

ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ СИНТЕЗА ЛИТЕРАТУРЫ, МУЗЫКИ И ЖИВОПИСИ В МУЗЫКАЛЬНОМ КАДЕТСКОМ КОРПУСЕ И ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ

Методический комплекс



Краснодар 2022

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«КРАСНОДАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
КУЛЬТУРЫ»

ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ СИНТЕЗА
ЛИТЕРАТУРЫ, МУЗЫКИ И ЖИВОПИСИ
В МУЗЫКАЛЬНОМ КАДЕТСКОМ КОРПУСЕ
И ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ

Методический комплекс

Краснодар
2022

УДК 7.01 (072)
ББК 71p10
П 711

Рецензенты:

Кром А. Е. – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки ФГБОУ ВО ФГБОУ ВО «Нижегородской консерватории им. М. И. Глинки».

Плыгун С. В. – кандидат педагогических наук, директор ДШИ № 6 МО город Краснодар.

Методический комплекс подготовлен в рамках реализации федерального проекта «Творческие люди» Национального проекта «Культура» по итогам проведения общественно-значимого мероприятия в сфере образования – круглого стола «Актуальные проблемы преподавания синтеза литературы, музыки и живописи в музыкальном кадетском корпусе и детской школе искусств» (работа «Актуальные проблемы преподавания синтеза искусств в кадетском музыкальном образовании»).

Рекомендовано кафедрой кино, телевидения и звукорежиссуры (протокол № 11 от 02.09.2022 г.) в качестве методического комплекса для преподавателей музыкального кадетского корпуса, детских школ искусств, специалистов в области дополнительного образования детей.

П 711 Преодоляк А.А., Герасимова С. Н., Полищук А.Э.

Особенности преподавания синтеза литературы, музыки и живописи в музыкальном кадетском корпусе и детской школе искусств : комплекс / А. А. Преодоляк, С. Н. Герасимова, А. Э. Полищук ; М-во культуры Рос. Федерации, Краснодар. гос. ин-т культуры. – Краснодар : КГИК, 2022. – 227 с. – Текст : непосредственный.

УДК 7.01 (072)
ББК 71p10

© Краснодарский государственный
институт культуры, 2022

Содержание

Введение	5
Раздел 1. Становление кадетских корпусов в России: история и художественное образование	8
Раздел 2. Основные принципы художественного образования и воспитания в аспекте синтеза искусств	16
Раздел 3. Урок музыкальной литературы в аспекте синтеза искусств	22
3.1. Общие положения.....	22
3.2. Урок биографического типа в дидактических материалах по программе музыкальной литературы.....	23
3.3. Урок аналитического типа.....	44
3.4. Тематический урок.....	66
3.5. Примерные задания и тесты.....	69
Раздел 4. Музыкальный синтез в контексте «третьего течения» культуры	95
Раздел 5. Творчество А. Н. Скрябина как вершина синтеза искусств. К 150-летию со дня рождения композитора	109
Приложение	117
Приложение № 1. Портреты композиторов глазами художников.....	118
Приложение № 2. Картины художников-передвижников, художников и декораторов XIX–XX веков в рамках учебного курса по музыкальной литературе в МКК и ДШИ.....	143
Приложение № 3. Художественная литература о композиторах, музыке и музыкантах.....	196
Приложение № 4. Нотные примеры к разделу № 4.....	197

Введение

Актуальность и постановка проблемы. Современная ситуация художественно-культурных процессов, воспитания, понимания духовных ценностей, в целом, характеризует нестабильность как в самом обществе, так и в отношении личностного подхода к культурным универсалиям. Нравственное формирование личности напрямую зависит от ее наполненности духовными ценностями, которые, с одной стороны связаны с фундаментальными законами природы культуры, с другой – с художественно-эстетическим воспитанием, основанным на принципе синтеза искусств.

Сегодня каждый вид искусства претендует на самостоятельное углубленное изучение. Это правильный профессиональный подход. В процессе обучения обучающемуся трудно пользоваться полученными знаниями, еще трудней сопоставить их друг с другом, понять природу взаимопроникновения одного предмета в другой, соотнести принципы развития музыки, живописи, литературы. Еще трудней выглядит процесс перевода теоретических знаний в практические умения и навыки. Пропасть между понятиями «знать» и «уметь» – огромная. Не каждый ученик ее преодолевает. Первая профессиональная ступень в системе дополнительного образования призвана решить данную проблему путем развития творческой личности, формирования художественного вкуса, через осознание эстетических законов в искусстве.

Для этого разработаны программы, включающие в свою основу принцип синтеза искусств, дисциплин гуманитарно-художественного цикла. Данному процессу такого подхода поспособствовала установка Правительства РФ на курс объединения естественный и гуманитарных наук, межпредметных связей внутри изучаемого цикла, наконец, синтеза различных предметов, которые на первый взгляд, не имеют точек соприкосновения.

Практика освоения предметов и дисциплин в детской школе искусств узко направлена. Например, часто приобретение навыков в хоровом классе или в классе специальности не связаны друг с другом. Еще один пример связан с предметами музыкально-теоретического цикла, когда процесс перевода теоретических знаний в практическую область вызывает большие трудности.

Еще один аспект актуальности поставленной проблемы связан с возрождением культурно-исторических и художественных процессов в системе образования России на современном этапе его развития. В 2012 году президентом Российской Федерации был подписан указ об организации и открытии Музыкальных кадетских корпусов, о восстановлении традиций воспитания и образования, о сохранении фунда-

ментальных культурных ценностей. Позже было обращено внимание на поддержку и развитие музыкальных школ и школ искусств, первой – предпрофессиональной ступени в системе дополнительного образования детей.

Как показала практика, на первый взгляд, не похожие системы имеют много общего, тесно взаимосвязаны в пространстве современных реалий, тенденций своего развития, культурных и художественных универсалий.

Актуальность связана и с пониманием концепции – «эстетический потенциал личности». В данном методическом комплексе эта проблема рассматривается в аспекте синтеза литературы, музыки и живописи, как фундаментальных основ и предметов при изучении искусств. Такой процесс ведет к формированию индивидуальной картины мира, умению создавать свой неповторимый образ, анализировать законы взаимодействия искусств, вести диалог с автором изучаемого произведения. Позиция «полихудожественного развития» представляет основу теории и практики развития обучающегося посредством синтеза искусств, как интеграционного процесса в художественном образовании. Она позволяет выявить эстетический потенциал обучающихся в системе дополнительного образования детей, музыкальном кадетском корпусе, детской школе искусств.

Цель методического комплекса – раскрыть эффективные методы развития эстетического потенциала обучающихся посредством изучения синтеза литературы, музыки и живописи в образовательной системе музыкального кадетского корпуса и детской школы искусств.

Задачи методического комплекса:

1. Рассмотреть исторические процессы становления и развития музыкальных кадетских корпусов.
2. Выявить традиции и преемственность в сфере художественного образования в музыкальном кадетском корпусе и детской школе искусств.
3. Проанализировать методы и формы преподавания синтеза литературы, музыки и живописи в системе музыкального образования.
4. Выявить основные тенденции синтеза искусств в контексте третьего пласта музыкальной культуры.

Практическая значимость. Материал методического комплекса может быть применен на уроках музыкальной литературы в музыкальном кадетском корпусе, детской школе искусств, отчасти в рамках дисциплин «Слушание музыки», «Беседы об изобразительном искусстве», как дополнительная информация в классе фортепиано.

Целевая аудитория. Методический комплекс предназначен для преподавателей музыкального кадетского корпуса, детских школ

искусств, специалистов в области дополнительного образования детей.

Структура методического комплекса составляет пять разделов. Первый раздел посвящен раскрытию исторических процессов в образовании кадетских корпусов. Выявлена взаимосвязь музыкального образования и художественного воспитания кадет и обучающихся на первой ступени профессионального образования в детской школе искусств.

Второй раздел – методический. В нем обозначены основные принципы «полихудожественного метода» в аспекте синтеза искусств, эстетический подход при создании музыкального образа.

Третий раздел – дидактический. В нем представлен материал, позволяющий выстраивать собственные модели уроков биографического, аналитического и тематического типов. В центре внимания изучение культурно-исторической атмосферы той или иной эпохи, оперы, значение музыки в драматическом театре. Приведены примерные задания, тесты, вопросы для закрепления изучаемого материала.

Четвертый раздел раскрывает вопросы изучения музыкального синтеза в контексте «третьего течения». Это взаимодействие художественных параллелей – академическое искусство и джаз, живопись и литературный текст, введение новых имен в музыкальный обиход.

Пятый раздел посвящен творчеству А. Н. Скрябина. Дана характеристика его творчества, основанная на синтезе философии, поэзии, музыки, живописи, архитектуры, новой организации средств музыкальной выразительности. В этот раздел входит видео-лекция «Александр Николаевич Скрябин. Вехи творчества», где звучат его фортепианные произведения.

Приложение содержит четыре раздела. Портреты композиторов в интерпретации известных художников. Картины художников-передвижников, художников и декораторов XIX–XX веков в рамках учебного курса по музыкальной литературе в МКК и ДШИ. Художественная литература о композиторах, музыке и музыкантах. Нотные примеры к разделу № 4.

РАЗДЕЛ 1.

СТАНОВЛЕНИЕ КАДЕТСКИХ КОРПУСОВ В РОССИИ: ИСТОРИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Идея создания в России системы обучения и воспитания мальчиков, подготавливающая их к военной службе, принадлежит императору Петру I. В 1701 году начинается история появления специализированных военных дворянских школ. Прототипом стали школы математических наук. Затем в 1712 году Петр I основал в Инженерную школу в Москве, а позднее подобные учебные заведения появились и в Санкт-Петербурге.

Инженерные, артиллерийские и навигацкие школы Петровской эпохи стали важной вехой в организации новой системы обучения. Их программа обучения была рассчитана на четыре года и направлена на освоение точных наук и военного дела. Существенными недостатками первых школ было малое внимание к гуманитарным предметам и физической подготовке воспитанников. Также в школах допускались к обучению дети не только из дворянского сословия, но и «простолудины», что вызывало недовольство у знати. Все это вместе послужило причиной дальнейшей реформы начального военного образования и создания первых кадетских корпусов.

Один из ближайших соратников Петра I, граф П. И. Ягужинский, предложил организовать подобное учреждение, опираясь на свои наблюдения за системой обучения мальчиков в кадетском корпусе в Пруссии. На новой платформе была реализована четкая система обучения закрытого типа, набор учебных предметов, распределенных по годам обучения на более длительный срок.

При императрице Анне Иоанновне и по ее Высочайшему указу от 29 июля 1731 года в Санкт-Петербурге был учрежден первый кадетский корпус в России. В 1743 году корпус получил наименование Сухопутного шляхетского кадетского корпуса, а с 1800 года стал именоваться Первым кадетским корпусом.

В этом корпусе шестилетняя программа включала ряд дисциплин достаточно разного характера и уровня.

- Точные науки.
- Военные науки.
- Фехтование.
- Верховая езда.
- Изучение русского и иностранных языков, включая латынь.
- Гуманитарные науки.
- Музыка.

- Танцы.
- Риторика.
- Мораль.
- Геральдика.

Был разработан Устав корпуса.

1752 год – в Петербурге открывают Морской кадетский корпус.

1762 год – в Петербурге начал работу артиллерийский корпус.

После этого кадетские корпуса встали открывать во многих губернских городах. Всего в дореволюционной России было создано 40 кадетских корпусов.

Во время царствования Екатерины II большое внимание уделялось развитию системы национального образования. В сфере военного образования под руководством генерал-лейтенанта И. Бецкого была осуществлена реформа обучения в кадетских корпусах. Упор делался на усиление роли нравственного воспитания курсантов. В 1766 году было утверждено Руководство для кадетских корпусов. Согласно данному документу, все дисциплины в программе обучения кадет делились на четыре раздела:

1. «Руководство к пониманию других наук» включало в себя изучение точных наук, иностранных языков, красноречия, логики, географии и истории;

2. Раздел «Предпочтительно требуется для гражданского титула» содержал знания из области экономики, государственного права, морали и т.п.;

3. «Полезные» науки были направлены на освоение дисциплин военного дела (тактика, артиллерия, фортификация, боевые искусства, общая география и химия);

4. В разделе «Искусство» рекомендовалось осваивать такие искусства как рисунок, живопись, гравюра, скульптура, изготовление статуй, архитектура, музыка, танцы и фехтование.

Анализ этого перечня предметов и их иерархии позволяет сделать вывод о том, что особая (военная) подготовка стояла далеко не на первом месте. Однако все это согласуется с позицией Бецкого, отказавшегося от ранней специализации.

На протяжении XIX века число кадетских корпусов в России неуклонно росло. Данная потребность была обусловлена стремительным желанием получить навыки военного дела. Для получения такого образования в основном принимались дети дворян.

При императоре Александре I военное образование было в очередной раз реформировано. Во всех кадетских корпусах была принята единая программа обучения, срок обучения составил 8 лет. Весь цикл обучения был разбит на три этапа: подготовительный, общий и специальный.

После окончания столь элитного учреждения выпускников ждала блестящая военная карьера. Она строилась на трех позициях:

1. Отличники получали звание лейтенанта или служили прапорщиками;
2. Остальной люд служил в звании младшего лейтенанта в армии.
3. Иные могли поступать в офицерские классы и продолжать обучение.

Если посмотреть на итог такого обучения, то он поражает своей широтой навыков и умений, которые приобретали обучающиеся в кадетских корпусах. По современным меркам они должны были:

- *Знать*: текст Священного Писания, основы военного и гражданского права, математику, географию, русский язык, иностранные языки, физику, механику, логику, статистику, красноречие, рисунок, искусства, литературу.

