Прометей» и др.

В симфонической поэме «Орфей», задуманной как увертюра к одноимённой опере Глюка, мифическое сказание о сладкоголосом певце воплотилось в обобщённо-философском плане. Орфей для Листа становится неким обобщённым образом, собирательным символом искусства.

Среди других симфонических поэм Листа следует отметить «Мазепу» (по В. Гюго), «Праздничные звоны», «Плач о герое», «Венгрию» (национально-героическая эпопея, своеобразная венгерская рапсодия для оркестра, написанная композитором в ответ на посвящённое ему стихотворение венгерского поэта Верешмарти), «Гамлета» (музыкальное вступление к шекспировской трагедии), «Битву гуннов» (сочинена под впечатлением от фрески немецкого художника), «Идеалы» (по стихотворению Шиллера).

Кроме симфонических поэм, в веймарский период были созданы две программные симфонии — трёхчастная «Фауст» (в финале третьей части используется мужской

хор) и двухчастное произведение по «Божественной комедии» Данте (с заключительным женским хором).

Наиболее популярными в репертуаре пианистов сочинениями Листа являются два эпизода — «Ночное шествие» и «Мефисто-вальс», который существует как в фортепианной, так и в оркестровой обработке, из «Фауста» знаменитого австрийского поэта Н. Ленау. Таким образом, веймарский период оказался наиболее продуктивным в творчестве Ференца Листа.

Однако его жизнь не замыкалась лишь на композиторском творчестве. Получив приглашение занять место дирижёра Веймарского оперного театра, прославленный музыкант с энтузиазмом приступил к реализации своих давних художественных замыслов.

Несмотря на все трудности, Листу удалось осуществить постановки таких сложных опер, как «Орфей», «Ифигения в Авлиде», «Альцеста» и «Армида» Глюка, «Гугеноты» Мейербера, «Фиделио» Бетховена, «Дон Жуан» и «Волшебная флейта» Моцарта, «Вильгельм Тель» и «Отелло» Россини, «Волшебный стрелок» и «Эвритана» Вебера, «Тангейзер», «Лоэнгрин» и «Летучий голландец» Вагнера и др.

Кроме того, знаменитый венгр пропагандировал на сцене Веймарского театра произведения, не получившие широкого признания («Бенвенуто Челлини» Берлиоза, «Альфонс и Эстрелла» Шуберта и др.). В 1858 году, устав от постоянных препятствий, чинимых руководством театра, Лист ушёл в отставку.

Не менее значительной была и его деятельность в качестве дирижёра симфонических концертных выступлений. Наряду с произведениями признанных корифеев музыки (Гайдна, Моцарта, Бетховена), руководимые Листом оркестры исполняли сочинения Берлиоза, отрывки из опер Вагнера, а также симфонические поэмы самого Ференца. Талантливого дирижёра приглашали на различные празд-

нества, а в 1856 году он даже дирижировал в Вене по случаю столетия со дня рождения Моцарта.

Много внимания уделял Лист воспитанию молодых музыкантов, которые, восприняв идеи своего учителя, включались в борьбу за новое искусство, за программную музыку, против рутины и консерватизма. Прогрессивно мыслящие музыканты всегда находили радушный приём в веймарском доме Ференца Листа: здесь бывали Б. Сметана, И. Брамс, А. Н. Серов, А. Г. Рубинштейн и др.

В конце 1861 года семья Листа переехала в Рим, где спустя четыре года прославленный композитор принял сан аббата и написал несколько духовных сочинений — оратории «Святая Елизавета» (1862), «Христос» (1866), «Венгерская коронационная месса» (1867).

В первом из этих произведений, наряду с религиозным мистицизмом, прослеживаются черты подлинного драматизма, театральности и венгерской песенности. «Христос» представляет собой сочинение, пронизанное клерикализмом и религиозной мистикой.

К этому же времени относится написание ряда светских музыкальных произведений: двух фортепианных этюдов («Шум леса» и «Шествие гномов»), «Испанской рапсодии», многочисленных транскрипций сочинений Бетховена, Верди и Вагнера.

Несмотря на аббатскую сутану, Лист оставался светским человеком. Проявляя интерес ко всему новому и яркому в музыкальной жизни, Ференц не мог полностью посвятить себя служению церкви. Вопреки протестам своей жены, ярой католички, Лист в 1869 году возвратился в Веймар. Так начался последний период его творческой деятельности.

Гениальный композитор много путешествовал по городам и странам, неоднократно бывал в Вене, Париже, Риме и Будапеште, где стал первым президентом и преподавателем открывшейся при его поддержке Национальной музы-

кальной академии. Лист продолжал оказывать всяческую поддержку молодым музыкантам. Вокруг него всегда было много учеников, стремившихся стать пианистами-виртуозами. Кроме того, он продолжал внимательно следить за новой музыкой и появлением новых национальных школ, оставаясь душой всех музыкальных событий.

Давно отказавшись от публичных выступлений, Лист с охотой играл в небольших домашних концертах. Однако к старости его манера фортепианной игры значительно изменилась: не желая больше поражать публику виртуозным блеском и внешними эффектами, он уделял больше внимания пониманию настоящего искусства, удивляя слушателей ясностью и богатством оттенков той или иной мелодии.

Ференц Лист, пожалуй, первым сумел по достоинству оценить самобытность и новаторство русской классической музыки. Среди транскрипций этого композитора имеются и обработки русских музыкальных произведений: марша Черномора из «Руслана и Людмилы» Глинки, «Тарантеллы» Даргомыжского, «Соловья» Алябьева, а также транскрипции некоторых русских и украинских народных песен.

В последние годы жизни Лист уделял мало внимания композиторской деятельности. Среди наиболее значительных произведений 1870–1880-х годов следует отметить «Третий год странствий», в котором отражены впечатления Листа от пребывания в Риме.

В пьесах «Кипарисы виллы д'Эсте», «Фонтаны виллы д'Эсте», «Angelus» и «Sursum corda» делается большой акцент на религиозной созерцательности, произведения становятся статичными и обнаруживают черты музыкального импрессионизма. К этому же времени относятся три «Забытых вальса» (1881–1883), второй и третий «Мефисто-вальсы» (1880–1883), «Мефисто-полька» (1883), а также последние венгерские рапсодии (№ 16–19), яркая,

живая музыка которых, связанная с бытовыми танцевальными жанрами, напоминает более ранние сочинения композитора.

Сохранив душевную молодость и неистощимую творческую энергию, Лист в последние годы жизни возобновил концертные выступления. В июле 1886 года в Люксембурге состоялся его последний концерт.

Плохое самочувствие не могло повлиять на живой интерес прославленного гения ко всему новому в музыке, и он отправился в Байрёйт, чтобы оценить постановку опер Вагнера «Парсифаль» и «Тристан и Изольда». По пути Ференц Лист заболел воспалением лёгких, усилия врачей не увенчались успехом, и 31 июля 1886 года талантливейший сын венгерского народа умер.

Франц Шуберт (1797—1828)

Австрийский композитор Франц Шуберт является современником Бетховена. Жизнь его сложилась нелегко: неудачи, казалось, преследовали композитора, подтачивая его силы. Так, ни одна из девяти симфоний Шуберта не была исполнена при его жизни, из 603 песен издали только 174, а из 20 фортепианных сонат — три.

Необходимо отметить, что неудовлетворённость окружающей жизнью была присуща многим выдающимся людям той эпохи. Свершилась Великая французская буржуазная революция, но её идеалы подверглись гонениям со стороны представителей консервативных кругов. О свободе, равенстве и братстве нельзя было даже и упоминать. В результате у людей была лишь одна возможность — замкнуться в своих узких, семейных интересах, развлекаться и веселиться. Конечно, такая ограниченность претила тем, кто привык размышлять о событиях и причинах, вызвавших их, а также обдумывать последствия. Протест подобных личностей против реальности отразился и в искусстве, где появляется целое направление — романтизм. Шу-

берт стоял у его истоков, и его смело можно причислить к одним из первых композиторов-романтиков.

Этот человек появился на свет в 1797 году в предместье Вены под названием Лихтенталь. Отец его, школьный учитель, был родом из крестьянской семьи. Мать — дочь слесаря. В семье Шубертов очень любили музыку и постоянно устраивали вечера с песнями и танцами. Глава семейства играл на виолончели, а братья Франца — на различных инструментах.

Отец и старший брат Игнац, обнаружив у маленького Франца музыкальные способности, стали обучать его игре на скрипке и фортепиано. Спустя некоторое время мальчик уже мог участвовать в домашних концертах, исполняя партию альты. К тому же он обладал прекрасным голосом и пел в церковном хоре, где ему поручали трудные сольные партии. Когда Франц достиг одиннадцатилетнего возраста, его определили в конвикт — школу, где готовили церковных певчих.

Условия в данном учебном заведении благотворно влияли на развитие таланта мальчика. Он играл в группе первых скрипок в ученическом оркестре, а иногда даже исполнял обязанности дирижёра. Именно в те годы состоялось знакомство Шуберта с симфоническими произведениями различных жанров, квартетами, вокальными сочинениями. Тогда же он впервые попробовал проявить себя в качестве композитора, сочинив фантазию для фортепиано и ряд песен.

Выдающиеся способности мальчика обратили на него внимание знаменитого придворного композитора Сальери, с которым Шуберт занимался на протяжении года.

С течением времени бурное развитие музыкального таланта Франца стало вызывать у отца тревогу. Прекрасно понимая всю трудность пути музыканта, отец хотел уберечь сына от подобной участи. В наказание за чрезмерное увлечение музыкой он даже запретил ему в праздничные

дни бывать дома. Однако ничто не могло помешать развитию природного дарования мальчика.

Отсутствие средств к существованию вынудило молодого Шуберта бросить конвикт, не закончив курс обучения. Три года он служил помощником учителя, давая детям уроки грамоты и других начальных предметов. Между тем его любовь к музыке росла и крепла, что выразилось в создании им новых замечательных произведений: песен «Маргарита за прялкой» и «Лесной царь» на слова Гёте, сонат, симфонии. Таким образом, попытки отца сделать из сына учителя с маленьким, но надёжным заработком потерпела неудачу, так как молодой композитор вскоре окончательно решил посвятить себя искусству и оставил преподавание в школе. Отец, разгневанный своеволием Франца, отказал ему от дома.

В течение нескольких последующих лет Шуберт жил поочередно то у одного, то у другого из своих товарищей. Некоторые из них (Шпаун и Шадлер) были друзьями композитора ещё по конвикту. Во время своих встреч молодые люди знакомились с художественной литературой, поэзией прошлого и современности. Иногда такие «собрания» целиком посвящались музыке Шуберта, из-за чего их даже окрестили «шубертиадами». В такие вечера Франц не отходил от фортепиано, один за другим на ходу сочиняя экосезы, вальсы и другие танцы.

Неустроенность быта и весёлые развлечения не мешали Шуберту писать музыку. Он работал систематически, изо дня в день. Сам композитор признавался, что сочиняет каждое утро, причём, когда заканчивает одну пьесу, тут же принимается за другую.

Шуберт писал музыку с необычайной быстротой. Так, в отдельные дни им создавалось до десятка различных песен. Музыкальные мысли рождались непрерывно, композитор едва успевал заносить их на бумагу. А если её не было под рукой, писал на оборотной стороне меню, на обрыв-

ках и клочках. Нуждаясь в деньгах, он особенно страдал от недостатка нотной бумаги, и заботливые друзья снабжали его этим необходимым для работы материалом в огромных количествах. В те годы Шуберт пишет два своих замечательных произведения — «Неоконченную симфонию» и цикл песен «Прекрасная мельничиха».

Последнее десятилетие жизни Шуберта является необычайно насыщенным в творческом отношении периодом. Он создаёт симфонии, сонаты для фортепиано, квартеты, квинтеты, трио, мессы, оперы, песни и много другой музыки. Однако при жизни композитора его произведения исполнялись редко, а большая часть их так и осталась в рукописи. Не располагая ни средствами, ни помощью влиятельных покровителей, Шуберт почти не имел возможности издавать сочинения: жанр песни, главный в творчестве Шуберта, считался тогда более пригодным для домашнего музицирования, чем для открытых концертов.

В то время как блестящая и развлекательная музыка Иоганна Штрауса и известного композитора Ланнера имела огромный успех, ни одна из опер Шуберта не была принята к постановке, ни одну из его симфоний не исполнил оркестр. Более того, ноты его лучших Седьмой и Восьмой симфоний случайно нашли лишь много лет спустя после смерти композитора. А песни на слова Гёте, посланные ему Шубертом, так и не удостоились внимания поэта.

Неприспособленность к жизни, застенчивость, гордость и нежелание унижаться перед влиятельными лицами — вот главные причины постоянных материальных затруднений Шуберта. Временами у него даже не было фортепиано и ему приходилось сочинять без инструмента.

И всё же венцы узнали и полюбили музыку Шуберта. Постепенно его произведения приобрели почитателей в среде простых людей столицы Австрии и её окрестностей. Прорваться к сердцам и умам австрийцев композитору по-

мог выдающийся певец того времени Иоганн Михаэль Фогль, артистически исполнявший песни Шуберта под аккомпанемент самого композитора. Вдвоём они три раза совершили поездки по городам Австрии.

Необеспеченность и жизненные неудачи не лучшим образом сказались на здоровье Шуберта. Примирение с отцом в последние годы жизни, более спокойная, уравновешенная домашняя обстановка уже не могли ничего изменить. Прекратить занятия музыкой композитор был не в силах, так как именно они являлись смыслом его существования. Однако творчество требовало огромной затраты сил, энергии, которых с каждым днём становилось всё меньше.

В 27 лет Шуберт писал своему другу: «Я чувствую себя несчастным, ничтожнейшим человеком на свете...» Это настроение отразилось и на характере музыки последних лет жизни композитора. Если раньше Шуберт писал преимущественно светлые, радостные произведения, то за год до смерти он пишет песни, которые сам же называет ужасными. Данные произведения объединены под названием «Зимний путь».

В 1828 году благодаря усилиям друзей состоялся единственный при жизни Шуберта концерт из его произведений, имевший огромный успех. После него композитор воспрянул духом и с энтузиазмом стал сочинять новые произведения.

Конец наступил неожиданно. Шуберт заболел тифом, его организм оказался не способным справиться с болезнью, и осенью 1828 года композитор умер.

Роберт Шуман (1810—1856)

Прославленный Роберт Шуман по праву считается одним из величайших музыкантов и композиторов своего времени. Практически никто не может сравниться с ним в проникновенности, с которой он передавал тончайшие

нюансы человеческой души. Он ненавидел косность и вёл активную борьбу за введение новых прогрессивных элементов в музыкальное искусство.

Роберт Шуман родился 8 июня 1810 года в небольшом городке Цвиккау, в Саксонии. Отец его сначала был простым книготорговцем, а затем, накопив достаточно средств, основал книжное издательство, где печатались сочинения классиков и переведённые на немецкий язык произведения Вальтера Скотта и Байрона.

Отец, с молодых лет мечтавший заниматься литературной деятельностью, всячески поощрял тягу своих детей к гуманитарным наукам. Нашли широкую поддержку и разносторонние способности младшего сына Роберта.

Мать великого композитора, происходившая из небогатой бюргерской семьи, унаследовала от своего отца негативное отношение к артистической карьере. Она всячески препятствовала вступлению сына в музыкальную среду и причинила ему тем самым немало горя. Видимо, от матери Роберт унаследовал острую чувствительность и нервную возбудимость.

В детские и юношеские годы Шуман имел два увлечения — литература и музыка. Долгое время он не мог отдать предпочтение тому или иному виду творческой деятельности и верно определить своё истинное призвание.

В гимназии будущий композитор с увлечением предавался литературным упражнениям, делал самостоятельные переводы сочинений классиков, изучал античные произведения и с упоением читал творения Шиллера и Гёте. Особенно яркое впечатление от прочитанного романа или стихотворения рождало музыкальные ассоциации и образы. Так, результатом чтения произведений писателей-романтиков Жан Поля и Гофмана стало создание в 1830-е годы миниатюр «Бабочки» и «Крейслериана».

Пятнадцатилетний Роберт Шуман по своей инициативе возглавил в гимназии литературный кружок. В то время

им уже было написано несколько лирических стихотворений, три драмы и два романа. Кроме того, юноша проявлял интерес и к вопросам музыкальной эстетики.

Путешествие с отцом в Карлсбад и посещение концерта пианиста Мошелеса произвели на юного Шумана незабываемое впечатление, и он начал подумывать о карьере музыканта. Знакомство с музыкой началось ещё в раннем детстве, а в шестилетнем возрасте Роберт написал свои первые музыкальные сочинения (небольшие танцы и фантазии для фортепиано).

Провинциальный педагог Куншт не мог дать юному дарованию ничего, кроме самых общих сведений о музыке, тем не менее отсутствие знаний восполнялось прекрасной игрой на пианино. Занятия с Кунштом позволили Шуману стать виртуозным пианистом и выступать не только в домашних концертах, но и на гимназических вечерах. Организованный им школьный оркестр играл произведения лучших композиторов столетия, кроме того, в исполнении этого оркестра и хора впервые со сцены прозвучал написанный Шуманом псалом.

Ещё в гимназические годы Роберт, отличавшийся особой наблюдательностью и способностью отмечать самое характерное, увлёкся созданием метких музыкальных характеристик, в которых школьные друзья без особого труда узнавали себя. Эта склонность к портретным зарисовкам, не утраченная с годами, стала отличительной особенностью более поздней шумановской музыки.

Постепенно будущий композитор всё больше и больше вовлекался в музыкальную жизнь, этому во многом способствовало посещение камерных вечеров в доме Каруса, где исполнялись квартеты Гайдна, Моцарта, Бетховена и Шуберта, любимого композитора Роберта. Так постепенно крепло решение стать великим музыкантом.

Однако смерть отца вынудила Шумана избрать другой путь. По требованию матери он должен был забыть о про-

фессиональном музыкальном творчестве и по окончании гимназии поступить в Лейпцигский университет на юридический факультет.

Переехав в крупный культурный центр Германии, Шуман окупился в бурную общественно-музыкальную жизнь. В доме одного из цвиккауских знакомых Роберт подружился с музыкантом-педагогом Фридрихом Виком и его дочерью Кларой. Эта встреча оказалась знаменательной, поскольку всё дальнейшее творчество и жизнь Шумана стали тесно связаны с именем Клары Вик.

Под руководством опытного педагога Роберт начал занятия фортепианной игрой, а вскоре вокруг молодого дарования сгруппировался кружок любителей серьёзной музыки. Вместе с товарищами Шуман изучал камерную музыку, произведения Бетховена, Баха и Шуберта. Результатом знакомства с камерной музыкой стало написание Квартета ми минор для фортепиано и струнных, который, к сожалению, не сохранился до настоящего времени.

Среди прогрессивной молодёжи XIX столетия господствовало восторженное отношение к творчеству Шуберта. Как и многие другие, Роберт Шуман оказался под влиянием «удивительно психологичной музыки» этого композитора, что проявилось во многих ранних шумановских произведениях.

Стоит отметить и увлечение Шумана творчеством Иоганна Себастьяна Баха, которое стало для молодого музыканта настоящей композиторской школой, придавшей ясность и стройность его беспокойной и пылкой фантазии. Кроме того, нравственная чистота и возвышенность сочинений Баха способствовали укреплению в сознании Шумана представления о музыке как о средстве, облагораживающем и возвышающем человека.

Уже в первый год своего пребывания в Лейпциге Шуман ясно осознал, что музыка — это его единственное призвание. Занятия «сухой и холодной юриспруденцией»

сильно тяготили Роберта, но желание покинуть университет и посвятить себя музыке встречало упорное сопротивление матери.

Приступы меланхолии и мечтательной сосредоточенности, ставшие последствиями напряжённой борьбы композитора за выбор профессии, могло развеять лишь посещение красивейших уголков Германии.

За годы путешествий Шуману удалось побывать в долинах Рейна и Майна, в Баварии, Мюнхене, где состоялась встреча молодого композитора с прославленным Генрихом Гейне, в Байрёйте и Италии. Несмотря на то что кошелек часто бывал пуст, путешествия доставляли Роберту массу новых впечатлений и хорошее настроение не покидало его.

В 1829 году Шуман перевёлся в Гейдельберг, признанный центр немецкого романтизма, где продолжил занятия музыкой. Вскоре одарённый пианист стал желанным гостем в домах гейдельбергских любителей музыки. Однажды он даже принял участие в большом публичном концерте, где исполнил вариации Мошелеса.

Доброжелательная атмосфера и признание дарования молодого музыканта способствовали активизации его творческой деятельности, в Гейдельберге было написано большое количество произведений, в том числе знаменитые «Бабочки», вариации «Abegg», Токката до мажор и обработка для фортепиано двух каприсов Паганини.

Занятия ненавистой юриспруденцией становились всё более обременительными, но обращения Роберта к матери с просьбами освободить его от тягостной учёбы в университете не возымели успеха. Только благодаря вмешательству Фридриха Вика Шуман получил право заниматься любимым делом.

Осенью 1830 года талантливый пианист вернулся в Лейпциг и продолжил прерванные занятия с Виком, но школьно-ремесленная система педагога не могла в полной

мере удовлетворить искания молодого Шумана. Спустя год он обратился с просьбой о занятиях к известнейшему пианисту-педагогу Гуммелю. Получив согласие, Роберт с энтузиазмом приступил к ежедневным урокам музицирования.