- *Уметь*: нести военную службу, фехтовать, петь, танцевать (вальс, мазурку, полонез), играть на музыкальном инструменте.

- *Владеть*: свободно двумя, как минимум, иностранными языками, навыками верховой езды, аналитическими методами при работе с любыми текстами, спортивными навыками.

При такой системе обучения социум того времени получал высокообразованную и гармоничную личность, способную свободно ориентироваться в любой жизненной, исторической, культурной-военной традиции, то есть формировали социальную элиту общества.

Стоит особо сказать и о возрастных рамках, другими словами, в каком возрасте можно было поступать в кадетский корпус. Здесь сама собой напрашивается параллель с позициями того, как воспитывали рыцаря в западноевропейских культурно-исторических реалиях и чему они служили. Представим это сравнение в виде таблицы.

Воспитание рыцаря общая схема	Воспитание кадета общая схема
До 9 лет воспитывался дома	До 8–9 лет воспитывался дома
С 9 лет отдавали на воспитание в семью другого рыцаря	С 8 до 11 лет мог быть зачислен в кадетский корпус
С 14 лет становился оруженосцем при каком-либо рыцаре	К 16–18 годам заканчивал обучение и призывался на службу.
С 25 лет посвящали в рыцари	

Идейная составляющая при воспитании рыцаря	Идейная составляющая при воспитании кадета
Служение Неведомому Богу	Служение Отечеству
Знание Священного Писания	Знание Священного Писания
Защита обездоленных, вдов, сирот	Защита своих семей
Защита границ своего государства	Защита границ своего государства

Из таблиц видно, что воспитательные и культурные реалии в наивысшей, то есть в идеальной своей форме, совпадали. Духовное и историческое наполнение, безусловно, было другое.

Следовательно, в большинстве случаев кадетские корпуса «успешно справлялись со своей задачей по воспитанию у юношей готовности бороться за вверенное царю государство, за свои семьи, Православную веру и церковь» [11, с. 130].

В 1917 году кадетские корпуса упраздняются. В 1937 году – возрождаются вновь, но с иным идеологическим уклоном. При этом сохранялись – мужество, воинский долг, преданность Родине, идеалы. Историк Н. И. Алпатов подчеркивал, что «при разных целях и задачах, поставленных перед воспитанием молодежи, суворовские военные училища заимствовали все лучшее, что было в кадетском корпусе» [2, с. 244].

После войны 1941–1945 годов потребность в создании военно-образовательных учреждений была довольно высокой. Она преследовала две основных цели.

1. Организовывать и обучать бездомных детей и детей сирот.
2. Дать возможность обучения детям военных.

Этому имеется документальное подтверждение. В постановлении Совнаркома и Центрального Комитета ЦК ВКП(б) от 21 августа 1943 года предписывалось «обеспечить организацию, обучение и воспитание детей красноармейцев, партизан Отечественной войны, а также детей советских партийных работников, рабочих и колхозников, погибших от рук немецких оккупантов» [13]. Постепенно военные училища открываются во многих городах России.

В 1995 году распоряжением Президентом России был утвержден ряд документов, позволяющих открывать образовательные учреждения, в которых профессией становилось военное дело. К ним относятся Суворовские училища, Нахимовские военно-морские училища, кадетские корпуса, морские кадетские корпуса, военно-музыкальные кадетские корпуса.

В 2012 году издается отдельный указ о возрождении музыкальных кадетских корпусов. Именно в корпусах этого вида большая роль отведена занятиям музыкой, танцами, игре на музыкальных инструментах. Художественное образование как часть культурного воспитания начинает играть важную роль в обучении кадет, так как помогает формировать полноценную развитую высоконравственную личность.

Образовательные программы музыкальных кадетских корпусов являются интегрированными. Они сочетают в себе два основных блока – общеобразовательный и музыкальный.

В музыкальной сфере приоритет отдается игре на духовых инструментах, что формирует возможность создавать духовые оркестры. Обучают игре на струнно-смычковых инструментах, так как они, совместно с духовыми, могут составить симфонический оркестр.

Уделяется внимание изучению музыкально-теоретических дисциплин, включающие метод синтеза искусств – литературы, музыки, живописи, сольфеджио, музыкальной литературы.

Стоит особо подчеркнуть, что хоровое пение является частью воспитательной традиции кадет и их музыкальной грамотности. Репертуар хорового класса часто включает изучение и исполнение духовной музыки, отечественных классических хоровых образцов.

Все это позволяет не только формировать профессиональный интерес, но и способствует трансплантации традиции в современных условиях, когда кадеты сами могут организовать собственный досуг.

Как пример стоит вспомнить, что Н. А. Римского-Корсакова, А. Н. Скрябина, Н. Я. Мясковского объединяет не только то, что они были композиторами. Свои детские годы они провели в кадетских корпусах. Окончив их, после приступили к профессиональным занятиям музыкой, к композиторской деятельности. Именно атмосфера в кадетских корпусах того времени – посещение оперного и балетного театров, концертов, литературных вечеров – сформировала их убеждение стать композиторами.

В современной России данная система не утратила своего значения. Сегодня повсеместно в регионах открыты кадетские корпуса различной направленности (казачьи, морские, музыкальные). В программах их обучения наряду с предметами общеобразовательного цикла и военного дела, включены предметы эстетического цикла: музыка, хореография, игра на музыкальных инструментах, хоровое пение, сольфеджио и др.

В 2015 году по инициативе министра культуры РФ был учрежден Первый Московский музыкальный кадетский корпус им. А. В. Александрова, такое же образовательное учреждение было открыто в 2016 году в Нальчике на базе Северо-Кавказского государственного института искусств.

В 2017 году открылся музыкальный кадетский корпус в Краснодаре на базе Краснодарского государственного института культуры. В 1920 году ему было присвоено имя Александра Невского. В настоящий момент статус кадетского корпуса сохранил только музыкальный кадетский корпус в Краснодаре. В данное учреждение принимаются дети мужского пола со всей страны после окончания 4 класса общеобразовательной школы. Отбор ведется с учетом музыкальных данных, владения первоначальными навыками игры на духовых и ударных инструментах, а также экзаменам по русскому языку и математике.

В настоящее время в кадетских корпусах существуют разнообразные формы дополнительных занятий. Они относятся к различным направленностям: естественнонаучной, технической, физкультурно-

спортивной, социально-педагогической и художественно-эстетической. Художественно-эстетическая направленность реализуется с помощью дополнительных общеобразовательных обще развивающих программ. Содержание предметов и видов дополнительных занятий в каждом кадетском корпусе имеет свои особенности и предпочтения. Например, в Краснодарском президентском военном училище дополнительные занятия в сфере художественно-эстетической направленности проводятся по предметам «Коллективное инструментальное музицирование (фортепианный ансамбль)», «Ансамбль саксофонистов», «Эстрадный ансамбль саксофонистов», «Ансамбль барабанщиков», «Эстрадный ансамбль барабанщиков», «Хореографический кружок» (2 программы), «Литье из гипса, изготовление декоративных картин», «Волшебная глина», «Композиция в искусстве», «Театральная студия», «Хоровое пение», «КВН». Как видим, список предлагаемых видов дополнительного образования обширен и разнообразен.

В Аксайском кадетском казачьем корпусе им. Данилы Ефремова художественно-эстетическая направленность дополнительного образования представлена кружками «Художественная палитра», «Умелые ручки», «Танцевальный ансамбль». Духовой оркестр формируется из кадет всех классов, занятия проводятся 6 часов в неделю. Кроме того, проводятся индивидуальные занятия игры на духовых инструментах в объеме 3 часа в неделю. Программы художественно-эстетического направления систематизируют знания о культуре и искусстве, полученные на учебных занятиях.

Таким образом, образование в кадетских корпусах делилось на два основных блока: общее и художественное. Художественное образование подразумевало развитие кругозора кадета, формирование его отношения к культурно-историческим процессам своей страны, умение владеть навыками танца, пения, игры на музыкальном инструменте.

Процессы взаимодействия в сфере художественного образования кадета и образования в детской школе искусств имеют точки соприкосновения:

1. от художественного образования кадета к эстетическим отделениям в детской школе искусств,
2. от музыкальных классов БШИ и РМО к первой ступени профессионального музыкального образования.

Стоит особо отметить, что система музыкального образования и воспитания кадета в современных реалиях полностью основана на образовательной программе для дополнительного образования детей и первой ступени предпрофессионального обучения.

Традиции и система начального военного образования в виде музыкальных кадетских корпусов не только не утрачены, они преумножаются и обогащаются современными тенденциями культурно-исторического, социального развития общества и художественно-эстетического развития искусства.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Адищев, В. И. Музыкальное образование в женских институтах и кадетских корпусах России второй половины XIX – начала XX века : Теория. Концепции. Практика : Монография / В. И. Адищев ; Федер. агентство по образованию, ГОУ ВПО Перм. гос. пед. ун-т . – Москва : Музыка, 2007. – 340 с. – Текст : непосредственный.

2. Алпатов, Н. И. Учебно-воспитательная работа в дореволюционной школе интернатного типа: из опыта кадетских корпусов и военных гимназий России / Н. И. Алпатов. – Москва : Учпедгиз, 1958. – 244 с. – Текст : непосредственный.

3. Аурова, Н. Н. Система военного образования в России: кадетские корпуса во второй половине XVIII – первой половине XIX века / Н. Н. Аурова. – Москва : ИРИ РАН, 2003. – 274 с. – Текст : непосредственный.

4. Бенда, В. Н. Особенности организации учебного процесса в Сухопутном кадетском корпусе в первой половине XVIII в. // В. Н. Бенда. – Текст : непосредственный // КЛИО: журнал для ученых. – № 4 (47). – 2009. – С. 123-127.

5. Воробьева, А. Ю. Кадетские корпуса в России в 1732-1917 / А. Ю. Воробьева. – Москва : АСТ : Астрель, 2003. – 62 с. – Текст : непосредственный.

6. Галанин, Ю. Г. Кадетское воспитание : Исторические основы, практический опыт, успехи и проблемы становления кадетского воспитания в современных условиях : монография / Ю. Г. Галанин. – Москва : РИД ИНТЕРРЕКЛАМА, 2007. – 200 с. – Текст : непосредственный.

7. Крылов, В. М. Званье скромное и гордое кадет. Исторические и культурные традиции кадетских корпусов России / В. М. Крылов, В. В. Семичев. – Санкт-Петербург : Петербург-XXI век, 2004. – 160 с. – Текст : непосредственный.

8. Лошилов, И. Орлята (Очерки о российских кадетах) / И. Лошилов. – Москва : Издат. центр «Анkil-Воин», 1996. – 205 с. – Текст : непосредственный.

9. Марков, А. П. Кадеты и юнкера. Кантонисты / А. П. Макаров. – Москва : Воениздат, 2001. – 262 с. – Текст : непосредственный.

10. Основы Концепции и Государственного стандарта кадетского образования в России. – Текст : электронный // kadet.ru : [сайт]. – Москва, 2022. – URL:http://kadet.ru/doc/PISMO_RKB.html/ (дата обращения 20.10.2022).

11. Педагогические курсы для подготовки офицеров к воспитательной деятельности в кадетских корпусах. Выпуск 1 / Составитель

А. Н. Макаров. – Санкт-Петербург : Пед. музей воен. учеб. заведений, 1902–1911. – 1902. – 119 с. – Текст : непосредственный.

12. Положение о кадетских корпусах, высочайше утвержденное 14 февраля 1886 года. – Санкт-Петербург : тип. М.М. Стасюлевича, 1886. – 94 с. – Текст : непосредственный.

13. Постановление СНК СССР и ЦК ВКП(б) 21 августа 1943 г. «О неотложных мерах по восстановлению хозяйства в районах, освобожденных от немецкой оккупации». – Текст : электронный// kadet.ru : [сайт]. – Москва, 2022. – URL: http://www.kadet.ru/doc/SNK_SSSR_210843.htm (дата обращения 19.10.2022).

14. Римский-Корсаков, Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский-Корсаков. – Москва : Музыка, 1980. – 454 с. – Текст : непосредственный.

15. Соболева, О. Е. Воспитание в современных кадетских корпусах / О. Е. Соболева. – Текст : непосредственный // Начальная школа: плюс-минус. – 2009. – № 2. – С. 47.

16. Ясман, З. Д. Кадетские годы: Воспоминания В. М. Догадина / З. Д. Ясман. – Текст : непосредственный// Военно-исторический журнал. – 2004. – № 11. – С. 71-73.

РАЗДЕЛ 2.

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ВОСПИТАНИЯ В АСПЕКТЕ СИНТЕЗА ИСКУССТВ

Процесс восприятия музыки, ее воспитательная и художественно-эстетическая роль разрабатывалась с начала XX столетия в трудах известных ученых, музыкантов, композиторов. Достаточно вспомнить творческие концепции и труды Б. В. Асафьева [2; 3], Д. Б. Кабалевского [9; 10; 11], Ю. Б. Борева [4], Л. С. Выготского [6; 7], А. Ф. Лосева [16], Б. П. Юсова [5; 17]. Методические разработки, рекомендации и программы Е. Б. Лисянской [14], А. И. Лагутина [12; 13], И. А. Гивенталь [8].

Позже, именно синтез найденных концепций, методов, практик позволил на современном этапе развития решать проблемы синтеза искусств, их изучение в системе дополнительного образования детей, специальных учебных заведениях. Достаточно вспомнить некоторые методики и теории:

- интонационную теорию Б. В. Асафьева [2],
- теорию музыкального воспитания Д. Б. Кабалевского [11],
- методику жаровой системы подачи изучения музыкального материала Е. Б. Лисянской [14],
- биографического метода А. И. Лагутина [13], в сфере дополнительного музыкального образования.