Однако его мечте не суждено было сбыться: используя механические способы растяжения пальцев, Шуман повредил правую руку, и о карьере пианиста-виртуоза пришлось забыть навсегда. Спасением стала музыкально-критическая и общественная деятельность, но Роберт так и не смог оправиться от страшного удара судьбы, его психика оказалась надломленной.

Первая критическая статья Шумана, посвящённая Шопену, появилась в печати в 1831 году. Спустя три года вместе со своими единомышленниками он основал еженедельный журнал «Новая музыкальная газета», ставший выразителем прогрессивных идей передовой общественности в области музыки.

«Новая музыкальная газета» хотела вернуть идейному искусству его былое значение, вела активную борьбу против модной в то время бессодержательной, внешне блестящей музыки и оказывала на своих страницах всяческую поддержку молодым талантам.

Главными корреспондентами журнала были Флорестан и Эвзебий — вымышленные персонажи, alter ego самого Шумана. Первый из них — пылкий и увлекающийся человек, который страстно полемизировал с отсталыми мещанско-обывательскими взглядами и обличал пороки виртуозничания.

В отличие от Флорестана, Эвзебий спокоен и мечтателен, он — поэт в душе, и хотя его немного пугал необузданный темперамент товарища, у него с последним не было принципиальных различий во взглядах на музыку того времени.

Период активной музыкально-критической деятельности Шумана, длящийся с 1834 по 1844 год, оставил по-

томкам много интересного и значительного. Статьи о Шуберте, Шопене, Бетховене, подробный разбор «Фантастической симфонии» Берлиоза, ряд обзорных работ о состоянии фортепианной музыки XIX столетия, а также афоризмы, представленные в виде «Советов молодым музыкантам», и сегодня имеют особую воспитательную и эстетическую ценность.

В это же десятилетие полностью раскрылась яркая индивидуальность Шумана как композитора. Им было написано большое количество различных произведений. В его творчестве 1830-х годов предпочтение отдавалось фортепианной музыке, которая предоставляла больше свободы, чем вокальная или симфоническая, и легче поддавалась игре шумановской фантазии.

За этот период были написаны такие произведения для фортепиано, как «Карнавал», «Симфонические этюды», Фантазия до мажор, сонаты, составляющие концерт без оркестра, «Давидсбюндлеры», «Фантастические пьесы» и «Детские сцены», ставшие неотъемлемой частью золотого фонда фортепианной музыки.

В последующие годы Шуман уделял больше внимания вокальной и камерной музыке, среди фортепианных произведений 1840-х годов особого внимания заслуживают Концерт для фортепиано с оркестром ля минор и «Альбом для юношества».

Внутреннее мироощущение и чувства оказывали значительное влияние на творчество Роберта Шумана, сильные эмоции воплощались в высокохудожественные музыкально-поэтические образы.

Трагическая любовь к Кларе Вик стала источником неослабевающего вдохновения для Шумана. Влюбленные молодые люди были вынуждены прекратить свои встречи, поскольку отец девушки, бывший учитель Шумана, противился их браку. Во многих шумановских произведениях тех лет отразились сложные душевные переживания влюблен-

ного человека, а минорная соната, «посвящённая Кларе Флорестаном и Эвзебием», стала криком души о возлюбленной.

В 1838 году Шуман переехал в Вену в надежде улучшить там своё материальное благосостояние. Однако все его усилия пропали даром: австрийская цензура отнеслась крайне подозрительно к его журналу, а артистический мир Вены открылся с весьма неприглядной стороны. Не добившись положительных результатов, кроме обнаружения неизвестной ранее Симфонии до мажор Шуберта, Шуман возвратился в Лейпциг.

Самый бурный период жизни молодого композитора завершился в 1840 году, когда состоялось его долгожданное венчание с Кларой Вик. Это событие стало новым источником творческого вдохновения для Шумана. Он обратился ко многим музыкальным жанрам: вокальной лирике, крупным формам камерной музыки, опере, симфонии, оратории и музыкальной драме.

К периоду 1840–1845 годов относятся Первая симфония си мажор («Весенняя»), Симфония ре минор, переработанная затем в опус 120 № 4, струнные квартеты, фортепианный квинтет до мажор, светская оратория «Рай и Пери» и др. Особой красотой музыки поражает фортепианный квинтет, в котором страстная напряжённость первой части сменяется лирико-трагическими образами второй и завершается блестяще-праздничными мелодиями.

В 1843 году началась педагогическая деятельность Роберта Шумана, он согласился вести классы фортепиано, композиции и чтения партитур в открывшейся Лейпцигской консерватории. Однако роль учителя оказалась неприемлемой для талантливого композитора. Уже в следующем году он отказался от работы в консерватории и отправился в концертное турне по России вместе с Кларой Вик, всемирно известной пианисткой.

В то время творчество Шумана ещё было мало известно в России и получило признание гораздо позже благодаря деятельности прогрессивной части музыкального общества. Одним из первых толкователей музыки Роберта Шумана в России стал прославленный пианист Антон Григорьевич Рубинштейн.

Возвращение в Лейпциг ознаменовалось приступом душевной болезни. Думая, что перемена места окажет благотворное влияние на состояние Шумана, семья переехала в Дрезден. Однако театральная жизнь саксонской столицы находилась в полной зависимости от вкусов придворной аристократии, и больной в то время композитор не получил признания при дворе.

Вокруг Шумана сформировался небольшой кружок любителей музыки, в который вошли и некоторые профессиональные музыканты (Ф. Гиллер и Р. Вагнер). Отчуждённый от активной музыкально-общественной деятельности, композитор полностью отдался творчеству.

В 1845–1846 годах им была написана Вторая симфония до мажор, затем — опера «Геновева» — единственное произведение музыкально-драматического жанра у Шумана. Прекрасная музыка не могла компенсировать типичных для немецкой романтической оперы недостатков: детализация и психологизация образов обычно шла в ущерб действенности и сценичности.

Постановка «Геновевы» не получила широкого отклика у публики, и проекты новых опер — «Мессинская невеста» по Шиллеру и «Герман и Доротея» по Гёте — так и остались неосуществлёнными, сохранились лишь увертюры к этим произведениям. Важнейшим творческим достижением Шумана стало создание музыки к драматической поэме Байрона «Манфред», в которой воплотился мятежный дух поэта. В 1844 году композитор начал работать над сценами из «Фауста» Гёте, которые были закончены лишь в 1853 году.

Напряжённая общественно-политическая ситуация в Германии, завершившаяся революционными событиями 1848 года, стала причиной написания Робертом Шуманом трёх мужских хоров на революционные тексты: «К оружию», «Чёрно-красно-золотое» и «Песня свободы».

Однако композитор испытывал непреодолимое чувство страха перед общественными потрясениями, вероятно, это было связано с прогрессирующей болезнью и стремлением к уединению. В разгар дрезденского восстания 1849 года Шуман с семьёй переехал в небольшой городок Крейш, расположенный неподалёку от саксонской столицы.

В середине 1850 года композитор получил предложение властей Дюссельдорфа занять место городского капельмейстера и руководителя певческого общества. Приняв предложение, Шуман с энтузиазмом взялся за работу, но это был лишь временный подъём.

Вскоре мучительная душевная болезнь снова дала знать о себе: состояние чрезмерного возбуждения сменялось периодами тяжелейшей апатии, галлюцинациями и страхом перед надвигающейся катастрофой. Роберт Шуман становился всё более замкнутым и нелюдимым, что негативно сказывалось на его дирижёрской деятельности. Недовольство музыкантов и администрации певческого общества вынудило композитора оставить в 1853 году место дирижёра и вновь погрузиться в творчество.

За три последних года жизни были написаны такие замечательные произведения, как Рейнская симфония до мажор, увертюры «Мессинская невеста» и «Герман и Доротея», многочисленные песни, романсы, баллады для голоса, камерные и инструментальные сочинения.

Лучшими из них по праву считаются Рейнская симфония, особенно её четвёртая часть (произведение состоит из пяти частей), рисующая облик мрачного и величественного Кёльнского собора, и Концерт для виолончели с ор-

кестром, представляющий собой новый образец концертного жанра. Песни и романсы последнего творческого периода являются итогом развития лирики Шумана. Тем не менее практически во всех последних произведениях композитора ощущается упадок творческих сил.

Весной 1854 года Роберт Шуман бросился в Рейн, приняв попытку покончить с собой. Его удалось спасти, но ясное сознание к нему больше не возвращалось. Два года талантливый композитор провёл в Энденихе близ Бонна, в лечебнице для душевнобольных. Здесь он и умер 29 июля 1856 года.

Современникам не дано было понять всей глубины шумановского творчества. Своеобразный музыкальный язык произведений, новые образы и формы требовали большей внимательности и напряжения, но концертная публика той эпохи довольствовалась поверхностной развлекательной музыкой, не требующей глубокого понимания.

В произведениях Шумана объективный мир находится в зависимости от настроения композитора, от его внутренних переживаний: в музыкальном описании природы отражается эмоциональное состояние автора, а сказочно-фантастические образы являются воплощением собственных его видений, вызванных игрой художественного воображения.

Кроме того, в лирических произведениях Шумана присутствует живая действительность, представленная музыкальными портретами, зарисовками и сценами. Таким образом, постоянное взаимодействие внешнего и внутреннего мира наполняет музыку Шумана контрастностью, которая находит выражение в фортепианных и вокальных произведениях.

Новизна композиторского мышления проявилась в своеобразном музыкальном языке, в котором мелодия, ритм и гармония словно повинуются любому движению фантастических образов и изменчивости настроений.

Субъективно-психологические мотивы и автобиографический характер творчества ни в коей мере не умаляют общечеловеческой ценности шумановской музыки, не получившей при жизни её создателя должного признания в Германии. Истинная ценность творчества Роберта Шумана была отмечена гораздо позже.

Фридерик Шопен (1810–1849)

Фридерик Шопен – польский композитор, прославившийся, подобно Моцарту и Бетховену, и как гениальный пианист. Он внёс огромный вклад в развитие музыки, обогатил её новым содержанием и образами, раскрыл её особые выразительные возможности, ввёл новые приёмы музыкального исполнения.

В отличие от многих своих предшественников и современников, Шопен сочинял почти исключительно для фортепиано. Он не написал ни одной оперы, ни одной симфонии или увертюры, за исключением камерных сочинений – одного трио для фортепиано, скрипки и виолончели, двух пьес для виолончели, около 20 песен.

Родился композитор в 1810 году недалеко от Варшавы, столицы Польши, в местечке Желязова Воля. Его матерью была полька, а отцом – француз. Семья Шопена жила в имении графа Скарбека, где отец работал домашним учителем. Вскоре после рождения сына Николай Шопен получил место учителя в Варшавском лицее и вся семья переехала в столицу.

Фридерик рос в окружении музыки. Его отец играл на скрипке и флейте, мать хорошо пела и немного играла на фортепиано. Ещё не умея говорить, ребёнок начинал громко плакать, как только слышал пение матери или игру отца. Родители думали, что мальчик не любит музыку, но вскоре убедились в обратном.