Теория интонируемого смысла сочетается с аналитическими позициями при изучении музыкального произведения, его формой, средствами музыкальной выразительности, игрой смыслов, содержательных и драматургических линий. Все это заключается в эстетическое прочтение изучаемого произведения, где восприятие, воображение, творческий поиск начинают работать с позиций концепции прекрасного, эстетического вкуса, конечным итогом которого становится неизбежное создание собственной творческой модели сочинения, решение поставленных в нем проблем с позиций художественной правды и реальности. Интеллектуально-нравственный потенциал личности позволяет совершать столь сложную работу. Начинает проявлять себя логическая цепочка: собственное отношение к миру, к искусству, к самому себе.

К основным компонентам эстетического восприятия художественной реальности можно отнести следующие позиции.

- многогранность эмоционально-психологических состояний;
- понимание сверх идеи художественного произведения;
- умение трактовать и связывать с реалиями сегодняшнего дня «вечные» идеи, заложенные автором в произведение;

- правильная трактовка выбранных терминов и понятий;
- точное применение алгоритмов творчества;
- владение различными формами искусства;
- умение интегрировать культурные процессы, методы, формы;
- создавать индивидуальное художественно-эстетическое пространство.

Критерии умений и навыков при изучении художественного произведения также являются неотъемлемой составляющей творческого процесса. К ним относятся:

- работа с интонационно-образным текстом музыки;
- умение раскрыть музыкальный образ через призму вербальных, поэтических, художественно-графических, драматургических рядов;
- навыки работы над комплексным текстом музыкального произведения;
- умение прочитывать и синтезировать средства музыкальной выразительности, средства выразительности в литературе и живописи как способа создания целостного образа и выражения главной идеи произведения;
- умение слышать стиль той или иной эпохи или композитора;
- умение работать с воображением, фантазией, создавать целостный художественный образ, осмысливать художественно-музыкальным способом исторические, культурные процессы;
- рефлексировать собственное отношение к изучаемому произведению.

Во второй половине XX столетия проблема синтеза искусств постепенно вошла в педагогическую практику. Сначала это было иллюстрирование одного предмета другим. В процессе своего развития данная концепция становилась более востребованной, обрела фундаментальную основу и сегодня выступает как одна из основных при изучении искусств, музыкального искусства в частности.

Достаточно понимать, что в наши дни, даже область естественных и точных наук, поставило задачу работать на принципе много предметности, синтетического взаимопроникновения одной дисциплины в другую. В противном случае, поставленная цель просто не будет достигнута.

Искусство, музыкальное в том числе, не является исключением в данном вопросе. Тем более, что в гуманитарных науках и искусствах синтезированные формы его освоения были заложены изначально. Достаточно вспомнить феномен древнегреческого театра, где философия, актерское мастерство, ритуальные элементы, хоровое пение, работа с акустикой и звуком уже подавались зрителю не то чтобы в синтетическом виде, но в синкретическом. Другой пример из этой же эпохи – школа Пифагора, который сам был и математиком, и астроно-

мом, и философом, и теоретиком, и музыкантом. Эпоха средневековья подарила миру систему музыкальных жанров, которая выросла из григорианского хора, синтез духовного и светского форм искусства. Эпоха Возрождения неминуемо привела развитие процессов искусства к полному взаимодействию музыки, поэзии, живописи, архитектуры, науки и т.д. Достаточно вспомнить такую легендарную личность как Леонардо да Винчи, который был и художником, и скульптором, и музыкантом, и поэтом, и ученым. Эпоха Барокко подчеркнула синтетическую природу искусства, создав жанр оперы, где синтезируются и литература, и музыка, и пение, и танец, и живопись, и актерское мастерство.

Последующие эпохи развивали уже предложенные идеи и концепции, выводили их на новый, более высокий уровень. Например, в XIX веке музыка обогатилась литературой, живописью, скульптурными и архитектурными шедеврами. XX и XXI столетия довели синтез искусств до своего апогея. Сегодня чистые искусства стали частью больших синтетических проектов, где преобладают не только перечисленные выше компоненты, но и современные технологии, электронные и звукорежиссерские практики, искусственный интеллект, цифровое решение любого зримого образа.

В наше время синтез искусств, его изучение трактуется как положительная составляющая. Это – бесспорно. Изучается сходство концептов в литературе, музыке, живописи, средств выразительности, которыми создается образ в произведении. Однако, у этого явления есть и другая сторона. Например, не всегда хорошо сначала смотреть фильм или мультфильм, а потом изучать литературный или музыкальный источник. Нарушается творческая цепочка, которая помогает обучающемуся создать или обрисовать свою индивидуальную модель образа, поразмышлять над сверх-идеей произведения, осмыслить глубину содержания и т.д. Другими словами, на неокрепшую систему интеллектуальных и художественно-образных связей обучающего навязывается уже придуманное и сформированное кем-то клише. Тем самым, разрешен процесс не думать, не создавать, не фантазировать, не воображать. Относительно музыкального искусства, произведения перестают читаться как открытая книга. В литературе обесценивается художественная значимость романов, повестей и т.д. В живописи картины воспринимаются только сквозь призму клипового мышления, также вписываются в иной контекст чужого их прочтения и мыслятся более без кино или мульти-контекста.

В педагогике различают четыре типа взаимодействия искусств:

- межпредметные связи внутри одного цикла (общеобразовательного или дополнительного);
- связь предметов обязательного цикла и дополнительного;

- изучение предмета посредством синтеза искусств;
- комплексный или полихудожественный подход.

Последний тип позволяет оперировать такими понятиями как взаимодействие и интеграция искусств. Если первое можно отнести к разному уровневому образовательным формам и подразумевает больше иллюстрирование изучаемого материала, то интеграция близка синтезу и более тесному проникновению процессов искусств. В данном случае должен происходить перевод жизненных реалий, накопленного собственного опыта в создаваемый образ. Алгоритм работает через раскрытие, перевод, преобразование образа из слова – в жест – в движение – в звук – в цвет – в форму – в пространство – и т.д. Метод бинарной оппозиции помогает выстроить диалог преподавателя и обучающегося, перевести создание образа в плоскость художественной реальности. Например, могут работать следующие дихотомии: жизнь – смерть, добро – зло, слово – жест, мимика – движение, танец – звук, музыка – цветоформа, рисунок – аромат – пространство, объем – резонанс восприятия.

Основными методическими позициями выстраивания комплексных программ являются общие для всех искусств положения:

- правда жизни – художественная правда;
- реальный человек – художественный образ;
- образ – смысл – символ – знак – аллегория.

Эмоциональный ряд работает по следующим принципам:

- эмоционального контраста;
- эмоционального тождества;
- эмоциональный посыл через мелодию, метр, ритм;
- эмоциональное преломление через форму, фактуру, штрихи, цвет, звук, слово;
- интонационный поиск;
- оппозиция авторское решение и собственное;
- логика интерпретации и импровизации в создании образа;
- омузыкаливание вербального текста.

Таким образом, создание образа посредством синтеза искусств работает в эстетической плоскости и художественном пространстве. Эти вопросы постоянно решаются на уроках музыкальной литературы в системе дополнительного предпрофессионального образования детской школы искусств. Он работает при изучении биографий композиторов, разборе и анализе музыкального произведения. На уроках, посвященных обзорным темам – музыка и живопись, программная музыка, эстетика эпохи романтизма и т.д.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев, В. И. Педагогика творческого саморазвития : Инновационный курс : Учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по социал.-гуманит. спец. и группе спец. «Образование» / В. И. Андреев. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1996. – 237 с. – Текст : непосредственный.

2. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Ленинград: Музыка, 1971. – 376с. – Текст : непосредственный.

3. Асафьев, Б. В. Об опере : Избранные статьи / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1976. – 336 с. – Текст : непосредственный.

4. Боров, Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Боров. – Москва : Политиздат, 1975. – 270 с. – Текст : непосредственный.

5. Взаимодействие и интеграция искусств в полихудожественном развитии школьников / Под редакцией Б. П. Юсова. – Луганск : Лугань, 1999. – 180 с. – Текст : непосредственный.

6. Выготский, Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте / Л. С. Выготский. – Санкт-Петербург : Союз, 1997. – 91 с. – Текст : непосредственный.

7. Выготский, Л. С. Психология искусства : Анализ эстетической реакции / Л. С. Выготский ; 5 издание, заново свер. с ориг., испр. и доп. – Москва: Лабиринт, 1998. – 413 с. – Текст : непосредственный.

8. Гивенталь, И. А. Методика обучения музыкальной литературе в училище : Учебное пособие по курсу «Методика преподавания музыкальной литературы в училище» (спец. № 17.00.02 «Музыковедение») / И. А. Гивенталь ; Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. – Москва : ГМПИ, 1987. – 72 с. – Текст : непосредственный.

9. Кабалевский, Д. Б. Избранные статьи о музыке / Д. Б. Кабалевский. – Москва : Советский композитор, 1963. – 363 с. – Текст : непосредственный.

10. Кабалевский, Д. Б. Как рассказывать детям о музыке? : книга для учителя / Д. Б. Кабалевский. 4-е издание, доработанное. – Москва : Просвещение, 2005. – 222 с. – Текст : непосредственный.

11. Кабалевский, Д. Б. Музыка и музыкальное воспитание : Статьи и выступления разных лет / Д. Б. Кабалевский. – Москва : Знание, 1984. – 64 с. – Текст : непосредственный.

12. Лагутин, А. И. Основы педагогики музыкальной школы : Учебное пособие для музыкальных училищ / А. И. Лагутин. – Москва : Музыка, 1985. – 143 с. – Текст : непосредственный.

13. Лагутин, А. И. Примерная программа и методические рекомендации по учебной дисциплине «Музыкальная литература» для ДМШ и музыкальных отделений школ искусств. – Москва : Научно-

методический центр по художественному образованию, 2002. – 105 с. – Текст : непосредственный.

14. Лисянская, Е. Б. Музыкальная литература : методическое пособие / Е. Б. Лисянская. – Москва : Издательство РОСМЕН – ПРЕСС, 2001. – 80 с. – Текст : непосредственный.

15. Лосев, А. Ф. История античной эстетики : В 2 книгах / А. Ф. Лосев. Книга 1. – Москва : Искусство, 1992. – 656 с. – Текст : непосредственный.

16. Мелик-Пашаев, А. А. Педагогика искусства и творческие способности / А. А. Мелик-Пашаев. – Москва : Знание, 1981. – 96 с. – Текст : непосредственный.

17. Юсов, Б. П. Взаимосвязь культурогенных факторов в формировании современного художественного мышления учителя образовательной области «Искусство» : избранные труды по истории, теории и психологии художеств. воспитания детей / Б. П. Юсов ; ред.-сост. : Л. Г. Савенкова ; Ин-т художеств. образования, Рос. акад. образования. – Москва : Компания Спутник+, 2004. – 252 с. – Текст : непосредственный.

РАЗДЕЛ 3. УРОК МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В АСПЕКТЕ СИНТЕЗА ИСКУССТВ

3.1. Общие положения

Музыкальная литература – предмет сложный, многогранный и объемный. Подготовка к уроку преподавателем ведется постоянно. Причиной такого подхода является перманентное обновление информационного потока, открытие новых архивных данных, анализ исторических и художественных процессов.

Программное обеспечение данной дисциплины представлено с двух основных позиций.

1. Биографический метод А. И. Лагутина.
2. Жанровый подход Е. Б. Лисянской

Оба метода включают большой материал, связанный со смежными видами искусств при изучении музыкального текста.

Метод Лагутина погружает обучающегося в изучение биографии композитора. Однако, сухие данные и даты часто погружены в исторический контекст, художественно-эстетическую атмосферу эпохи, в которую жил и творил композитор. В связи с этим, затрагивается его окружение, традиции, современные тенденции развития искусства.

После этого разбирается ряд музыкальных произведений изучаемого композитора. Разбирается не только средства музыкальной выразительности, которые формируют образ, но и проводятся параллели с другими видами искусств – литературой, поэзией, живописью, которые более полно раскрывают суть, идею и сверхидею музыкального произведения в целом.

Метод Лисянской исходит из проблемы изучения музыкального жанра. Представлен он сквозной линией. Например, изучается жанр симфонии. Первый этап изучения погружает обучающего в этимологию понятия или термина «симфония». Затем раскрываются основные стадии создания, формирования и развития жанра. Контекст и колорит эпохи, стили и направления искусства, синтез искусств представляют тот колорит, куда вписан жанр. Отдельно рассказывается о композиторах, которые создавали симфонии, затрагивается их окружение, исторический и художественный контекст.

Сложность данного метода состоит в том, что не каждый преподаватель может выдержать «чистоту» подачи данного методического концепта. Тем более, не каждый ученик сможет охватить и понять преподаваемый ему материал. Пестрота эпох и стилей, направлений и жанров часто приводит к хаотичному восприятию преподаваемого

материала. Именно поэтому в музыкальных школах, уроки музыкальной литературы базируются на методе Лагутина: от биографии – к изучению произведений – к обобщению стиля (композитора и эпохи).

Можно выделить три основных типа уроков музыкальной литературы:

- биографический
- аналитический
- тематический

В нашем методическом комплексе рассмотрим каждый из названных типов урока с привнесением элементов синтеза искусств, особенно литературы и живописи.

3.2. Урок биографического типа в дидактических материалах по программе музыкальной литературы

По программе биографии композиторов начинают изучаться со второго года обучения. Рассмотрим принципы построения и подачи биографического материала на уроках музыкальной литературы.

Сначала композиторы западноевропейской музыкальной традиции – Иоганн Себастьян Бах, Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт, Людвиг ван Бетховен, Франц Шуберт, Фредерик Шопен.