К пяти годам Фридерик уже уверенно исполнял несложные пьесы, разученные под руководством старшей сестры

Людвиги. А некоторое время спустя ему представилась счастливая возможность набираться опыта и развивать свои музыкальные способности, сообразуясь с советами известного чешского музыканта Войцеха Живного, ставшего учителем Фридерика.

Первое выступление маленького пианиста состоялось в Варшаве, когда ему исполнилось семь лет. Концерт прошёл с успехом, и вскоре о Шопене заговорила уже вся столица. В это же время было издано одно из первых его сочинений – Полонез для фортепиано соль минор. Исполнительский талант мальчика развивался настолько быстро, что к двенадцати годам Шопен не уступал лучшим польским пианистам. Живный отказался от занятий с юным виртуозом, сказав, что больше ничего ему дать не может.

Между тем усиленные занятия музыкой не помешали Фридерiku получить хорошее общее образование. Уже в довольно раннем возрасте он свободно владел французским и немецким языками, проявлял неподдельный интерес к истории Польши, читал много художественной литературы. В тринадцать лет он поступил в лицей и через три года успешно его закончил.

В годы учения Шопен смог блеснуть своими разносторонними способностями. Он хорошо рисовал, особенно ему удавались карикатуры. Его мимический талант был настолько ярок, что юноша мог бы при желании стать театральным актёром.

После окончания лицея Шопен поступил в Высшую школу музыки. Здесь его занятия проходили под руководством опытного педагога и композитора Юзефа Эльснера, сумевшего по достоинству оценить всю глубину таланта своего ученика. К этому времени Шопен уже был признан лучшим пианистом Польши. Тогда же он сочинил два прекрасных концерта для фортепиано с оркестром и одну из лучших своих песен «Желание».

В 1829 году молодой музыкант посетил Вену, где его выступления имели огромный успех. Шопену, его друзьям, родным становится ясна необходимость длительного концертного путешествия. Композитор, мучимый тяжёлыми предчувствиями, долго не мог решиться на этот шаг. Ему казалось, что он расстанется со своей родиной навсегда. Наконец, осенью 1830 года Шопен выехал из Варшавы, увозя с собой кубок с польской землёй, подаренный ему на память друзьями.

Помня хороший приём, оказанный ему в Вене, Шопен решил начать свои концерты там. Он пробыл на чужбине совсем недолго, когда из Варшавы пришла весть о начале восстания против русского самодержавия. Композитор решил прервать своё путешествие и вернуться в Польшу. Однако родные и друзья настойчиво уговаривали его в письмах не приезжать, опасаясь, что этот самоотверженный поступок будет иметь для него плохие последствия. С горечью Шопен покорился и направился в Париж. Но по дороге его настигло известие, что восстание жестоко подавлено, его руководители брошены в тюрьмы, сосланы в Сибирь. Композитор, не зная, каким ещё образом излить своё горе и скорбь по данному поводу, выразил все свои чувства в музыке. Так появилось одно из величайших его творений – Этюд до минор, получивший название «Революционный».

Осенью 1831 года Шопен прибыл в Париж, где он и прожил до конца своей жизни. Парижскую публику он поразили прежде всего своим своеобразным и непривычным исполнением, отличавшимся одухотворённостью, поэтичностью и изяществом. О первом концерте Шопена сохранилось воспоминание прославленного венгерского музыканта Ференца Листа, также начавшего в то время свой блестящий путь пианиста и композитора: «Нам вспоминается его первое выступление в зале Плейеля, когда аплодисменты, возраставшие с удвоенной силой, казалось, ни

как не могли достаточно выразить наш энтузиазм перед лицом таланта, который, наряду со счастливыми новшествами в области своего искусства, открыл собой новую фазу в развитии поэтического чувства».

Выступая перед публикой, Шопен обычно исполнял свои собственные сочинения: концерты для фортепиано с оркестром, концертные рондо, мазурки, этюды, ноктюрны, вариации на тему из оперы Моцарта «Дон Жуан». Нужно заметить, что его мазурки очень разнообразны по характеру. Многие из них напоминают весёлые деревенские танцы, и лишь некоторые из них выдержаны в стиле блестящих бальных танцев. Особую группу составляют мазурки лирические, в которых композитор передаёт, как правило, настроения, навеянные разлукой с родиной.

Полонезы Шопена в своем большинстве представляют собой лирические поэмы, но среди них встречаются и драматические произведения. Одним из наиболее известных является Полонез ля мажор — торжественное сочинение, отличающееся мощной, поистине оркестровой звучностью. Использование почти всего диапазона фортепианной клавиатуры придаёт музыке большую насыщенность и плотность. Этому способствует и сила звука, неоднократно достигающая *fortissimo*.

К числу произведений танцевального характера относятся и вальсы Шопена, среди которых, наверное, наиболее известен Вальс до-диез минор.

Композитору принадлежит честь создания первого цикла из 24 прелюдий. Данные произведения написаны Шопеном во всех мажорных и минорных тональностях. Они очень разнообразны по своему содержанию. Грустные, певучие пьесы чередуются с бурно-стремительными, скорбно-сосредоточенными.

Музыка Шопена вызывала неизменное восхищение, но обеспечить ему безбедное существование она, конечно, не могла. Поэтому композитор был вынужден давать уроки

музыки по 5—7 часов ежедневно и жить на заработанные таким образом деньги.

Тем временем вместе с ростом известности Шопена как пианиста и композитора расширялся и круг его друзей, в число которых входили Ференц Лист, выдающийся французский композитор Гектор Берлиоз, французский художник Эжен Делакруа, немецкий поэт Генрих Гейне, французская писательница Аврора Дюдеван, выступавшая в печати под псевдонимом Жорж Санд.

Встречи с польскими друзьями были особенно дороги композитору ещё и потому, что Шопен не имел своей семьи. Он не смог жениться на нежно любимой им Марии Водзинской по той причине, что её богатые родители не захотели связать судьбу своей дочери с человеком, хотя бы и всемирно известным музыкантом, но добывавшим средства к жизни трудом.

С годами Шопен давал концерты всё реже, ограничиваясь исполнением в узком кругу близких ему людей. Всё своё внимание он сосредоточил на творчестве, создавая один за другим этюды, сонаты, скерцо, баллады, ноктюрны, прелюдии, мазурки и полонезы. Наряду со светлыми лирическими пьесами Шопен всё чаще сочиняет произведения трагического характера, открывая при этом новые средства выразительности фортепиано.

Последние годы жизни великого композитора были омрачены несчастьями: скончался его друг Ян Матушинский, затем последовала смерть отца Фридерика, ссора и разрыв с Жорж Санд. В довершение всего ухудшилось состояние здоровья Шопена: давала о себе знать болезнь лёгких, которой он страдал с детства. Последние два года композитор почти ничего не писал, а деньги его таяли. Чтобы поправить своё материальное положение, он предпринял поездку в Лондон, куда его пригласили английские знакомые.

Шопен даёт в Англии концерты и уроки, но губительный климат этой страны быстро подтачивает его силы.

Спокойная жизнь, полная светских развлечений, начинает его утомлять. В письмах, которые композитор пишет в это время, отражается его подавленное настроение, а нередко и страдание. Так, в одном из подобных посланий содержатся следующие строчки: «Я же ни беспокоиться, ни радоваться уже не в состоянии — совсем перестал что-либо чувствовать — только прозябаю и жду, чтобы это поскорее кончилось».

Свой концерт в Лондоне, оказавшийся последним в его жизни, Шопен дал в пользу польских эмигрантов. По совету врачей он спешно возвратился в Париж, написав здесь своё последнее произведение — Мазурку фа минор, которую сам уже исполнить был не в состоянии. Вскоре великий композитор умер. Тело захоронили в Париже рядом с могилой его друга Беллини, а сердце, как и завещал Шопен, отправили в сосуде в Варшаву, где оно до сих пор хранится в костёле Святого Креста.

Клод Дебюсси (1862—1918)

Французский композитор, пианист, дирижёр и музыкальный критик Клод Дебюсси родился в 1862 году в пригороде Парижа. Его музыкальное дарование проявилось очень рано, и уже в одиннадцатилетнем возрасте он стал студентом Парижской консерватории, где обучался по классу фортепиано у А. Мармонтеля и композиции — у Э. Гиро.

В 1881 году Дебюсси побывал в России в качестве пианиста в семье Н. Ф. фон Мекк. Здесь он познакомился с неизвестной для него ранее музыкой русских композиторов. В 1884 году Дебюсси, выпускник консерватории, получил Римскую премию за кантату «Блудный сын», благодаря чему смог продолжить обучение в Италии. В Риме композитор, увлечённый новыми веяниями, создавал произведения, вызывавшие негативную реакцию у академических профессоров на родине, куда Дебюсси посылал свои работы в качестве отчётов.

Холодная встреча, уготованная музыканту по возвращении в Париж, заставила его порвать с официальными кругами музыкального искусства Франции.

Яркое дарование композитора, его неповторимый стиль проявились уже в ранних вокальных произведениях. Одно из первых – романс «Мандолина» (ок. 1880), написанный на стихотворение французского поэта-символиста П. Верлена. Хотя мелодический рисунок романса лаконичен и прост, каждый его звук необыкновенно выразителен.

К началу 1890-х годов Дебюсси уже был автором таких прекрасных произведений, как «Забывшие песенки» на стихи П. Верлена, «Пять поэм» на слова Ш. Бодлера, «Бергамасская сюита» для фортепиано, и целого ряда других сочинений. В этот период произошло сближение композитора с поэтом-символистом С. Малларме и его окружением. Стихотворение Малларме «Послеполуденный отдых фавна» вдохновило композитора на создание в 1894 году балета с тем же названием. Поставленный в Париже, он принёс Дебюсси огромный успех.

Лучшие произведения музыканта были написаны в период с 1892 по 1902 год. В их числе – опера «Пеллеас и Мелизанда», «Ноктюрн» для оркестра, пьесы для фортепиано. Эти работы стали примером для подражания молодым французским композиторам. Слава Дебюсси вышла за пределы его родины. С большим восторгом его встретила публика в Петербурге и в Москве, куда он приезжал с концертами в 1913 году.

Как и искусству Ж.-П. Рамо и Ф. Куперена, которых Дебюсси высоко ценил, его творчеству присущи такие качества, как жанровая живописность, выразительность звучания, классическая ясность форм. Всё это есть даже в тех его произведениях, которые написаны в духе импрессионизма с его стремлением передать кратковременные, изменчивые впечатления. Дебюсси, обладавший сильно раз-

витым музыкальным чутьём и тонким художественным вкусом, несмотря на свои творческие искания, безжалостно отсекал всё лишнее, что мешало созданию по-настоящему яркой и выразительной музыки. Его работы восхищают своей цельностью, завершённой, тщательно проработанными деталями. Композитор умело применяет не только импрессионистические средства, но и жанровые элементы, а также интонации и ритмы старинных народных плясок.