Затем композиторы русской музыки XIX века – Михаил Иванович Глинка, Александр Сергеевич Даргомыжский, Александр Порфирьевич Бородин, Модест Петрович Мусоргский, Николай Андреевич Римский-Корсаков, Петр Ильич Чайковский.

Заканчивается обучение представителями отечественных композиторов XX века – Сергей Васильевич Рахманинов, Александр Николаевич Скрябин, Сергей Сергеевич Прокофьев, Дмитрий Дмитриевич Шостакович и др.

Сложность подачи биографии композитора состоит в том, что ее изучение часто бессистемно, подобно художественному прочтению или зарисовке. С одной стороны, в ней должны быть обозначены значимые даты из жизни композитора, с другой – раскрыты причины, почему в его жизни события сложились именно таким образом, с третьей стороны – биография должна быть структурно выстроена. Этим задачам служит позиция периодизации, то есть планирование изучаемого материала. На примере выше перечисленных имен композиторов приведем макеты того, как может быть подана биография.

Западноевропейские композиторы.

Иоганн Себастьян Бах (1785–1850 г.г.) – немецкий композитор конца XVII – первой половины XVIII века, эпохи Барокко. Созда-

тель классического жанра сюиты, клавирного концерта, хоральной прелюдии, единого цикла – прелюдия и фуга.

Периодизация творчества.

1685 год – родился в немецком городке Эйзенахе. В 9 лет потерял обоих родителей. Воспитывался у старшего брата. Обучался в лицее. В 14 лет – первые сочинения: фуга для клавира, обработки хоралов для органа.

1703 год – Арнштадт. Период накопления знаний в различных областях музыки. Сочинения в различных жанрах. В их числе «Каприччио на отъезд моего возлюбленного брата».

1708 год – Веймар. Бах – церковный органист. Создание самых значительных органных сочинений: прелюдии, фуги, токкаты, фантазии, пассакалии, хоральные прелюдии.

1717 год – Кеттен. Бах – придворный капельмейстер. Создание инструментальных произведений, связанных со светской традицией: Первый том ХТК, Хроматическая фантазия и фуга, Английские, Французские сюиты, клавирные концерты, Бранденбургские концерты для оркестра. Состязание в Дрездене с Луи Маршаном.

1723–1750 годы – Лейпциг. Самый плодотворный период творчества. Основные достижения в области вокально-хоровой музыки: около 200 духовных кантат, оратории «Страсти по Матфею», «Страсти по Иоанну», «Магнификат», мессы, Итальянский концерт, партиты, Второй том ХТК, Гольдберг-вариации, «Искусство фуги» (осталось не завершено). Смерть Баха.

Периодизация дает возможность говорить не только о творчестве Баха, но напрямую затрагивать вопросы, связанные с живописью и церковным обиходом. Например, жанр хоральной прелюдии – изобретение композитора. Это органные обработки протестантских хоралов, которые пелись на церковных службах. Бах перевел их в область инструментальной музыки, наделив элементами молитвенно-речитативного склада. Еще одним примером может служить Токката и фуга d-moll, которая стала эталоном органной музыки. Так можно говорить об основной теме творчества Баха – эпоха Барокко и ее отображение в лирико-философском аспекте. Духовное начало стало основой баховского искусства. Герой его произведений – скромная, малоприметная личность, ушедшая в себя и пытающаяся понять, что есть жизнь, а что – смерть, что такое человек, и какое его предназначение в мире. Идеалом для Баха был Христос, в музыке он трактован как глубокая, совершенная личность, преисполненная земных чувств и гуманизма к ближним. Хорошо темперированный клавир, состоящий из двух томов, это летопись рождения, жизни, смерти и воскрешения Христа. С этим образом связана его Месса h-moll, в которой сферы

скорби и радости, смерти и воскрешения проецируются на тяжелый путь композитора.

Другой пример, его Английские и Французские сюиты. «Сюита» с фр. «ряд», «последовательность». Как жанр сюита сложилась в XVII веке и представляла собой цикл из нескольких равноправных частей, каждая из которых являлась танцем.

Аллеманда – немецкий рыцарский придворный танец, умеренный, спокойный, массовый, на 4/4.

Куранта – с фр. «бегущий», «текущий», францужско-итальянский танец на $\frac{3}{4}$, парный, очень подвижный.

Сарабанда – самый медленный в сюите, скорбный и возвышенный. По происхождению испанский, 3-х дольного характера, с тяжелым аккордовым аккомпанементом, обычно сольный. Изначально в Испании им сопровождалась торжественные духовные или траурные шествия.

Жига – матросский английский 3-х дольный танец, очень стремительный, быстрый, со скачками в мелодии, триолями и пунктирным ритмом, который танцевался гурьбой на пятках в сопровождении виолы. Свое название танец получил от несколько ироничного обозначения сопровождавшей его виолы – старинного смычкового инструмента, имевшего формы окорока. Жига в переводе – «окорок». В Англии жигу очень любили. Во времена Шекспира ею кончались народные театральные представления – фарсы. В XVII–XVIII веке она стала бальным танцем, но продолжала бытовать в народе.

Наследие И. С. Баха: более 200 кантат, 150 хоральных прелюдий, «Хорошо темперированный клавир» в двух томах – 48 прелюдий и фуг, 6 Английских сюит, 6 Французских сюит, 6 партит, Итальянский концерт, «Каприччио на отъезд возлюбленного брата», Высокая месса *h-moll*, «Страсти по Матфею», «Страсти по Иоанну», пассионы и др.

Йозеф Гайдн (1732–1809 г.г.) – австрийский композитор XVIII века, эпохи Просвещения, венский классик. Создатель сонатно-симфонического цикла, сонатной формы, парного состава симфонического оркестра, жанров классической симфонии, сонаты, квартета.

Периодизация творчества.

1732 год – родился в Нижней Австрии, в деревне Рорау в семье каретника и кухарки. С 5 лет учился хоровому пению и музыке в г. Хайнбург-на-Дунае. С 8 лет учился игре на музыкальных инструментах, пел в хоре собора Св. Стефана в Вене. После ухода из хора начал брать уроки у знаменитого педагога Никола Порпоры. Изучал произведения Э. Баха, теоретические труды И. Фукса, И. Маттезона. В 19 лет начал сочинять: зингшпиль «Хромой бес» (не сохранилась), дивертисменты, серенады, квартеты (18), первая симфония. Женитьба на Марии Анне Келлер.

1761–1791 годы – годы службы у Эстергази. За это время писал музыку во всех жанрах: мессы, оратории, симфонии, квартеты, сонаты. Одна из самых известных симфоний, созданная в этот период – № 45 «Прощальная»

1791 год – после окончания службы у Эстергази (наследник князя распустил оркестр), получил пожизненную пенсию, выходное пособие и плату за новые сочинения. Работал в Австрии и Англии. Две поездки в Лондон. Создание 12 «Лондонских симфоний», оратории «Времена года». Присуждение Оксфордским университетом степени доктора honoris causa. По пути в Лондон, знакомство в Бонне с Л. Бетховеном, который взял у Гайдна несколько уроков

1809 год – последнее сочинение – оратория «Сотворение мира». Умер в Вене. На похоронах звучал реквием Моцарта.

Наследие Й. Гайдна: 24 оперы, 104 симфонии, 83 струнных квартета, 52 клавирные сонаты, 126 трио, увертюры, марши, танцы, дивертисменты для оркестра и разных инструментов, концерты для клавира и других инструментов, оратории, обработки шотландских, ирландских, валлийских песен для голоса с фортепиано, 3 оратории («Сотворение мира», «Времена года» и «Возвращение Товия»), 14 месс, «Семь слов Спасителя на кресте» и другие духовные произведения.

Иоганн Хризостом Вольфганг Теофил Сигизмунд Амадей Моцарт (1756–1791 г.г.) – австрийский композитор XVIII века, эпохи Просвещения, венский классик. Вместе с Гайдном работал над созданием сонатно-симфонического цикла. Реформировал оперу – музыкальную драму.

Периодизация творчества.

1756–1773 годы – родился в Зальцбурге. Вольфганг – последний из 7 детей Леопольда Моцарта и Анны Марии Пертль. Кроме него и дочери Марии Анны (Наннерль), талантливой клавесинистки, все дети умерли. С детства обнаружил уникальную одаренность: интерес к математике, истории, языкам. В 3 года – уже подбирал на клавесине созвучия, в 4 – играл небольшие пьесы и менуэты. Первый учитель Вольфганга – Леопольд Моцарт (отец) – композитор, скрипач, автор «Школы скрипичной игры». В 5 лет – первые сочинения, в том числе Andante До-мажор. В 6 лет – триумфальные поездки по Европе в качестве клавесиниста, органиста и скрипача. Знакомство с музыкальными школами Европы (в Лондоне – с Иоганном Кристианом Бахом – «Лондонским» Бахом), ведущими музыкальными жанрами. Сочиняет сонаты для скрипки и клавесина, первые симфонии, серенады, дивертисменты, первые мессы, оперы «Аполлон и Гиацинт», «Мнимая простушка», «Бастьен и Бастьенна», «Митридат, царь Понтийский». В 14 лет – почетный член Болонской академии.

1773–1781 годы – с 17 лет период становления индивидуального стиля. Первые клавирные сонаты (№ 11 и др.), симфония № 25 g-moll, концерты (скрипичные, клавирные, флейтовые), опера «Мнимая садовница». Две важные поездки: в Вену (во время полемики с Глюком) и Мангейм (знакомство с Я. Стамицем и К. Рихтером – заимствование идеи ярких тематических и динамических контрастов, интонаций «вздохов» в оркестре).

1781–1791 годы – уход со службы в Зальцбурге, ссора с архиепископом Иеронимом Колорадо. Переезд в Вену. «Венское десятилетие», кульминация творчества. Знакомство и дружба с Гайдном. Брак с Констанцией Вебер. Сочинение опер «Похищение из Сералея», «Идомея, царь Крита», «Свадьба Фигаро», «Милосердие Тита», «Дон Жуан», «Волшебная флейта». В 1788 г. – три лучшие симфонии – №№ 39, 40, 41, концерты. Признание в Праге. Работа в Сословном театре (постановки «Свадьбы Фигаро» и «Дон Жуана»). Смерть отца во время написания «Дон Жуана»). Последнее сочинение Моцарта – Реквием. Хотя в списке сочинений, составленным Моцартом, реквиема нет. По последним данным, он был написан в молодости, но Моцарт считал его незрелым сочинением и тайно кому-то продал. Реквием «всплыл» в период, когда Моцарта нужно было лишить жизни. Писал он его по памяти. Перо остановилось на *Lacrimosa*. Так что правильнее считать последним сочинением «Волшебную флейту».

Для жителей Вены смерть Моцарта прошла незамеченной, и он тут же был забыт. Композитор был похоронен в общей могиле, так что место его захоронения затерялось. Последнее сочинение – реквием. Похоронен в Вене в общей могиле.

Наследие В. А. Моцарта: 19 опер («Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта» и др.), клавирные сонаты, концерты для различных духовых инструментов с оркестром, концерты для фортепиано с оркестром, дивертисменты, «Реквием» и др.

Людвиг ван Бетховен (1770–1827 г.г.) – австрийский композитор XVIII века, эпохи Просвещения, венский классик. Создал жанр симфонической увертюры, ввел хор в симфонию, ввел тромбон и флейту пикало в оркестр, ввел лейтмотив в симфонию, открыл метод симфонизма.

Периодизация творчества.

I – боннский период: 1770–1792 годы. Родился в маленьком городке – Бонне. Род Бетховена происходит из Фландрии, с XVI века, по происхождению он – фламандец. Дед Бетховена торговал кружевами и картинами. Отец был талантлив, преподавал игру на клавесине, скрипке и теорию музыки. В этот период обучение игре на скрипке, органе, флейте, клавире, занятия с Кристианом Готлобом Нефе. (К. Г. Нефе – образованный человек, окончил университет, был композито-

ром, писал оперы, симфонии, создал ряд литературных произведений. Считал, что музыка должна нести мысли и чувства в развитии). Первые сочинения в 11 лет – три фортепианных сонаты и вариации на тему Дресслера. Учеба в Боннском университете. События французской революции 1789 года – сильно повлияли на Бетховена. Отъезд из Бонна «с заветной надеждой вернуться когда-нибудь в рейнское отечество более значительным человеком, чем он был, покидая родину». Это стремление к нравственному совершенствованию останется характерным для Бетховена до конца его дней.

II – венский период: 1792–1802 годы. Встречи с В. А. Моцартом, занятия с А. Сальери и Й. Гайдном. Триумфы Бетховена как пианиста, импровизатора. Формирование стиля: 19 фортепианных сонат (№ 8, 14, 17), 3 концерта для фортепиано с оркестром, 2 симфонии, 6 струнных квартетов, «Крейцера» соната и т.д. 1796 год – первые признаки глухоты и Гейлигенштадтское завещание.

Гейлигенштадтское завещание

«О люди, считающие или называющие меня неприязненным, упрямым, мизантропом, как несправедливы вы ко мне! Вы не знаете тайной причины того, что вам мнится. Мое сердце и разум с детства склонны были к нежному чувству доброты. Я готов был даже на подвиги. Но подумайте только: шесть лет, как я страдаю неизлечимой болезнью, ухудшаемой лечением несведущих врачей. С каждым годом все больше теряя надежду на выздоровление, я стою перед длительной надеждой (излечение которой возьмет годы или должно быть совершенно невозможно). От рождения будучи пылкого, живого темперамента, склонный к общественным развлечениям, я рано должен был обособляться, нести замкнутую жизнь. Если временами я хотел всем этим пренебречь, о, как жестоко, с какой удвоенной силой напоминал мне о горькой действительности мой врожденный слух! И все-таки у меня не доставало духу сказать людям: говорите громче, кричите, ведь я глух! Ах, как мог я дать заметить слабость того чувства, которое должно быть у меня совершеннее, чем у других, чувства, высшей степенью совершенства которого я обладал, – как им обладают и обладали лишь немногие представители моей профессии. О, этого сделать я не в силах. Простите поэтому, если я, на ваш взгляд, сторонюсь вас, вместо того, чтобы сближаться, как бы мне того хотелось. Мое несчастье для меня вдвойне мучительно потому, что мне приходится скрывать его. Для меня нет отдыха в человеческом обществе, нет интимной беседы, нет взаимных излиятий. Я почти во всем одинок. Я должен жить изгнанником. Когда же я бываю в обществе, то меня кидают в жар от страха, что мое состояние обнаружится.

Такие случаи доводили меня до отчаяния; еще немного, и я покончил бы с собою. Меня удержало только одно – искусство. Мне ка-

залось немыслимым покинуть свет раньше, чем я исполню все, к чему я чувствовал себя призванным. И я влачил это жалкое существование.

О, божество, ты с высоты видишь мое сердце, ты знаешь его, тебе ведомо, что в нем живет любовь к людям и стремление к добру. О, люди, если вы когда-нибудь прочтете это, то вспомните, что вы были ко мне несправедливы; несчастный же пусть утешится, видя собрата по несчастью, который, несмотря на все противодействие природы, сделал все, что было в его власти, чтобы стать в ряды достойных артистов и людей.

Внушайте вашим детям добродетель. Не деньги – лишь она одна может сделать человека счастливым. Говорю по опыту. Она поддерживала меня в бедствиях. Ей и искусству моему я обязан тем, что не покончил жизнь самоубийством. Прощайте. Любите друг друга.

Прощайте и не забывайте меня совсем после смерти. Это я заслужил перед вами, так как при жизни часто думал о том, чтобы сделать вас счастливыми. Будьте же счастливы.

Гейлигенштадт. 6 октября, 1802 г. Людвиг ванн Бетховен» [11, с. 260–262].

III – героический: 1803–1812годы. Центральный период, творческая зрелость. Создание 3–8 симфонии, сонаты №№ 21, 23, фортепианные концерты №№ 4 и 5, увертюры «Эгмонт», «Кориолан», опера «Фиделио», мессы (первую мессу заказал Бетховену в 1807 г. Эстергази).

IV – поздний: 1812–1827 годы. После 5 лет творческого кризиса. Создание сонат №№ 28–32, цикла «К далекой возлюбленной», квартетов, «Торжественной мессы» C-dur, которую композитор считал самым удачным и величайшим своим произведением; а также 9-й симфонии.

Современники Бетховена – философы, художники, поэты: И. Кант, И. Гёте, Ф. Шиллер, Г. Лессинг (теоретик искусства, основоположник новой немецкой литературы), И. Гердер (автор труда «О немецкой культуре и немецком искусстве», ставшего манифестом движения «Буря и натиск»), Луи Давид. Композиторы и музыканты – А. Сальери, Й. Гайдн, К. Нефе, В. Моцарт.

Наследие Л. Бетховена: 9 симфоний, одна опера «Фиделио», 32 сонаты для фортепиано, 11 симфонических увертюр, вокальный цикл «К далекой возлюбленной», сонаты для скрипки и фортепиано, 16 квартетов, «Торжественная месса» C-dur, обработки шотландских, ирландских песен и др.

Франц Шуберт (1797–1828 г.г.) – композитор XIX века, первый композитор романтик. Создал романтическую симфонию, жанры фортепианной музыки – экспромт, музыкальный момент, жанр вокальной баллады, реформировал жанр песни.

Периодизация творчества.

I период – 1797–1822 годы. Родился в небольшом городке Лихтен-тале, недалеко от Вены в семье школьного учителя. Годы учебы в конвикте при церкви для бедных. С 15 лет – занятия с Сальери в Вене, постижение опыта предшественников и переосмысление опыта Бетховена в жанре симфонии и песни. Творчество с 10 лет: фортепианные фантазии в 4 руки, несколько струнных квартетов, 7 симфоний, фортепианные пьесы, песни «Гретхен за прялкой», «Скиталец», «Форель», «Смерть и девушка», баллада «Лесной царь».

II период – 1822–1826 годы. Период творческой зрелости. Выявление характерного для Шуберта синтеза общительности и возвышенности высказывания. «Неоконченная симфония», цикл «Прекрасная мельничиха» (1823) и др.

III период – 1827–1828 годы. Обострение трагической конфликтности в вокальном цикле «Зимний путь». Последняя симфония C-dur, фортепианные миниатюры, экспромты (1827), квинтет и другие инструментальные сочинения. 1828 – единственный авторский концерт Шуберта.

Наследие Ф. Шуберта: 10 симфоний, 4 оперы, более 600 песен, 22 сонаты для фортепиано, экспромты, музыкальные моменты, вальсы.

Фридерик Шопен (1810–1849 г.г.) – польский композитор XIX века. Создатель жанра инструментальной баллады, синтетического типа мелодии.

Периодизация творчества.

1810 год – Желязова Воля – Варшава. С 6 лет занятия с В. Живным. В 7 лет – публикация первого полонеза и начало концертной деятельности. Многогранность дарования.

1826 год – Учеба в консерватории. Творчество: мазурки, полонезы, 2 концерта (e-moll, f-moll). Первые гастроли в Вену, Прагу.

1830 год – Политическая обстановка в Польше. Прощание с Родиной. Париж. Отклик в творчестве на разгром восстания: скерцо, соната, баллады, «Революционный» этюд, прелюдия № 20. Жорж Санд.

1848–1849 годы – Поездка в Лондон. Смерть.

Наследие Ф. Шопена: 2 концерта для фортепиано с оркестром, 3 сонаты для фортепиано. 4 баллады, 4 скерцо, 27 этюдов, 16 полонезов, 58 мазурок, 14 вальсов, 21 ноктюрн, прелюдии и др.

Русские композиторы XIX века.

Михаил Иванович Глинка (1804–1857 г.г.) – русский композитор XIX века, основоположник русской классической музыки, создатель русской классической оперы, русского классического романса, русской симфонической музыки.

Периодизация творчества.

1804 год – родился в селе Новоспасском Смоленской губернии. Впечатления от народной музыки, от игры крепостных музыкантов в оркестре дяди. С детства овладел тремя сферами исполнительства: игрой на скрипке (учился у крепостных), игрой на фортепиано (у матери, позднее у Джона Филда) и пением. Получил прекрасное общее образование. Знал 8 иностранных языков. Одно из самых сильных потрясений детства – война с французами 1812 г. (бегство семьи 8-летнего Глинки из Новоспасского во время наполеоновского нашествия).

1817 год (13 лет) – Глинку отвозят в Петербург и отдают на обучение в Благородный пансион (Воспитатель – Кюхельбекер, друг Пушкина, будущий декабрист). Знакомство с А. С. Пушкиным, В. А. Жуковским, А. С. Грибоедовым. Посещение оперного театра. Поездка на Кавказ (Кисловодск, Пятигорск) и за границу (Германия, Италия). Знакомство с Ф. Мендельсоном, В. Беллини и Г. Доницетти. Занятия по композиции с Зигфридом Деном в Берлине в течение 5 месяцев в 1834 г.

1825 год – восстание декабристов 14 декабря. Глинка был на сенатской площади, где видел знакомых ему людей среди мятежников. Глинку воспитывал В. К. Кюхельбекер. Знал он А. А. Дельвига и даже путешествовал с ним по России. Через 10 лет после того, как К. Ф. Рылеев, один из предводителей восстания был вздернут на виселице, Глинка взял его «Думу» и написал оперу о костромском крестьянине Иване Сусанине. А. С. Пушкин собирался на Сенатскую площадь, вышел из дома, но ему перебежал дорогу заяц и суеверный поэт вернулся. Начало творчества: первые романсы и камерно-инструментальные произведения.

1834 год – период творческой зрелости: лучшие романсы («Сомнение», «Я помню чудное мгновенье», цикл «Прощание с Петербургом»), для оркестра – «Вальс-фантазия». **В 1836 – «Иван Сусанин» или «Жизнь за царя», в 1842 г. – «Руслан и Людмила».**

1837 год – гибель А. С. Пушкина на дуэли. Глинка тяжело переживал смерть поэта, хотя в «Записках» не сказано ни слова об этой трагедии. Полугодовое молчание, период, когда был создан единственный романс, тут же запрещенный цензурой. Несколько лет спустя он был введен в оперу «Руслан и Людмила» под названием «Вторая песня Баяна», как реквием великому поэту. Поездки в Париж (знакомство с Г. Берлиозом), Испанию (создание увертюры «Ночь в Мадриде», «Арагонская хота»), Германию, Варшаву. Последнее сочинение – «Камаринская» (1848).

1857 год – смерть М. И. Глинки в Германии.

По значимости имя М. И. Глинки может быть сопоставимо разве что с А. С. Пушкиным. Многие сближает этих художников:

- эпоха крепостного права,
- Отечественная война 1812 года и наполеоновское нашествие,
- общество, круг друзей – В. Ф. Одоевский, В. А. Жуковский, Н. В. Кукольник, К. П. Брюллов, К. Ф. Рылеев, декабристы, превосходное образование,

- Глинка – основоположник русской музыкальной культуры, Пушкин – основоположник русской литературы.

Характер творчества Глинки – пушкинский, преобладает:

- идейная основа – воспевание душевной красоты и патриотических качеств русского народа,
- изучение исторического прошлого России,
- ясность и чистота стиля,
- эмоциональный настрой (например, элегичность).

Наследие М. И. Глинки: 2 оперы – «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила», симфонические произведения – «Арагонская Хота», «Испанская ночь в Мадриде», «Вальс-фантазия», «Камаринская», 80 романсов и песен, вариации, ноктюрны, вальсы, мазурки, полонезы и др.

Александр Сергеевич Даргомыжский (1813–1869 г.г.) – русский композитор XIX века, основоположник музыкального реализма, создатель жанра песня-сценка, принципа приема мелодекламации.

Периодизация творчества.

1813 год – родился в Тульской губернии в имении Даргомыжл. Отец – чиновник, мать – поэтесса (стихи печатались в крупных журналах). Вскоре семья переехала в Смоленскую губернию в имение матери (уроки пения, скрипки и фортепиано у крепостных музыкантов). В 4 года – отъезд в Петербург.

1834 год – первый период творчества. Поступил на государственную службу. Учился игре на фортепиано у ученика Гуммеля, играл в салонах. Встреча с М. И. Глинкой (Глинка передал свои тетради занятий с Деном), увлечение поэзией А. С. Пушкина (романсы «В крови горит», «Ночной зефир», «Я вас любил», «Вертоград», опера-балет «Торжество Вакха»). Первая опера «Эсмеральда» по В. Гюго.

1844 год – вышел в отставку, путешествия за границу (Берлин, Брюссель, Париж, Вена), знакомство с Дж. Мейербером, Д. Обером, Г. Доницетти. Возвращение Россию. Период творческой зрелости: опера «Русалка», романсы и песни – «Червяк», «Титулярный советник», «Старый капрал», «Мельник», «И скучно, и грустно». Работа в сатирическом журнале «Искра», знакомство с М. А. Балакиревым, руководство РМО.

1867 год – появление новых для Даргомыжского симфонических жанров: 3 симфонические увертюры-фантазии «Баба-Яга», «Украинский казачок», «Фантазия на финские темы». Опера «Каменный гость» (была завершена Ц. А. Кюи и оркестрована Н. А. Римским-Корсаковым). Параллели в искусстве: А. С. Даргомыжский – Н. В. Гоголь – В. Г. Перов.

Наследие А. С. Даргомыжского: 4 оперы – «Эсмеральда», «Торжество Вакха», «Русалка», «Каменный гость», более 100 романсов и песен, симфонические произведения – «Баба-Яга», «Казачок», «Чухонская фантазия», пьесы для фортепиано, пьесы для скрипки.

Александр Порфирьевич Бородин (1833–1887 г.г.) – русский композитор XIX века. Создатель жанра эпической оперы, эпического романса, эпической симфонии, классического квартета.

Периодизация творчества.

1833 год – родился в Петербурге (внебрачный сын князя Гедеонова (Гедеоношвили), был записан как сын крепостного слуги Порфирия Бородина). Получил прекрасное домашнее образование, владел несколькими языками, играл на фортепиано, флейте, виолончели. Уже в детстве определились основные увлечения, ставшие впоследствии профессиями Бородина – химия и музыка. В 17 лет – поступил вольнослушателем в медико-хирургическую академию. В 25 лет – защитил докторскую диссертацию и получил степень доктора медицины. В течение трех лет находился за границей в научной командировке, работал в научных лабораториях Германии (Гейдельберг), Франции, Италии. Вместе с Д. И. Менделеевым и Н. Н. Зиминым участвовал в работе Первого Всемирного съезда химиков в Германии. Явился одним из создателей Женских медицинских курсов и 13 лет читал там лекции по химии.

1862 год – знакомство с М. А. Балакиревым и кучкистами. Музыкальным образованием Бородин обязан самому себе, музыкально-теоретическим знаниям отчасти обязан Балакиреву. Под руководством Балакирева начал работу над Первой симфонией, которую закончил через пять лет.

1869 год – первое исполнение Первой симфонии, начало работы над Второй симфонией «Богатырской» и оперой «Князь Игорь» (Менделеев в этом году опубликовал периодическую систему – «Основы химии»). Вторую симфонию окончил в 1876 году, оперу «Князь Игорь» писал 18 лет. После смерти Бородина оперу закончили Н. А. Римский-Корсаков и А. К. Глазунов. Кроме названного, Бородин написал комическую оперу «Богатыри», четвертый акт коллективной оперы-балета «Млада» (Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков), симфоническую картину «В средней Азии», 16 романсов и ряд камерно-инструментальных сочинений (в т.ч. квартетов).