Большое влияние на Дебюсси оказали великие русские композиторы Н. А. Римский-Корсаков, М. А. Балакирев, М. П. Мусоргский. Их творчество стало для него примером новаторского использования национальных музыкальных традиций. Искусство Дебюсси необыкновенно многогранно. Он создавал поэтичные и яркие пейзажные зарисовки (пьесы «Ветер на равнине», «Сады под дождём» и др.), жанровые композиции (оркестровая сюита «Иберия»), лирические миниатюры (песни, романсы), дифирамбические поэмы («Остров радости»), символические драмы («Пеллеас и Мелизанда»). В числе лучших произведений Дебюсси — «Послеполуденный отдых фавна», в котором в полную силу проявилось колористическое мастерство автора. Произведение изобилует необыкновенно тонкими тембровыми оттенками, в создании которых большое участие принимают деревянные духовые инструменты. Слушатель словно погружается в пронизанную жаркими солнечными лучами атмосферу чудесного летнего дня. «Послеполуденный отдых фавна» показывает вариант симфонизма, характерный для большинства произведений Дебюсси. Музыка композитора свойственны колористическое изящество, тончайшая звукопись жанровых сцен и изображений природы. Большой интерес представляют также «Ноктюрны» (1897–1899), состоящие из трёх частей («Облака», «Празднества», «Сирены»). В импрессионистических «Облаках» отразилось представление музы-

канта о небе, покрытом грозowymi облаками над Сеной, а «Празднества» навеяны воспоминаниями о народных гуляньях в Булонском лесу. Партитура первой части «Ноктюрнов» изобилует колористическими сопоставлениями, создающими впечатление мерцающих световых бликов, пробивающих себе дорогу сквозь тучи. В отличие от этой проникнутой созерцательностью картины, «Празднества» рисуют слушателю весёлую сцену, наполненную мелодиями звучащих вдали песен и танцев, завершающуюся звуками приближающегося праздничного шествия.

Но наиболее полно импрессионистические принципы выразились в третьем ноктюрне — «Сиренах». Картина представляет море в серебристом лунном свете, нежные голоса сирен, раздающиеся откуда-то издалека. Партитура этого произведения более колоритна, чем две предыдущие, но она и самая статичная из них.

В 1902 году Дебюсси завершил работу над оперой «Пеллеас и Мелизанда», в основу которой была положена пьеса бельгийского драматурга и поэта-символиста М. Метерлинка. Чтобы передать тончайшие оттенки человеческих переживаний, композитор построил произведение на едва уловимых нюансах и необыкновенно лёгких акцентах. Он воспользовался ариозно-речитативной мелодией, лишённой контрастов, даже в самые драматические моменты не выходящей за рамки спокойной повествовательности. Музыка свойственны ровные ритмы, плавные движения мелодии, что придаёт вокальной партии оттенок камерности.

Оркестровые эпизоды в опере невелики, но тем не менее играют значительную роль в ходе действия, как бы досказывая содержание предыдущей картины и подготавливая слушателя к следующей. Оркестровка поражает богатством красочных переливов, она помогает создать нужное настроение, передать самые трудноуловимые движения чувств.

Символистской драме Метерлинка присуще ощущение пессимизма и обречённости. Пьеса, так же как и опера Дебюсси, передаёт умонастроения некоторой части современников композитора и поэта. Это явление охарактеризовал в 1907 году Р. Роллан: «Атмосфера, в которой развивается драма Метерлинка, — это усталая покорность, отдающая волю к жизни во власть рока. Ничто не может ничего изменить в порядке событий. Наперекор иллюзиям человеческой гордыни, мнящей себя господином, неведомые и непреодолимые силы определяют от начала до конца трагическую комедию жизни. Никто не ответствен за то, чего хочет, за то, что любит... Живут и умирают, не зная зачем. Фатализм этот, отражающий усталость духовной аристократии Европы, был чудесно передан музыкой Дебюсси, которая прибавила к нему свою собственную поэзию и чувственное очарование, сделавшие его ещё более заразительным и непреодолимым».

Лучшая оркестровая работа Дебюсси — «Море», написанная в 1903—1905 годах у моря, где композитор пребывал в летние месяцы. Произведение состоит из трёх симфонических эскизов. Отказавшись от эмоциональных романтических зарисовок, Дебюсси создал настоящую «натурную» картину, основанную на звукозаписи стихии моря. «Море» восхищает слушателя своим красочным богатством и выразительностью. Здесь композитор вновь обратился к импрессионистическим приёмам передачи непосредственных впечатлений, и ему удалось показать изменчивость морской стихии, спокойной и тихой или разгневанной и бурной.

В 1908 году Дебюсси написал партитуру «Иберии», вошедшую в трёхчастный симфонический цикл «Образы» (1906—1912). Две другие его части носят названия «Печальные жиги» и «Весенние хороводы». В «Иберии» отразился интерес музыканта к испанской теме, волновавшей воображение и других французских композиторов.

Партитура произведения состоит из трёх частей — «На улицах и дорогах», «Ароматы ночи», «Утро праздничного дня». Создавая их, Дебюсси использовал ритмы и интонации народного музыкального искусства. «Иберия» — одно из самых радостных и жизнеутверждающих произведений французского музыканта.

В этот период композитор написал и целый ряд замечательных вокальных работ, в том числе «Три баллады Франсуа Вийона» (1910), мистерию «Мученичество святого Себастьяна» (1911).

Значительное место в творчестве Дебюсси отведено музыке для фортепиано. В основном это небольшие пьесы, отличающиеся жанровостью, картинностью, а иногда — программностью. Уже в раннем фортепианном произведении музыканта, «Бергамасской сюите» (1890), где ещё чувствуется связь с академическими традициями, ощущается необыкновенная красочность — качество, выделяющее Дебюсси из числа других композиторов.

Особенно хорош «Остров радости» (1904) — самая крупная фортепианная работа Дебюсси. Её живая, энергичная музыка заставляет слушателя почувствовать брызги морской волны, увидеть весёлые танцы и праздничные шествия.

В 1908 году композитор написал альбом «Детский уголок», включающий ряд нетрудных пьес, интересных не только для детей, но и для взрослых.

Но настоящим шедевром фортепианного творчества музыканта стали двадцать четыре прелюдии (первая тетрадь появилась в 1910, вторая — в 1913 году). Автор объединил в них пейзажи, картины-настроения, жанровые сцены. О содержании прелюдий говорят уже их названия: «Ветер на равнине», «Холмы Анакапри», «Ароматы и звуки реют в вечернем воздухе», «Прерванная серенада», «Фейерверк», «Девушка с волосами цвета льна». Дебюсси виртуозно передаёт не только картины природы или конкретные сцены,

например фейерверк, но и рисует верные психологические портреты. Прелюдии, быстро вошедшие в репертуар самых известных пианистов, интересны ещё и тем, что содержат сюжеты и фрагменты и других произведений композитора.

В 1915 году появились «Двенадцать этюдов для фортепиано» Дебюсси, в которых автор ставит перед исполнителями новые задачи. Каждый отдельный этюд раскрывает конкретную техническую проблему.

В творческом наследии композитора есть и несколько произведений для камерного ансамбля. До последних дней жизни Дебюсси не покидала слава. Музыкант, которого современники считали самым значительным композитором Франции, умер в Париже в 1918 году.

Александр Николаевич Скрябин (1871—1915)

Александр Скрябин — один из крупнейших русских композиторов конца XIX — начала XX века, выдающийся, очень своеобразный пианист. Родился он в Москве в 1872 году. Его мать была пианисткой, окончившей в своё время Петербургскую консерваторию, отец, будучи дипломатом, долгое время служил на Ближнем Востоке.

Александр рано осиротел, и воспитанием мальчика занялась его тётка. Очень рано будущий композитор проявил интерес к музыке: он часами просиживал за роялем, импровизируя. Выяснилось, что Саша обладает превосходным музыкальным слухом и памятью.

Когда мальчику исполнилось десять лет, тётка определила его в Кадетский корпус, где он успешно завершил курс обучения в 1889 году. Первоначальное музыкальное образование Скрябину помог получить известный теоретик и композитор Г. Э. Конюс, позже мальчик брал уроки фортепиано у Н. С. Зверева, теории — у С. И. Танеева. Впервые как пианист Скрябин выступил перед широкой публикой в Колонном зале бывшего Благородного собрания. В ту пору ему было четырнадцать лет.

В 1888 году Александр поступил в Московскую консерваторию, где занимался по классу фортепиано у В. И. Сафонова, классам теории и сочинения — у С. И. Танеева и А. С. Аренского. Однако у последнего он проучился сравнительно недолго, так как Аренский не считал, что молодой человек обладает задатками композитора. В результате Скрябин окончил консерваторию лишь по классу фортепиано, получив золотую медаль.

В 1894 году Скрябин впервые выступил со своими произведениями в Петербурге. В этом городе он познакомился с М. П. Беляевым и членами его кружка. Благодаря их поддержке (Беляев взялся издавать его сочинения) Скрябин смог давать концерты, состоящие целиком из его собственных сочинений, в России и за границей. И вскоре он снискал популярность как один из самых ярких и интересных русских пианистов.

В 1898 году Скрябин стал профессором Московской консерватории по классу фортепиано. Здесь раскрылся его педагогический талант, который помог ему завоевать любовь учащихся.

Самые первые из дошедших до нас произведений Скрябина были написаны им ещё во время его учебы в Кадетском корпусе. В тот период, когда он получал образование в консерватории, и в ближайшие годы по окончании её композитор в основном создавал произведения для фортепиано. В их число входят прелюдии, мазурки, экспромты и другие миниатюры, а также первые три сонаты и Концерт для фортепиано с оркестром фа-диез минор.

Музыку первого периода творчества композитора можно охарактеризовать как лирико-драматическую. Уже в это время становится заметным типичное для творческой индивидуальности Скрябина влечение к передаче ярко контрастных областей: психологически тонкой лирики и драматических переживаний. В сочинениях композитора нашла выход и его любовь к природе. Однако его музыка

никогда не была чисто пейзажной звукописью: образы, возникавшие в его голове под влиянием красот природы, преломлялись через душевные переживания.

В основу творчества Скрябина легли и традиции русской и западноевропейской музыкальной культуры. Хотя он не пользовался подлинными народными темами, его произведения тем не менее несут на себе национальный отпечаток, проявившийся в напевности мелодий и в некоторых характерных чертах гармонического языка.

Лирика Скрябина уже в ранние годы носит оттенок утончённости и интимности. Уникальность стиля композитора отразилась буквально во всех элементах его музыкального языка: особенно обращает на себя внимание гибкая, беспокойная ритмика.

Наиболее характерные черты творчества Скрябина 1890-х годов заметнее всего в фортепианном концерте, в Третьей сонате, в ряде прелюдий, этюдов и других сочинений этих лет.

На начало 1900-х годов приходится наивысший расцвет музыкального таланта Скрябина. С этого момента композитор сосредоточивает своё внимание в основном на симфонических произведениях. В 1900 году он завершает Первую симфонию, отметившую переход творчества автора на новый уровень. Спустя два года появляется Вторая симфония, в 1904 году – Третья («Божественная поэма»). Одновременно с этими крупными произведениями Скрябин создаёт большое число сочинений для фортепиано, в том числе Четвёртую сонату, ряд поэм и прелюдий.

В 1904 году композитор оставляет Московскую консерваторию и уезжает за границу. За время своего пребывания там (около шести лет) он успевает посетить Швейцарию, Италию, Францию и Соединённые Штаты Америки, написать «Поэму экстаза» (1907) для оркестра, Пятую сонату и много небольших фортепианных пьес. Его музыка понемногу приобретает всё более широкое признание.

В этот период Скрябин разрабатывает главным образом тему жизненной борьбы, преодоления различных препятствий, встречающихся на пути человека. В одном из его писем есть такие строчки, как нельзя лучше отражающие его позицию: «Чтобы стать оптимистом в настоящем смысле этого слова, нужно испытать отчаяние и победить его». Тема разрешения затруднений, то и дело возникающих в жизни, наметилась уже в Первой симфонии композитора и получила дальнейшее развитие во Второй. Главную роль в данных сочинениях играют деятельные, волевые образы героического подвига, торжества света. В качестве эпиграфа к Третьей симфонии и к «Поэме экстаза», наверное, можно было бы взять слова самого композитора: «Иду сказать людям, что они сильны и могучи».

Музыкальный язык Скрябина в 1900-х годах значительно усложняется. В мелодике становятся более заметными декламационность, обилие активных повелительных интонаций. Ритмы отличаются стремительностью, наталкивающей на мысль о том, что сочинениям в той или иной степени присущ танцевальный оттенок.

Новые черты сочетаются у Скрябина с классической строгостью формы, обилием чётко ограниченных разделов. Еще более ясным делается стремление композитора к законченности, логичности и тщательной отделке всех деталей фактуры.

В 1909 году Скрябин вернулся в Россию и с 1910 года окончательно обосновался в Москве. Он по-прежнему продолжал выступать как пианист в различных российских городах и за границей. В 1910 году Скрябин совершил концертную поездку вместе с оркестром известного дирижёра С. А. Кусевицкого по приволжским городам, а в последующие годы давал концерты в Германии, Голландии, Англии.

Скрябин великолепно и неподражаемо исполнял произведения собственного сочинения. Пианист М. Л. Прессман, учившийся со Скрябиным в консерватории, впо-

следствии вспоминал: «У него был исключительно обаятельный по красоте и мягкости звук, лёгкая и чёткая подвижность пальцев. В мелких пассажах рояль звучал у него бесподобно. Он мог извлекать из него почти оркестровые краски, в нём было очень много изящества. Если ко всему этому прибавить, что он замечательно владел педалью, то физиономия Скрябина-пианиста будет ясна».

Один из рецензентов написал об игре Скрябина следующие слова: «Играет Скрябин как-то интимно, точно импровизирует, точно исповедует самому себе сокровеннейшие свои вдохновения. Хотелось бы потушить огни в зале и в темноте подслушивать движения его богатой души. Нельзя говорить о его технике. О ней не думаешь, слушая его игру. Слышишь только и переживаешь то, что он своей творческой волей заставляет слышать и переживать, — это величайшее искусство!.. Он похож на своего духовного предшественника — Шопена...»

Несмотря на большую занятость и постоянные выступления в качестве пианиста, Скрябин находит время и для создания новых произведений, к числу которых относится симфоническая поэма «Прометей» («Поэма огня») для оркестра, солирующего фортепиано и хора, поющего без слов. После этого сочинения им были написаны еще пять сонат, поэма «К пламени» и ряд мелких фортепианных пьес.

Под влиянием реакционных мистических учений, весьма распространенных в те годы, Скрябин задумывает создать грандиозное произведение под названием «Мистерия», соединив в нём различные виды искусства. Он мечтал, что в «Мистерии» примет участие всё человечество. Исполнение её приведёт к гибели мира как материального начала и освобождению начала духовного. Размышления о слиянии искусств подтолкнули композитора ввести в партитуру «Прометея» особую нотную строчку, обозначенную словом *luce* («свет»), предназначенную для некоего, ещё

не изобретённого человечеством светового инструмента. При исполнении «Прометея» зал должен был, по идее Скрябина, освещаться световыми волнами разного цвета, соответствующими определённым музыкальным темам и гармониям.

В произведениях последнего периода музыкальные образы Скрябина приобретают нередко абстрактный характер, становятся условными образами-символами. Тематическое развитие заменяется сложной комбинацией различных тем. В сочинениях преобладают сложные лады: так, например, в «Прометее» основной гармонией, вытеснившей трезвучия и другие аккорды мажорно-минорной ладовой системы, становится созвучие из шести тонов, построенное по квартам.

В последний год жизни Скрябин работал над «Предварительным действием», которое он рассматривал как своего рода пролог к «Мистерии». От этого труда сохранился только написанный им самим стихотворный текст и несколько черновых набросков музыки.

Весной 1915 года композитор концертировал в Петрограде. По возвращении в Москву он тяжело заболел и вскоре умер.

Творчество Скрябина оказало огромное влияние на русскую и зарубежную музыку. Многие композиторы усваивали выразительные приёмы, особенно скрябинские гармонии.

Фортепианные сочинения составляют наибольшую по объёму часть всего наследия Скрябина. Среди них ряд произведений крупной формы – Концерт, 10 сонат и пьесы (Фантазия си минор, поэмы «Трагическая», «Сатаническая», «К пламени», Поэма-ноктюрн). Очень много миниатюр – главным образом прелюдии, этюды.

В 1900-х годах в фортепианном творчестве Скрябина появляется жанр поэмы. Некоторые пьесы, написанные им в этот период, носят своеобразные причудливо-таин-

ственные названия, например «Ирония», «Загадка», «Маска», «Странность» и др.

Из 10 сонат, созданных композитором в период с 1893 по 1913 год, первые три представляют собой традиционные сонатные циклы. Остальные сочинены по принципу одночастности. Третья и Четвёртая, родственные симфоническому творчеству композитора, по праву считаются одними из лучших его достижений. Пятая соната перекликается с «Поэмой экстаза», последние пять сонат в целом близки по стилю к «Прометею».

Фортепианные произведения раннего периода творчества Скрябина отличаются певучестью и красотой мелодического языка. Лирическая мелодия композитора, гибкая и пластичная, часто имеет своеобразный извилистый рисунок, передающий тончайшие оттенки душевных переживаний. Несмотря на напевность, мелодизм Скрябина носит больше инструментальный, нежели вокальный, песенный характер. Эта черта наиболее заметна в драматических эпизодах его музыки. Их мелодике свойственны изломы, скачки, паузы.

Скрябин почти не обращался к таким формам имитационной полифонии, как fuga, фугато, хотя в работах его ярко проявляются черты полифонии. Широко пользуясь разнообразными фигурациями, он мастерски создавал из них причудливые узоры. Сложное, многоплановое изложение типично для скрябинского фортепианного стиля.

Шесть партитур (не считая фортепианного концерта), небольшое оркестровое сочинение «Мечты», три симфонии и две поэмы («Поэма экстаза» и «Прометей») относятся к симфонической области творчества композитора.

Симфонизм Скрябина строился на базе творческого сочетания и преломления различных традиций симфонической классики XIX века. Все три его симфонии объединены общим идейным замыслом, сущность которого отражает борьбу человеческой личности с враждебными силами,

преграждающими ей путь к свободе. Причём это сопротивление каждый раз заканчивается победой героя и торжеством света.

Первая симфония (ми мажор, 1899—1900) состоит из шести частей. В данном произведении ясно чувствуется всё мастерство композитора как симфонического драматурга. Он противопоставляет друг другу различные образы, умело развивает их, насыщая музыку динамикой борьбы и вместе с тем сохраняя цельность, стройность формы. Но вокально-симфонический финал удался Скрябину значительно меньше. Он сам говорил, что не смог ещё передать здесь «свет в музыке».

Вторая симфония (1902) продолжает линию Первой, но она более драматична и героична. Её «сквозное действие» ведёт от сумрачных, суровых настроений первой, вступительной части к героическому порыву.

В Третьей симфонии и «Поэме экстаза» нашло отражение стремление Скрябина к максимальной концентрированности музыкального содержания: если в Первой симфонии было шесть частей, во Второй — пять, в Третьей их всего три, а «Поэма экстаза» и «Прометей» — одночастные композиции.

В симфонических произведениях Скрябина очень заметны характерные для его творчества эмоциональные контрасты. Сам композитор определял их выражениями «высшая грандиозность» и «высшая утончённость». Героические прометеевские образы сопоставляются у него с утончёнными, изысканными и хрупкими образами — темами «мечты».

Эти два плана скрябинской симфонической драматургии наиболее ярко выражены в «Поэме экстаза». Данное произведение является своеобразным переходным этапом между средним и заключительным периодами творчества Скрябина. В нём появляются некоторые новые черты, несвойственные ранее симфониям и показательные для раз-

вития стиля композитора. Например, в «Поэме экстаза» практически отсутствуют протяжённые мелодии, почти каждая из её многочисленных тем является, по сути, индивидуальной, выразительной, но очень лаконичной музыкальной фразой. Непрерывное симфоническое развитие сменяется чередованием достаточно кратких, подчёркнуто контрастных эпизодов.

Наряду с эволюцией симфонического стиля Скрябина происходило и развитие оркестровых средств. Начиная с Третьей симфонии, значительно возрастает состав оркестра. В него входят, не считая струнных, по четыре инструмента каждого вида деревянных духовых, группа медных включает восемь валторн, пять труб, три тромбона и тубу. Кроме того, есть две арфы и группа ударных. В «Поэме экстаза» и в «Прометее» к этому составу добавляются ещё орган, челеста, колокола и колокольчики, а в «Прометее» — фортепиано и хор.

**Дж. Гершвин.
«Рапсодия в голубых тонах»¹**

Форма «Рапсодии в голубых тонах» заимствована у венгерского композитора Листа; главная медленная часть восходит к русскому композитору Чайковскому; гармонии напоминают француза Дебюсси или поляка Шопена. И всё же, как в самой Америке, в этом гигантском плавильном тигле, в «Рапсодии» перемешались различные заимствованные элементы, чтобы вылиться в произведение истинно американское. По своей молодой стремительности, порыву, неуспокоенности, оптимизму «Рапсодия» — чисто американская музыка. Она является также и истинно гершвиновским произведением по свежести ритмических и музыкальных идей, по живости и упругой энергии мускулов, по своему безошибочному чутью музыкального эффекта. Высокий, пронзительный голос кларнета в первых, открывающих «Рапсодию» тактах обнаруживает прекрасное понимание автором возможностей звукового эффекта. После низкой трели кларнет начинает своё восхождение по «лестнице» из семнадцати нот, останавливается на полпути и после непродолжительного глissандо продолжает своё восхождение легко и свободно *portamento*. Потом он снова возвращается к первой теме. Эта тема не только открывает «Рапсодию», но и создаёт и определяет настроение всего произведения. В нём слышен голос беспокойных 1920-х годов, эпохи борьбы с традиционными верованиями и предрассудками, эпохи гедонизма, пренебрежения условностями и исступлённой погони за удовольствиями; эпохи женщин свободной морали и любителей сладкой

¹ Фрагмент книги Д. Юэна «Джордж Гершвин: Путь к славе» (М.: Музыка, 1989).