1887 год – смерть композитора, похоронен в Александро-Невской лавре.

Наследие А. П. Бородина: 16 романсов, 3 симфонии, симфоническая картина «В Средней Азии», опера «Князь Игорь», опера-фарс «Богатыри», опера-балет «Млада», 2 квартета, фортепианный квинтет, фортепианные миниатюры.

Модест Петрович Мусоргский (1839–1881 г.г.) – русский композитор XIX века. Композитор-новатор. Создатель жанра народной музыкальной драмы. Открыл закон тембровой драматургии, метод персонификации хора, психологизации образов главных героев. Максимально приблизил речевую интонацию с интонацией музыкальной.

Периодизация творчества.

1839 год – родился в селе Карево Псковской губернии. Род Мусоргских происходит из смоленских князей. Модест Петрович был потомком Рюрика в 33 поколении. Его предки служили у Ивана Грозного, Бориса Годунова. У одного из них было прозвище «Мусоргос», что в переводе с греческого языка означает «певец-музыкант».

1849 год – в 10 лет Мусоргского отдали в школу гвардейских прапорщиков в Санкт-Петербурге. В 17 лет стал офицером Преображенского полка, в 19 лет вышел в отставку. Стал чиновником в канцелярии. На этой должности Мусоргский прослужил до конца жизни.

1858 год – вошел в состав «Могучей кучки». Занятия композицией с М. А. Балакиревым. Начало творчества. Пишет оперы «Саламбо», «Борис Годунов», «Женитьба», романсы и песни, симфоническую фантазию «Иванова ночь на Лысой горе».

1868 год – постановка оперы «Борис Годунов». Работа над операми «Хованщина», «Сорочинская ярмарка».

1872 год – работа над оперой «Пугачевщина». Создал вокальные циклы «Детская», «Без солнца», «Песни и пляски смерти», фортепианный цикл «Картинки с выставки». Гастроли по Югу России с певицей Д. М. Леоновой в качестве концертмейстера. Исполнялись романсы и песни композитора.

1881 год – смерть М. П. Мусоргского.

Наследие М. П. Мусоргского: оперы «Саламбо», «Борис Годунов», «Хованщина», «Сорочинская ярмарка», «Женитьба». Около 70 песен и романсов, фортепианный цикл «Картинки с выставки», фортепианные миниатюры, симфоническая фантазия «Иванова ночь на Лысой горе», Интермеццо.

Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1908 г.г.) – русский композитор XIX века. Создатель лейтмотивной системы в русской опере.

Периодизация творчества.

1844–1872 годы – I период (оканчивается «Псковитянкой»). Родился в г. Тихвине (сейчас Псковская область) в дворянской семье. Род Римского-Корсакова ведет свое летоисчисление – с 1830 года, когда чех Корсак прибыл в Москву из Литвы. Отец композитора, занимавший должность губернатора, человек прогрессивных взглядов, был уволен Николаем I за сочувствие и помощь семьям ссыльных декабристов и польским революционерам. Родители любили музыку, отец играл на фортепиано, отец и мать хорошо пели. В 6 лет – первые сочинения и занятия фортепиано. В 12 лет – переезд в Санкт-Петербург. Морской кадетский корпус (семейная традиция; один из островов Тихого океана назван именем дяди Николая Петровича Римского-Корсакова.). Продолжает заниматься музыкой, посещает оперный театр. Под руководством талантливого педагога Ф. А. Канилле появляются несколько фортепианных пьес и начинается работа над симфонией.

1861 год – знакомство с кучкистами. Трехлетнее кругосветное путешествие.

1865 год – начало профессиональной композиторской деятельности: создание первой симфонии, симфонической картины «Садко» (1867), нескольких романсов, оперы «Псковитянка». Женитьба на пианистке Надежде Николаевне Пургольд. Через несколько лет Римский-Корсаков обратился к педагогической деятельности в Петербургской консерватории. Стал преподавать композицию, гармонию, инструментовку, руководить оркестром. Преподавал в консерватории 37 лет, из них приблизительно 20 лет был директором. Воспитал более 200 учеников – А. К. Лядова, А. К. Глазунова, А. С. Аренского, М. М. Ипполитова-Иванова, Н. Я. Мяскового, С. С. Прокофьева, Б. В. Асафьева, И. Ф. Стравинского и др. Несмотря на титул профессора, Римский-Корсаков усиленно занимался самообразованием, в чем ему активно помогал П. И. Чайковский.

1872–1896 годы – II период (от «Псковитянки» до «Садко»). В творчестве – период «технического перевооружения» в соответствии с эстетикой кучкистов. Издание сборников «40 русских народных песен» и «100 русских народных песен» (обрядовых и эпических), собранные композитором собственноручно. Редактирование для новых изданий партитур Глинки.

В 1880-е годы – руководство Беляевским кружком, работа в БМШ. Расцвет творчества: оперы – «Майская ночь», «Ночь перед Рождеством», «Млада», «Снегурочка»; для оркестра – «Сказка», «Капричио на испанские темы», увертюра «Светлый праздник», симфоническая сюита «Шехеразада» (1888), симфоническая сюита «Антар» на сюжет арабской сказки О. И. Сенковского. Редактирование оперы

«Князь Игорь» А. П. Бородина, двух опер М. П. Мусоргского, подготовка к изданию «Женитьбы», завершение и издание двух оркестровых редакций «Каменного гостя» А. С. Даргомыжского, инструментовка романсов А. П. Бородина. Работа в консерватории и Певческой капелле. Три года творческого молчания. Причина – смерть матери и двоих детей.

1896–1900 годы – III период – период реконструкции исканий (между «Садко» и «Сервилией») Переосмысление жанров: создание камерных опер «Моцарт и Сальери», «Боярыня Вера Шелога» – пролог к «Псковитянке», а также «Пан воевода», «Сказка о царе Салтане», «Сервилия» (сюжет из истории Рима), «Царская невеста». Кроме того, более 40 романсов, вокальные циклы «Весной», «Поэту», «У моря», 3 кантаты – «Свитезянка» по поэзии А. Мицкевича, «Песнь о вещем Олеге», «Из Гомера», концерт для фортепиано с оркестром. В начале 1900-х годов оперы Н. А. Римского-Корсакова были поставлены в частном театре К. К. Мамонтова. Исполнители: Ф. Шаляпин, Н. И. Забела-Врубель. Декорации: В. М. Васнецова, К. А. Коровина, М. А. Врубеля.

1900–1908 годы – IV период – с одной стороны, испытал влияние символизма и отчасти импрессионизма (колористическая звукопись) при сохранении классической основы, с другой стороны – вернулся к эстетике кучкистов. XX век стал «динамической репризой» в творчестве композитора. Создание 2-х сатирических опер: «Кашей бессмертный» и «Золотой петушок», также самой монументальной оперы «Сказание о невидимом граде Китеже». После премьеры «Кашея» Римский-Корсаков был уволен из консерватории и восстановлен тогда, когда директором стал А. К. Глазунов. «Кашей бессмертный» – одноактный спектакль из 3-х картин, в котором самое интересное – это колючий гармонический стиль, использованный для обрисовки кашеева царства. Опера «Сказание о невидимом граде Китеже» создана по мотивам народных легенд и преданий, относящихся к эпохе татаро-монгольского нашествия и по мотивам романа П. И. Мельникова-Печерского «В лесах». Это опера-сказание, опера-песня, вершина мелодического стиля композитора. Идеино-смысловая кульминация оперы – симфоническая картина «Сеча при Керженце», рисующая схватку княжеской дружины с татарским войском (написана в сложной 3-хчастной форме с сокращенной репризой). Последнее произведение – опера-сатира «Золотой петушок» (1906–1907), идея написания которой возникла у Римского-Корсакова под впечатлением графических карикатур И. Я. Билибина и Б. М. Кустодиева.

Наследие Н. А. Римского-Корсакова: 15 опер («Псковитянка», «Садко», «Майская ночь», «Ночь перед Рождеством», «Млада», «Снегурочка», «Моцарт и Сальери», «Боярыня Вера Шелога», «Пан воево-

да», «Сказка о царе Салтане», «Царская невеста», «Кашей бессмертный», «Золотой петушок», «Сказание о невидимом граде Китеже»). Симфонические сочинения: сюиты «Антар», «Испанское каприччио», «Шехеразада»; симфоническая картина «Садко», 3 симфонии, 80 романсов, обработки русских народных песен, хоры. Литературные произведения и учебники: «Практический учебник гармонии», «Основы оркестровки», «Летопись моей музыкальной жизни».

Петр Ильич Чайковский (1840–1893 г.г.) – русский композитор второй половины XIX века. Создатель жанра русского классического балета. лирико-драматической симфонии, русского классического квартета, реформатор оперы (создал камерный тип оперы, заменил действия на сцены, развил мелодизированный тип речитатива).

Периодизация творчества.

1840 год – родился в городе Воткинске, в семье инженера. Мать играла на арфе, рояле, пела. Она стала обучать Петра Ильича музыке. Первое сочинение – песенка «Наша мама в Петербурге». В 8 лет переезд в Алапаевск.

1848 год – переезд в Санкт-Петербург. Поступление в училище Правоведения. Занятия в хоровом классе, фортепиано, посещение оперного театра, увлечение произведениями В. А. Моцарта. Открыл музыку И. С. Баха, Й. Гайдна. Л. Бетховена, М. И. Глинки.

1862–1865 год – годы обучения в Санкт-Петербургской консерватории. Класс композиции А. Г. Рубинштейна, класс флейты – Ц. Чиарди. Окончание консерватории одой Ф. Шиллера «К радости».

1866 год – московский период, работа в московской консерватории. Дружба с Н. Г. Рубинштейном, посвящение ему симфонии № 1, концертов для фортепиано с оркестром № 1 и № 2, после смерти – Трио памяти великого артиста. Сочинения раннего периода: оперы – «Ундина», «Воевода», «Черевички», «Опричник»; симфонические сочинения – «Ромео и Джульетта», «Франческа да Римини»; музыка к спектаклям А. Н. Островского «Гроза», «Снегурочка». Посещение артистического кружка. Знакомство с А. П. Чеховым, Л. Н. Толстым, А. Н. Апухтиным. Период сотрудничества Чайковского с композиторами «Могучей кучки». Посвящение М. А. Балакиреву симфонических произведений «Манфред», «Ромео и Джульетта», В. В. Стасову – фантазию для оркестра «Буря».

1876 год – создание жанра классического балета «Лебединое озеро». Создал фортепианный цикл «Времена года», оперу «Евгений Онегин», симфонию № 4. Творческий кризис. Несколько лет жизни провел в Швейцарии, Италии. Франции. Поддержка Н. Ф. фон Мекк. После возвращения в Россию были написаны оперы «Орлеанская Дева», «Мазепа», «Чародейка», увертюра-фантазия «Гамлет», сюита

«Моцартиана», симфония № 5, балет «Спящая красавица». Обращение к дирижерской деятельности.

1890–1893 годы – написаны оперы «Пиковая Дама», «Иоланта», балет «Щелкунчик», концерт для фортепиано с оркестром № 3, симфония № 6. Смерть композитора.

Наследие П. И. Чайковского: 10 опер, 6 симфоний, программная симфония «Манфред», 3 балета, симфонические фантазии «Фатум», «Буря», «Франческа да Римини», увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», «Гамлет», Итальянское каприччио, 3 концерта для фортепиано с оркестром, 4 симфонические сюиты, Торжественная увертюра «1812», Вариации на тему рококо для виолончели с оркестром, 3 струнных квартета, 2 сонаты, фортепианные циклы «Детский альбом», «Времена года», более 100 романсов.

Отечественные композиторы XX века.

Сергей Васильевич Рахманинов (1873–1943 г.г.) – отечественный композитор первой половины XX века.

Периодизация творчества.

1873 год – родился недалеко от Ильмень-озера в имении Онег Новгородской губернии в небогатой дворянской семье, родословная которой насчитывала 400 лет. С 4-х лет занимался музыкой с матерью. В 7 лет – переезд в Петербург и поступление в консерваторию. Затем продолжение обучения в Московской консерватории у С. И. Танеева, А. С. Аренского, А. И. Зилоти (двоюродного брата Рахманинова), Н. С. Зверева. В 17 лет – разрыв со Зверевым, так как Рахманинов хотел не только играть, но и сочинять. Окончил консерваторию в 20 лет как пианист и композитор. Дипломной работой были Первый фортепианный концерт и опера «Алеко», созданная за 17 дней. П. И. Чайковский на экзамене окружил «5» плюсами. Тогда же в консерватории были написаны первые прелюдии. Феноменальные способности Рахманинова и его слух позволяли ему удерживать в памяти сразу несколько сочинений до их записи. Потому даты, которые стоят на нотах – это даты не сочинений, а записи произведений.

1890-е годы – творческий подъем: романсы ор. 4, 8, 14, сюита-фантазия для двух фортепиано, Музыкальные моменты ор. 16, Элегическое трио памяти Чайковского, симфоническая фантазия «Утес». Деятельность в качестве пианиста и дирижера. Дебют Рахманинова-дирижера состоялся в театре Мамонтова. Впоследствии был дирижером Большого театра. Поездки по стране и за рубеж. Провал исполнения Первой симфонии и 3 года творческого кризиса.