жизни, эпохи карманных фляжек с вином и нелегальных питейных заведений, эпохи брачного рационализма и знаменитых острот Дороти Паркер. Музыка «Рапсодии» рассказывает об этом времени так же живо и ярко, как канканы Оффенбаха о временах Второй французской империи или вальсы Иоганна Штрауса об Австрийской империи времён Франца Иосифа. Заявив о себе, начальная живая и беспечная тема мгновенно завершается переходной фразой у духовых, которая уже несёт в себе зачатки второй главной темы. Эта новая, полная жизни и энергии тема, которую наконец конкретизирует фортепиано, продолжает нести с собой ощущение дерзкого безрассудства, звучащего уже в самом начале. Некоторые исследователи пытались доказать сходство между этой мелодической идеей «Рапсодии» и вступительными тактами Четвёртого фортепианного концерта Бетховена, однако сходство это весьма отдалённо. Вторая тема впервые появляется и вновь возникает в партии оркестра и является основой продолжительной фортепианной каденции. Затем несколько восходящих аккордов фортепиано подводят к главной части произведения — медленной, которую исполняют струнные. Её наиболее часто цитируют и лучше всего знают из всей серьёзной американской музыки. Пол Уайтмен использовал эту часть в качестве своих постоянных радиопозывных и открывал ею свои выступления на концертах. На неё были написаны слова. В таком виде она впервые прозвучала в исполнении Фрэнсис Уильямс. Джордж Гершвин исполнил её на церемонии бракосочетания своей сестры и Леопольда Годовского-младшего в доме Айры Гершвина в 1930 году. Она звучала в органном исполнении в Тэмпл Эману-Эл (крупнейшая синагога в Нью-Йорке) во время похорон Гершвина.

Мелодию подхватывает весь оркестр. Затем снова возникает первоначальная музыкальная фраза. Исполненная в быстром темпе, она переходит в заключительную часть.

Оркестр мощно утверждает тему кларнета, звучащую в начале, задумчиво и мечтательно «вспоминает» вторую тему фортепиано. В конце звучит короткая и драматическая кода.

«Рапсодию в голубых тонах» ни в коей мере нельзя считать последовательным и законченным музыкальным шедевром. Суровые упрёки критиков, несомненно, справедливо указывают на её слабые стороны. К ним относятся неопределённость и расплывчатость формы, тяжеловесность и прямолинейность в разработке отдельных частей музыкальных тем. Иногда, когда вдохновение вдруг изменяет композитору, в ней появляются повторы уже известных музыкальных идей, невыразительные гаммообразные вставки и целые аккордовые пассажи; чувствуется некоторая наивность и непрофессионализм в гармонических построениях. Но основной мелодический и ритмический материал настолько хорош и свеж, подан с таким чувством и непосредственностью, что всё произведение в целом неизменно волнует слушателей.

И. С. Бах. Месса си минор¹

Структура мессы

I. Kyrie

1. *Kyrie eleison* – Господи, помилуй. Пятиголосный хор (Soprano I, II, Alto, Tenor, Bass).

2. *Christe eleison* – Христос, помилуй. Дуэт (Soprano I, II).

3. *Kyrie eleison* – Господи, помилуй. Четырёхголосный хор (Soprano, Alto, Tenor, Bass).

II. Gloria

1. *Gloria in excelsis Deo* – Слава в Вышних Богу. Пятиголосный хор (Soprano I, II, Alto, Tenor, Bass).

2. *Et in terra pax* – И на земле мир. Пятиголосный хор (Soprano I, II, Alto, Tenor, Bass).

3. *Laudamus te* – Хвалим Тебя. Ария (Soprano II).

4. *Gratias agimus tibi* – Благодарим Тебя. Четырёхголосный хор (Soprano, Alto, Tenor, Bass).

5. *Domine Deus* – Господи Боже. Дуэт (Soprano I, Tenor).

6. *Qui tollis peccata mundi* – Взывший грехи мира. Четырёхголосный хор (Soprano II, Alto, Tenor, Bass).

7. *Qui sedes ad dexteram Patris* – Сидящий одесную Отца. Ария (Alto).

8. *Quoniam tu solus sanctus* – Ибо Ты Один Свят. Ария (Bass).

9. *Cum Sancto Spiritu* – Со Духом Святым. Пятиголосный хор (Soprano I, II, Alto, Tenor, Bass).

¹ Фрагменты книги А. Швейцера «И. С. Бах» (М.: Музыка, 1965).

III. Credo

1. *Credo in unum Deum* – Верую во Единого Бога. Пятиголосный хор (Soprano I, II, Alto, Tenor, Bass).

2. *Patrem omnipotentem* – Отца Вседержителя. Четырехголосный хор (Soprano, Alto, Tenor, Bass).

3. *Et in unum Dominum* – И во Единого Господа (Иисуса Христа). Дуэт (Soprano I, Alto).

4. *Et incarnatus est* – И воплотившегося. Пятиголосный хор (Soprano I, II, Alto, Tenor, Bass).

5. *Crucifixus* – Распятого. **Четырехголосный хор (Soprano II, Alto, Tenor, Bass).**

6. *Et resurrexit* – И воскресшего. **Пятиголосный хор (Soprano I, II, Alto, Tenor, Bass).**

7. *Et in Spiritum Sanctum* – И в Духа Святаго. Ария (Bass).

8. *Confiteor* – Исповедую. Пятиголосный хор (Soprano I, II, Alto, Tenor, Bass).

9. *Et exspecto* – Чаю (воскресения мёртвых). Пятиголосный хор (Soprano I, II, Alto, Tenor, Bass).

IV. Sanctus, Hosanna, Benedictus

1. Sanctus – Свят Господь Саваоф. Шестиголосный хор (Soprano I, II, Alto I, II, Tenor, Bass).

2. *Hosanna* – Осанна в Вышних. Восьмиголосный (двойной) хор (Soprano I, II, Alto I, II, Tenor I, II, Bass I, II).

3. *Benedictus* – Благословен. Ария (Tenor).

4. *Hosanna (da capo)* – Осанна (окончание). Восьмиголосный (двойной) хор.

V. Agnus Dei

1. *Agnus Dei* – Агнец Божий. Ария (Alto).

2. *Dona nobis pacem* – Даруй нам мир. Четырехголосный хор (Soprano, Alto, Tenor, Bass). Музыка повторяет «Gratias agimus tibi» из «Gloria».

Kyrie eleison

Взволнованная возвышенность — вот что определяет содержание си-минорной мессы. С первого же аккорда *Kyrie* переносишься в мир величавого и глубокого чувства и остаёшься в таком настроении до заключительного каданса *Dona nobis pacem*. Как будто Бах действительно хотел создать католическую мессу, дабы передать величественную объективность веры. Такое же впечатление производит блестящее великолепие некоторых главных хоров. В то же время другие части проникнуты субъективным душевным настроением, что присуще его кантатам и что считают более свойственным протестантизму. Величественное и душевное в мессе не соединяются и не смешиваются, но сосуществуют раздельно, одно вне другого, как и объективное и субъективное в мировосприятии Баха. Поэтому месса *h-moll* одновременно католическая и протестантская и при этом столь же загадочна и непостижимо глубока, как и религиозное чувство её автора.

Начальный хор *Kyrie eleison* — «Господи, помилуй» — величав; торжественная молитва возносится к Богу; святая соборная христианская Церковь взывает к Небесному Отцу и преклоняется перед ним; кажется, будто всё новые толпы присоединяются к молению.

Crucifixus, Et resurrexit

От *Credo* до *Sanctus* все части снова тесно соединены между собой и разбиваются на три группы. Первая, связанная с образом Бога-Отца, включает *Credo* и *Patrem omnipotentem*; вторая, повествующая о Христе, состоит из *Et unum deum, Et incarnatus est, Crucifixus, Et resurrexit*; к третьей группе, посвящённой Святому Духу, относятся *Et in spiritum sanctum* и *Confiteor*. Три группы разделяются совсем короткими паузами, отдельные же части из каждой группы исполняются непосредственно друг за другом.

Текст этого раздела необычайно труден для переложения на музыку. Греческие авторы «Никейского символа», создавая сухие формулы, меньше всего думали об их музыкальном оформлении. Но ни в одной мессе трудности композиции *Credo* не преодолены с таким совершенным искусством, как в баховской. Что касается драматических мыслей и чувств, которые он вложил в него, большего нельзя было сделать. Уже внешнее оформление текста необычайно искусно. Широко развиты предложения, предназначенные для блестящего звукового изображения. Другие, наоборот, разработаны кратко и сжато. Воздействие хора *Confiteor* основано главным образом на сжатости изложения. К величайшим достоинствам мессы вообще и *Credo* в особенности относится превосходная латинская декламация Баха. Наиболее смелые колоратуры являются только художественной переработкой естественной долготы слогов и ударений соответствующих слов.

Crucifixus построен на остином басу, возникающем из хроматического мотива скорби; хор нежен и ароматен, как и предшествующий. Невыразимая печаль, которая слышится в последовательности гармоний, таит в себе что-то неземное и просветлённое, как будто в то время, когда мастер создавал эту музыку, в самой глубине его души звучало слово умирающего Спасителя: «Совершилось».

Хор *Et resurrexit* передаёт победное ликование искуплённого человечества. Обратим внимание не только на великолепную линию смелой, стремительной темы, но и на прекрасную естественность декламации. Тема хора *Credo* — прекрасный старинный григорианский напев. Уверенное и непрерывное движение в восемь четвертей в басу символизирует непоколебимость веры. Оно действует сильнее всего, если отдельные ноты не связывают, но слегка отделяют друг от друга и группируют с тактом.

Agnus Dei

В ариях *Benedictus* и *Agnus Dei*, может быть, яснее всего обнаруживается различие в баховском и бетховенском понимании мессы. Для симфониста Бетховена эти обе части — кульминационные вершины всей драмы, как он представляет себе мессу; для Баха с его религиозным чувством — это спокойное заключение целого, умиротворение. В бетховенском *Agnus Dei* крик о спасении измученной души звучит со страшной силой, тогда как у Баха это песнь спасённой души.