1900–1917 годы – выход из кризиса: концерты для фортепиано с оркестром № 2, 3, кантата «Весна» по «Зеленому шуму» Н. А. Некрасова, романсы ор. 21, Прелюдии ор. 23, этюды-картины, оперы «Скупой рыцарь», «Франческа да Римини», симфоническая поэма «Остров

мертвых» по картине А. Беклина, кантата «Колокола» по романам Э. По. Поездки в Италию, Германию. Дружба с А. П. Чеховым, Ф. Шаляпиным, актерами МХАТа, И. А. Буниным, К. С. Станиславским, А. В. Неждановой, В. И. Немировичем-Данченко, Л. Собиновым, К. Н. Игумновым, А. Б. Гольденвейзером.

1917–1943 годы – отъезд в Швейцарию, затем – в США. Исполнительская деятельность. Завершение произведений, начатых в России: концерт для фортепиано № 4, инструментальные пьесы; создание симфонии № 3, «Трех русских песен» для оркестра, Рапсодии на тему Паганини, «Вариаций на тему Корелли» и последнего сочинения – «Симфонических танцев». Умер Рахманинов в Беверли-хиллз, в штате Калифорния. Похоронен на кладбище Кенсико, близ Нью-Йорка.

Наследие С. В. Рахманинова: 3 оперы («Алеко», «Скупой рыцарь», «Франческа да Римини»), 4 концерта для фортепиано с оркестром, 2 сонаты для фортепиано, 24 прелюдии, 6 музыкальных моментов, 15 этюдов-картин, «Рапсодия на тему Паганини», «Вариаций на тему Корелли», «Вариаций на тему Шопена», 3 симфонии, 83 романса, кантата «Весна», вокально-симфоническая поэма «Колокола», для хора «Всенощное бдение» и другие сочинения.

Александр Николаевич Скрябин (1872–1915 г.г.) – отечественный композитор рубежа XIX–XX веков. Создал жанр симфонической мистерии, первый ввел цветовую строку в музыкальную партитуру, квартовую структуру аккордов в гармонии, вывел искусства (поэзию, философию, архитектуру, скульптуру, музыку) на новый уровень синтеза.

Периодизация творчества.

1872 год – родился в Москве. Родители: мать – пианистка, окончила консерваторию, отец – окончил Московский университет и Петербургский институт восточных языков, дипломат, служил в русском посольстве в Константинополе. Скрябин с детства обладал музыкальными и литературными способностями, писал стихи, пьесы (первые – в 7 лет; тогда же инсценировал «Нос» Гоголя). С 11 лет учился в Кадетском корпусе. Там же появились его первые музыкальные сочинения – фортепианные миниатюры. Позже учился в пансионе у Н. С. Зверева (вместе с С. В. Рахманиновым) и далее в Московской консерватории. Среди других учителей: С. И. Танеев, В. И. Сафонов, А. С. Аренский, Г. Э. Конюс. Был дружен с самыми выдающимися деятелями культуры и науки своего времени.

1900–1909 годы – расцвет творчества: фортепианные сонаты № 4, 5, фортепианные поэмы – «Сатаническая», «Трагическая», 2 поэмы ор. 32, симфонические произведения – симфония № 3, «Поэма экстаза». Кристаллизация полярных сфер: «высшей грандиозности» и «высшей утонченности». Новый характер средств музыкальной выра-

зительности: декламационность, повелительность мелодических интонаций, альтернативная обостренность гармоний, полетность ритмики. Шесть лет провел в заграничных поездках – США, Швейцария, Бельгия, Италия.

1910–1915 годы – живет и работает в России, продолжение концертной деятельности и творчества: для фортепиано написаны поэма «К пламени», сонаты № 6–10, для фортепиано, хора и оркестра – «Прометей» или «Поэма огня», работа над «Мистерией», которая осталась незавершенной. Умер Скрябин трагически рано, в 44 года, от заражения крови. Эта смерть была воспринята как трагедия всем русским музыкальным миром вне зависимости от отношения к его творчеству.

В. Я. Брюсов, «На смерть Скрябина» [6]

*Он не искал – минутно позабавить,
Напевами утешить и пленить;
Мечтал о высшем: Божество прославить
И бездны духа в звуках озарить.
Металл мелодий он посмел расплавить
И в формы новые хотел излить;
Он неустанно жаждал жить и жить,
Чтоб завершённым памятник поставит,
Но судит Рок. Не будет кончен труд!
Расплавленный металл бесцельно стынет:
Никто его, никто в русло не двинет...
И в дни, когда Война вершит свой суд
И мысль успела с жатвой трупов сжиться, –
Вот с этой смертью сердце не мирится!*

17 апреля 1915, Варшава

Наследие А. Н. Скрябина: 3 симфонии, «Поэма экстаза», поэма огня «Прометей», концерт для фортепиано с оркестром, 10 сонат для фортепиано, 20 поэм, 89 прелюдий, 27 этюдов, вальсы, мазурки, ноктюрны, экспромты.

Сергей Сергеевич Прокофьев (1891–1953 г.г.) – отечественный композитор первой половины XX века.

Периодизация творчества.

1891 год – юношеский петербургский период. Родился в селе Сонцовка Днепропетровской области. С детства любил коллекционировать высказывания людей о солнце. Первые пьесы для фортепиано появились в 5 лет – Индийский галоп и др. Прокофьев называл их «собачками», потому что они «кусаются». Уроки музыки брал у Р. М. Глиэра. В 13 лет поступил в Петербургскую консерваторию к

А. К. Лядову и Н. А. Римскому-Корсакову по композиции, к А. Н. Есиновой по классу фортепиано, к Н. Н. Черепнину по дирижированию. На вступительный экзамен пришел с 4 операми, в том числе с оперой «Великан» на собственное либретто, 2 сонатами, симфонией, пьесами для фортепиано.

1908 год – начало профессионального творчества: 2 концерта для фортепиано с оркестром, 4 сонаты для фортепиано, симфония №1, первая редакция оперы «Игрок» по Ф. М. Достоевскому, романсы на стихи А. Ахматовой. Начало концертной деятельности. В год окончания консерватории 23-летний С. С. Прокофьев получил как пианист первую премию имени А. Г. Рубинштейна – рояль фабрики Шредер. С тех пор в течение 30 лет гастролировал в крупнейших странах мира.

1918 год – зарубежный период. Долго жил в Париже. В 1923 г. женился на испанской певице Лине Льюбер. Концертировал в Европе, Америке, Алжире, Тунисе и т.д. В первое пятилетие завершал работы, начатые в России. В Чикаго состоялась премьера оперы «Любовь к трем апельсинам», Париже – премьера балета «Сказ про шута, семерых шутов перешутившего». В те же годы была написана опера «Огненный ангел», балет «Стальной скок», концерт для фортепиано с оркестром № 3, балеты «Блудный сын», «На Днепре». Для произведений этого периода характерно, по словам самого композитора, перегруженность формы, густота и сложность изложения, «склонность мыслить сложно», но одновременно и «решительный отход от дебрей хроматизма», постепенное просветление музыкального языка. В 1927, 1929, 1932 годы – гастрольные поездки в СССР.

1933 год – московский период. Возвращение в СССР в 42 года, в расцвете сил. Развод с женой в 1942 г. Возвращение в Россию ознаменовано появлением таких сочинений как кантата «Александр Невский», балеты «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Каменный цветок», оперы «Повесть о настоящем человеке», «Семен Котко», «Война и мир», «Дуэнья», оратория «На страже мира», сонаты для фортепиано №№ 6–9, последние симфонии и фортепианные пьесы.

Наследие С. С. Прокофьева: 7 симфоний, 7 балетов («Золушка», «Ромео и Джульетта», «Сказ о каменном цветке» и др.), 8 опер («Любовь к трем апельсинам», «Игрок», «Война и мир» и др.), оратория «На страже мира», кантаты «Здравница», «Александр Невский», «К 20-летию Октября», 5 концертов для фортепиано с оркестром, 9 сонат для фортепиано, фортепианные циклы «Мимолетности», «Сказки старой бабушки», «Сарказмы», «Детская музыка», симфоническая сказка «Петя и волк», вокальная сказка «Гадкий утенок», музыка к кинофильмам «Александр Невский», «Иван Грозный» и др.

Дмитрий Дмитриевич Шостакович (1906–1975 г.г.) – отечественный композитор XX века, композитор-симфонист.

Периодизация творчества.

1906 год – родился в Петербурге в семье инженера-химика (его дед Болеслав, по национальности поляк, в XIX веке был сослан в Сибирь за участие в польском восстании). Занятия музыкой начались в 9 лет с матерью. Одновременно появились первые сочинения: «Гимн свободе» и «Траурный марш памяти жертв революции». С 13 лет учился в Петроградской консерватории по классу фортепиано у Л. В. Николаева, по классу композиции – у М. Штейнберга, ученика Н. А. Римского-Корсакова. После окончания консерватории Д. Д. Шостакович много концертировал, в 1927 году стал лауреатом конкурса пианистов в Варшаве. Среди первых профессиональных сочинений: «Три фантастических танца», симфония №1, она же первая советская симфония, завоевавшая мировое признание. После окончания консерватории появились еще 3 симфонии, в том числе симфония № 4 «памяти жертв репрессий», как назвал ее Р. Щедрин в 1936 году. Эта симфония была снята прямо на генеральной репетиции как «формалистическая» и ее премьера состоялась только в «период оттепели» в 1961 году. Были написаны балеты «Болт», «Золотой век», «Светлый ручей», музыка к спектаклям «Гамлет», «Клоп», к кинофильму «Встречный», а позже – к 40 фильмам, оперы «Нос», «Леди Макбет». Опера имела огромный успех в 1934 году. В 1936 году в газете «Правда» появилась разгромная статья «Сумбур вместо музыки», после чего началась травля творчества Д. Д. Шостаковича. В те же годы были написаны 24 прелюдии.

1937 год – начало работы в Ленинградской консерватории. Ученики: Георгий Свиридов, Борис Тищенко (симфония Тищенко № 5 – «памяти великого мастера» – посвящена Д. Д. Шостаковичу), Галина Уствольская и др. Сочинения: симфонии №№ 5–6, струнный квартет № 1, фортепианный квинтет.

1941 год – творчество: симфонии №№ 7, 8 (№ 8 – попытка заглянуть в послевоенную эпоху), квартет № 8 «DESCH», неоконченная опера «Игроки» по Н. В. Гоголю, фортепианное трио памяти И. И. Соллертинского.

1943 год – переезд в Москву, работа в московской консерватории.

1945 год – послевоенный период – редактирование опер М. П. Мусоргского, создание оркестровой редакции вокального цикла «Песни и пляски смерти». Творчество: «10 хоровых поэм а'cappella» на слова революционных поэтов, кантата «Над Родиной нашей солнце сияет», вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии».

1951–1975 годы – написал 24 прелюдии и фуги, квартеты, 2 концерта для концерта для скрипки и 2 концерта для фортепиано с оркестром, симфоническую поэму «Казнь Степана Разина», симфонии, в том числе № 13 на слова Е. А. Евтушенко, которую Е. А. Мравинский

из страха отказался дирижировать. Премьера прошла под управлением К. П. Кондрашина, после чего была запрещена. Последнее сочинение – соната для альта и фортепиано. За активную творческую деятельность Шостакович был награжден 3 орденами Ленина. Первым среди советских музыкантов стал почетным членом многих академий мира. Имел международную премию за укрепление мира.

Наследие Д. Д. Шостаковича: 2 законченные оперы («Нос», «Катерина») и 1 незаконченная («Игроки» по Гоголю), 3 балета, музыка к 40 кинофильмам, 15 квартетов, 15 симфоний, фортепианные, камерно-инструментальные и хоровые сочинения.

Таким образом, приведенные примеры периодизации творчества композиторов наглядно показывают, что взаимопроникновение и взаимодействие музыки, литературы, поэзии, живописи более наглядно и доступно позволяют преподавателю обрисовать и личность композитора, и круг его общения, и саму эпоху, погрузить обучающегося в изучаемый материал, предоставить ему возможность почувствовать «дух» эпохи, творчества, проанализировать точки соприкосновения искусств.

Личность композитора часто раскрывается через жанр портрета, что позволяет:

- синтезировать творческие процессы с позиций музыкального и художественного видов искусств,
- раскрыть индивидуальные черты личности композитора посредством средств художественной выразительности,
- выявить тенденции развития искусств определенной изучаемой эпохи,
- сравнить средства художественной и музыкальной выразительности, направленные на раскрытие образа,
- расширить кругозор обучающихся посредством изучения портретов, другими словами, получить знания не только в области музыкального произведения, но и художественного полотна – имя и фамилия художника, время его творческого процесса, название картины или портрета.

Портреты композиторов представлены в приложении № 1.

Не менее важной является поэтическое и литературное обрамление музыки. В литературных произведениях часто описаны не только биографические данные о композиторах, его современниках, но правдиво раскрыта атмосфера эпохи, анализ творческих исканий, художественных тенденций развития того или иного времени, описание личности композитора, его художественное осмысление. Примеры литературных произведений в аспекте синтеза с музыкой представлены в приложении № 3.

3.3. Урок аналитического типа

В практике преподавания музыкальной литературы есть ряд тем, которые напрямую реализуют идею синтеза искусств – музыки, литературы, поэзии, живописи. В программные требования входит изучение следующих произведений. Обозначим их.

- Изучение опер западноевропейских и русских композиторов, в которых изначально заложен синтез литературы, поэзии, музыки. В. А. Моцарт, «Свадьба Фигаро»; М. И. Глинка, «Руслан и Людмила», «Иван Сусанин»; А. С. Даргомыжский, «Русалка»; М. П. Мусоргский, «Борис Годунов», А. П. Бородин, «Князь Игорь»; Н. А. Римский-Корсаков, «Снегурочка»; П. И. Чайковский, «Евгений Онегин».

- Изучение балетов. П. И. Чайковский, «Щелкунчик», С. С. Прокофьев, «Золушка».