**Р. Шуман.
Концерт для фортепиано
с оркестром ля минор¹**

Первую часть Г. Аберт справедливо охарактеризовал как одно из поздних детищ шумановского *Sturm und Drang*. Она много выше последующих частей. По щедрой насыщенности музыкальными мыслями, по увлекательности развития, романтической пламенности это действительно одна из творческих вершин Шумана. Всесторонняя удача композитора, вероятно, в немалой степени обусловлена тем, что ему посчастливилось найти для первой части на редкость убедительное композиционное решение. Здесь Шуман с особенной полнотой и естественностью применил манивший его синтетический принцип построения крупной формы: он соединил драматургическую стройность сонаты, разнохарактерность и тематическое единство вариаций². Краткое вступление горячей патетичностью своего тона сразу же заставляет слушать и верить в то, что мы вступаем в чертоги больших и необыденных чувств. Главная тема вполне оправдывает это ожидание. Есть в мировой литературе темы «избранницы»; кому они не памятны (g-moll'ная симфония Моцарта, «Лунная» и «Аппассионата» Бетховена, многие незабываемые страницы Шопена и Чайковского). К ним вполне можно отнести и тему a-moll'ного концерта Шумана. Она проста и непосредственна, как задушевная песня. Но в ней есть одновременно и строгость,

¹ Фрагмент книги Д. Житомирского «Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества» (М.: Музыка, 1964).

² Форма первой части концерта — сонатное аллегро с эпизодом между экспозицией и разработкой. Разделы этой части, за исключением вступления к экспозиции и к разработке, основаны на материале главной темы. Всю композицию можно представить себе одновременно как сонату и как цикл свободных вариаций.

собранность зрелого чувства. Она ярко лирична и вместе с тем по-бетховенски сдержанна, насыщена, ни на момент не ослабляет туго натянутую струну многозначительной мысли. Цельная, как все «божьей милостью» созданные мелодии, она выразительна и в каждом своём звене.

Шуман не упускает в дальнейшем ни одного из этих «звеньев», и дары темы в процессе её развития кажутся неисчерпаемыми. Два крайних эмоциональных полюса первой части — скорбная патетика, господствующая в первоначальном минорном варианте главной темы, и возникающая далее праздничность. Вскоре после изложения главной темы в диалоге фортепиано и оркестра начинается оживлённая «игра-соревнование» двух противоположных начал: сольная партия то вовлекается в общий праздничный хоровод, то, играя, уводит в сторону лирического волнения, томительных и радостных предчувствий (связующая партия). Большую роль приобретает тема фанфарных «юбилеев», особенно ярко звучащая в оркестровых tutti¹.

Из этих несущихся вихрем огоньков надежды, трепетной радости возникает новое собранное чувство. Перед нами одно из замечательных перевоплощений главной темы.

В этом мажорном варианте темы (открывающем собой второй внутренний цикл вариаций — побочную партию) исчезает оттенок щемящей скорби, но сохраняется и усиливается строгость, величавость, благородная патетика. Грудь распрямилась, взор устремлён вдаль, душа готова ринуться навстречу стихиям. Здесь начинаются новые перевоплощения. Тему, уведённую на второй план (в партию оркестра), будто захлёстывают волны вновь возникшего мелодического движения².

¹ Эта фанфарная тема с её характерными «золотыми ходами» валторн представляет собой один из свободных мажорных вариантов главной темы.

² Проводимая здесь «производная» тема является контрапунктом ко второму и третьему проведением темы побочной партии.

Кипение чувств делает тесным прежнее русло мелодии, и от неё стремительно ответвляются новые ручейки и потоки. Завершающий экспозицию праздничный марш (тема «юбилейный») вдруг словно заволакивается настроением мечтательности. Наступает минута романтического одиночества, интимнейших откровений души. Такие минуты полны значительных и высоких дум, они овеяны элегической печалью, всегда связанной с созерцанием высшей красоты.

Эпизод *Andante espressivo* (ещё один мажорный вариант главной темы) – лирический центр первой части. Шуман обращается здесь к излюбленному романтиками жанру *Liebeslied* – этих возвышенных элегий, лирических гимнов и песен восторженно влюблённой души. В красивом дуэте фортепиано и оркестра всё теплее и проникновеннее становится мелодия песни.

Её прерывает вихревое, обдающее жаром внезапно нахлынувшей страсти вторжение вступительной темы. Теперь по контрасту с лирическим созерцанием начинается действие. Музыка разработки (две новые вариации на главную тему) как будто аккумулирует в себе всю накапливавшуюся до сих пор энергию. Она устремлена вперёд и ввысь, проникнута страстной решимостью, её дыхание беспредельно широко, – силам, кажется, нет конца.

Два проведения темы, составляющие разработку (в *G-dur* и *C-dur*), принадлежат к высшему, что создал Шуман в области мелодий «широкого дыхания». Во втором проведении напряжённость возрастает¹. Струна натягивается до возможного предела...

Но инерция чуть-чуть начинает ослабевать (*diminuendo*, *ritardando*). И здесь, когда нужно вновь что-то осмыслить, подытожить, сформулировать, оказывается не только воз-

¹ Важнейшую роль играет расширение и выразительное обострение последнего раздела, где образуются имитации, затем (заключительные восемь тактов) доминантовый органнй пункт.

возможным, но и психологически самым естественным и необходимым вернуться к главной теме в её первоначальном скорбно-величавом облике (такова глубочайшая психологическая обоснованность принципа повторения в музыке, не случайно сохраняющего свою жизненность во все музыкальные эпохи). Но не будем сейчас говорить о репризе. Остановимся на двух важных разделах, завершающих поэму, — на каденции и коде.

Концертная каденция была во времена Шумана той виртуозной интермедией, где солисту позволялось забыть обо всём, кроме собственного успеха, и предаться откровенному щеголянию техникой. Шуман начисто, без всякого компромисса отверг эту традицию. Он вернулся даже не к Бетховену и не к Моцарту (которые в своих концертах допускали некоторую компромиссность), а к Баху. Иначе говоря, он вновь вернул жанру каденции её первоначальный смысл — глубочайшей по своей сосредоточенности и насыщенности лирической импровизации. Связь с Бахом проявляется здесь не только в понимании жанра. Она ещё заметнее в языке, в стиле этой каденции, в её туго сплетённой полифонической ткани, благодаря которой в знакомой уже и много раз «проштудированной» сознанием мелодии¹ обнаруживается новая выразительная сила.

Каденция начинается упорной работой мысли и чувства, как бы вновь погружённых в глубины духа. В ней есть своё восхождение, по-баховски напряжённое, веское в каждом своём шаге, в каждом акте преодоления. Вновь появляющаяся в итоге главная тема (*Un poco Andante*) постепенно светлеет, делается хрупкой и прозрачной, — словно в усталую душу проливается свет и мир «горних высот».

Шуману редко в полной мере удавались финалы крупных форм. В коде первой части концерта (*Allegro molto*)

¹ Каденция представляет собой ещё один свободный импровизационный цикл вариаций на главную тему.

он создал в известном смысле идеальное завершение большой композиции. Вероятно, ему помогла ограниченность поставленной цели, возможность не отвлекаться в сторону. Тема представлена здесь таким образом, что в ней образуется слияние маршевости (фанфарные эпизоды в экспозиции и репризе) и лирической увлечённости (вариации из побочной партии и разработки). Этот синтез рождает уже в сущности новый образ: мы видим, как из романтического кипения чувств, полноты ощущения жизни рождается гражданская страсть — та, что перелита была Гейне в его стихи о «барабанщике революции» («Доктрина»), та, что нередко находила выражение в мужественных, горячих и горделивых темах Шумана, Шопена, Листа.

Как близок дух этой музыки к романтике революционной песни и марша будущих времён! В коде первой части концерта Шуману удалось не только подытожить сказанное, но и возвыситься над ним.

**Многозначность музыкальных
средств (на примере
Прелюдии ре-бемоль мажор
Ф. Шопена)**

К любому событию, явлению, факту музыки нужно идти от всеобщих категорий, возвышая тем самым мышление детей до философского уровня. В качестве примера реализации этого положения на практике приведём возможный вариант раскрытия детям проблемы *многозначности музыкальных средств*. Хотя и считается, что в начальных классах делать это рано по причине отсутствия у младших школьников должного музыкального опыта и сложности самой проблемы. А сложность её связана с пониманием музыки как «знаковой системы особого рода» и с явлением «протеичности» музыкального знака (Протей – мифический морской бог, обладавший способностью произвольно менять свой вид), т. е. с его свойством менять значение с изменением конкретного комплекса выразительных средств. С этим трудно не согласиться, но нам кажется, что попробовать всё же можно, ведь в жизни происходит то же самое: в различных эмоциональных состояниях мы видим *одно и то же*, но воспринимаем и относимся к нему по-разному.

Для тех учителей, кто захочет затронуть эту проблему, рекомендуем **Прелюдию Des-dur Ф. Шопена**. Лучше всего её просто послушать, без особого анализа. Лишь обратите внимание школьников на то, что *органный пункт* (звук As) в крайних частях действует как элемент колыбельной: ласково-убаюкивающе, лирически сосредоточивая наше чувство на прекрасной нежной мелодии. Свойство и значение органных пунктов в музыке именно и состоит в том, чтобы сосредоточивать и успокаивать своей

мерностью, монотонностью. Но каким становится этот органнй пункт, когда в средней части происходит смена эмоции и, следовательно, всего комплекса выразительных средств! Мы слышим мрачный набатно-надгробный колокольный звон, который теперь действует как неумолимая трагическая сила (да ещё и торжествующая в концах построений). А теперь наиграем детям связующую партию из первой части «Аппассионаты» Л. ван Бетховена. Здесь тот же органнй пункт уже передаёт смятение, тревогу! Думается, что такого образного, чувственного, наивно-философского уровня пока достаточно, на аналитический уровень выйдем позже (с накоплением в опыте детей подобных фактов музыки). Но важно уже сейчас поставить такое теоретическое обобщение впереди их музыкального опыта, формировать рассмотрение этой *проблемы от общего к частному*.

Содержание

Педагогическая концепция года	3
Методы, приёмы и формы реализации концепции	6
Ещё раз о содержательном анализе инструментальных произведений	6
Музыкальные салоны – педагогическая интерпретация формы повседневного бытования музыки	17
Тематическое планирование	22
Характеристика учебно-методического комплекта	27
Электронная форма учебника (ЭФУ)	27
Фонохрестоматия	33
Нотная хрестоматия	40
Примерное планирование музыкального материала	42
I четверть	42
II четверть	45
III четверть	47
IV четверть	49
Планируемые результаты освоения курса	56
Приложение 1. Биографические материалы для проведения музыкальных салонов	63
Приложение 2. Дж. Гершвин. «Рапсодия в голубых тонах»	123
Приложение 3. И. С. Бах. Месса си минор	126
Приложение 4. Р. Шуман. Концерт для фортепиано с оркестром ля минор	131
Приложение 5. Многозначность музыкальных средств (на примере Прелюдии ре-бемоль мажор Ф. Шопена)	136