- Музыка и театр. Э. Григ, «Пер Гюнт».

- Программная, программно-изобразительная музыка. Н. А. Римский-Корсаков, симфоническая сюита «Шехеразада»; П. И. Чайковский, симфония № 1 «Зимние грезы», Д. Д. Шостакович, симфония № 7.

- Музыка и кинематограф. С. С. Прокофьев, кантата «Александр Невский».

Все названные произведения рассматриваются в аналитическом аспекте на уроках. Анализ музыкального произведения явление сложное, часто трудно воспринимаемое обучающимися. План выстраивается по принципу от общего к частному. Например:

1. История создания произведения.
2. Литературный источник оперы, балета, инструментального произведения.
3. Сравнительная характеристика литературного источника и музыкального сочинения.
4. Главная идея произведения.
5. Композиция.
6. Особенности музыкальной драматургии: форма, мелодия, гармония, фактура, то есть средства музыкальной выразительности, которые раскрывают основную идею произведения, главные разы и темы.

Обратимся к описанию некоторых тем в аспекте синтеза искусств. Приведем несколько примеров, которые наиболее полно раскрывают синтез музыки, литературы, поэзии. Это темы, посвященные изучению жанра оперы. Стоит отметить, что изучается опера в детской школе искусств, как правило, ей отдается несколько уроков. Представленные темы преподаватель сможет самостоятельно разделить на несколько уроков, формируя разделы и причинно-следственные связи в подаче изучаемого материала.

Тема: М.И. Глинка, опера «Руслан и Людмила».

Цель темы – раскрыть взаимосвязь поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» и одноименной оперы М. И. Глинки.

Объяснение материала.

1. Из истории создания.

После постановки «Ивана Сусанина» М. И. Глинка предложил А. С. Пушкину написать либретто к «Руслану и Людмиле», но поэт отказался. 10 февраля 1837 г., Пушкин был убит. 27 ноября 1842 года, опера «Руслан и Людмила» была закончена и поставлена. Произведение стало гражданственным откликом на безвременную гибель поэта. Подтверждение тому – бережное отношение к сюжету, тексту, идее произведения. В интродукцию композитор специально ввел вторую песню Бояна – оду поэту. На премьере опера вызвала недоумение. Передовая русская интеллигенция встретила ее появлению сочувственно, а аристократическая верхушка демонстративно отвергла. Князь Михаил заменил провинившимся офицерам сидение на гауптвахте посещением «Руслана и Людмилы». Только через 100 лет, в блокадном Ленинграде, Б. В. Асафьев создал труд об этой опере [3] и доказал, что она положила начало новому *эпическому жанру*. Термин «эпический» был взят из литературы, из статьи В. Г. Белинского «Разделение поэзии на роды и виды» [4]. До этого времени опера называлась так, как ее определил композитор «Большая волшебная опера» [8].

2. Сравнение литературного источника и оперного либретто, главная идея.

Глинка изменил последовательность некоторых событий. Сократил число соперников Руслана – вместо трех их стало два. «Фарлаф – крикун надменный, в пирах никем не побежденный, но воин скромный средь мечей» и «полный страстной думы, молодой хазарский хан Ратмир». Рогдай – «воитель смелый» в оперу не попал. Безымянную «подругу нежную Ратмира» Глинка наделил именем Горислава и вывел этот образ как антипод образу Людмилы. Горислава и Ратмир – лирико-драматическая линия оперы, Руслан и Людмила – лирико-эпическая. В опере развит образ отца Людмилы – князя Светозара, что подчеркивает стремление композитора приблизить оперу к бытине. В поэме его роль малозначительна.

Главное в пушкинской поэме – ее *героико-патриотическая направленность* – Глинка сохранил. Это дало возможность композитору создать произведение, утверждающее типичное для сказки *торжество добра над злом, прославление доблести, высокого духовного облика русского народа*. Подтверждением героико-патриотической направленности оперы служат Интродукция и Финал.

В интродукции, на свадебном пиру Боян поет: «Про славу русския земли бряцайте, струны золотые» [8]. Больше этот персонаж в опере не появляется, при этом образ его символичен. Он олицетворяет народную мудрость, знающую наперед все тайны неба и земли и провидящее судьбы героев. Интродукция представляет собой огромную *рондальную сцену*, в которой указывается на место, время и характер действия (отсюда аналогия с зачином в былинне). *Рефреном сцены служит былинный запев Бояна*, введенный Глинкой в русскую музыку впервые, на фоне хора под бряцанье гусель (арфа и фортепиано). *Эпизодами* в Интродукции служат две песни Бояна. *Первая песня* предвещает грозные события, но в соответствии с идеей сказки, предполагает их оптимистическое разрешение – верная любовь должна вознаградиться радостью. Поэтому песня носит светлый характер, тональность D-dur. Русское былинное начало в песне ощущается в гусельных переборах, в сочетании переменного, натурального и фригийского ладов, в частых мелодических повторах одного и того же мотива. *Вторая песня Бояна* – эпитафия Пушкину, в тональности F-dur. Чтобы сблизить прошлое с настоящим, Глинка, не выходя за пределы былинного склада музыкальной речи, включил элементы романсовости: элегические интонации в мелодии. Обе песни перемежаются репликами хора, славящего князя и молодых.

Таким же «словом от автора», резюмирующим основную мысль оперы, является *заключительный хор* из V действия. В этих обрамляющих оперу построениях много сходства: в идее, содержании, форме. Интродукция развивалась от радости к печали, финал начинается скорбным оплакиванием Людмилы, а заканчивается всеобщим ликованием.

3. Музыкальные формы и жанры.

Опера состоит из пяти действий. К финалам направляется весь материал каждого акта, в них происходит что-то особенно важное и дается импульс к дальнейшему движению событий:

- финал I действия – похищение Людмилы;
- финал II действия – бой с головой;
- финал III действия – появляется Финн, разрушающий колдовство Наины;
- финал IV действия – битва с Черномором;
- финал V действия – приезд Руслана в Киев и пробуждение Людмилы – итог развития всех событий в опере.

Чтобы приблизить *атмосферу оперы к былинне*, Глинка использовал такие оперные формы как *баллада* (Финн), *рондо* (Фарлаф), *рассказ* (Голова), *песня* (Боян), а также ария Людмилы в IV д., интродукция и заключительный хор.

4. Типы развития музыкального материала и специфика тематизма.

Среди основных методов развития музыкального материала можно выделить *вариационность и куплетность*:

- баллада Финна – вариационная форма с чертами рондо;
- рассказ Головы – куплетно-вариационная форма – глинкинские вариации;
- персидский хор – глинкинские вариации;
- хор «Лель таинственный» – глинкинские вариации.

С точки зрения тематизма в опере можно выделить следующие его качества:

- *былинный склад мелодики* (Боян, Голова, Руслан).
- *Былинный тип речитатива*: вся партия Светозара, партии Бояна).

5. Драматургия.

Драматургия оперы включает три основных принципа:

Принцип контраста. Подобно былине, опера строится в виде последовательного чередования *контрастных картин*. Например, ария Руслана – это вся вторая картина II действия, ария Людмилы – это целая первая картина IV действия. *Конфликтные силы показаны не в столкновении, а в пассивном контрастировании.* Это не столько конфликт, сколько контраст, не столько столкновение, сколько сопоставление. Например, во II действии – 1 картина – Финн, 2 картина – Наина и Фарлаф, 3 картина – Руслан.

Принцип арочной симметрии. Он придает опере драматургическую законченность. Тематический материал увертюры (ГП) повторится в V действии, в торжественном заключительном хоре в той же тональности D-dur, благодаря чему в опере утверждается героическое начало. Арка идет и от первой песни Бояна через арию Руслана к финалу, так как Боян предсказывает то, что потом свершается. Связь осуществляется через глинкинский гексахорд.

Принцип симметричности построения всей оперы. Крайние акты – Киевская Русь, средние – сцены волшебных приключений в царстве Наины и Черномора. Также сделана увертюра, написанная в сонатной форме. Крайние разделы – экспозиция и реприза – господствуют светлые богатырские образы. В среднем разделе – разработка – образы фантастического мира, аккорды оцепенения из сцены похищения Людмилы, формирование целотонной гаммы Черномора. Таким образом, в увертюре Глинка предвосхитил сюжет, драматургию, тематизм оперы.

6. Образы главных героев.

Главный герой оперы – Руслан, Людмила ему подчинена. Оба образа подчеркнута народны, хотя подлинно народных напевов в их

партиях нет. Нередко оба героя выступают вместе с хором, и хор комментирует происходящее.

Образ Руслана. Ему посвящена 3 картина II действия. Здесь в сцене с Головой он получает развернутую характеристику. Перед ним «старой битвы поле, вдали все пусто. Здесь и там желтеют кости; по холмам разбросаны колчаны, латы». Содержание арии перекликается с героико-патриотической идеей всей оперы. Начинается она с размышлений о судьбах людских. Медленно, одна за другой наплывают вступительные фразы у струнных по звукам глинкинского гексахорда создавая оркестровый монолог. Тема обнимает «взглядом» поле, разворачивается куполообразно через 5 октав и упирается в вопросительный DD7. Далее музыка выражает естественную для ситуации нерешительность, собирание с мыслями. Постепенно, от раздела к разделу, она активизируется, мужает. Декламационность *мелодического речитатива* «*О поле, поле..*» и ритмическая заторможенность начала монолога постепенно развиваются, декламационность сменяется романсовой элегичностью. Затем следует речитатив «*Но добрый меч..*», в котором формируется новый, энергичный героический вариант основной темы. Наконец, герой окончательно воодушевлен к битве, сама ария «*Дай Перун..*» выражает решимость героя. Вместо Largo звучит Allegro, вместо e-moll – E-dur, вместо вариационной одночастности – *сонатная форма*. Главная партия воссоздает образ воинствующего Руслана, побочная партия воспроизводит его обращение к Людмиле. Таким образом, Руслан предстает не как разгневанный жених-рыцарь, чего следовало бы ожидать, а как герой-богатырь, в уста которого вкладывается глубокое народное, философское размышление о бренности всего земного.

Образ Людмилы представлен в опере каватиной в I действии и арией в IV действии. Каватина написана как сцена-ария, включая хоровые эпизоды. Три части включают в себя несколько разделов – обращение к отцу, к Фалафу, к Ратмиру, к Руслану. Тональный план: a-moll – g-moll – B-dur. Музыка не отвечает характеру текста, выдавая тем самым истинные чувства Людмилы: ей мил Руслан, и нет в ее сердце настоящей печали оттого, что она уходит из родительского дома. Широкие, грациозные скачки в мелодии в сочетании со скерцозными форшлагами, стаккато в аккомпанементе, вокализациями, которые не столько обрисовывают детский беспечный нрав Людмилы, но и скрывают в своих изгибах интонации будущих тем Руслана.

Ария из IV действия, «Ах ты, доля», раскрывает новые мужественные грани в характеристике Людмилы. Выдержана она в рондальной форме. Рефрен позволяет говорить о том, что все мысли Людмилы устремлены к Руслану. Это подтверждает весь нежно-печальный строй арии. Поэтическое *соло скрипки* в канон с вокальной

партией, *полиритмия* как томление чувств, гитарный аккомпанемент, интонация увеличенной секунды, хроматизмы, мягкие ниспадающие окончания. Совсем другой становится Людмила, когда на ее сердце и руку посягает Черномор. Здесь звучат интонации из партии Руслана, музыка приобретает мужественный непреклонный характер.

У Пушкина в поэме образ Людмилы охарактеризован следующим образом. Песнь пятая [17, с. 171].

*Ах, как мила моя княжна!
Мне нрав ее всего дороже:
Она чувствительна, скромна,
Любви супружеской верна,
Немножко ветрена... так что же?
Еще милее тем она
Всечасно прелестию новой
Умеет нас пленить...*

7. Фантастическая сфера.

Мир фантастики обрисован в опере преимущественно через гармонические и оркестровые эффекты. Это станет традицией. Глинка придает фантастическим эпизодам восточный характер. Это также свойственно русским сказкам и былинам и отражает многовековую борьбу славян с кочевыми восточными племенами.

Первое соприкосновение с фантастикой происходит в Сцене похищения Людмилы [17, с. 111–112]. Причем Глинка полностью сохраняет поэтическое прочтение как образа Людмилы, так и тайных неведомых сил.

*И вот невесту молодую
Ведут на брачную постель;
Огни погасли... и ночную
Лампаду зажигает Лель.
Свершились милые надежды,
Любви готовятся дары;
Падут ревнивые одежды
На цареградские ковры...
Вы слышите ль влюбленный шепот,
И поцелуев сладкий звук,
И прерывающийся ропот
Последней робости?... Супруг
Восторги чувствует заране;
И вот они настали... Вдруг
Гром грянул, свет блеснул в тумане,*

*Лампада гаснет, дым бежит,
Кругом все смеркло и дрожит,
И замерла душа в Руслане...
Все смолкло. В грозной тишине
Раздался дважды голос странный,
И кто-то в дымной глубине
Взвился, чернее мглы туманной...
И снова терем пуст и тих;
Встает испуганный жених,
С лица катится пот остывший;
Трепеща, хладною рукой
Он вопрошает мрак немой...
О горе: нет подружки милой!
Хватает воздух он пустой;
Людмила нет во тьме густой,
Похищена безвестной силой.*

Короткие октавные пассажи флейты-пикколо, искусственный звукоряд целотонной гаммы от звука «g». Всех охватывает оцепенение: последования D7 к различным тональностям, объединенным общим тоном «es=dis» и не получающим разрешения. Органный пункт на тоне «es» постепенно вводит в квартет «Какое чудное мгновенье». Он решен в форме канона. Слово в полусне Руслан, Ратмир, Фарлаф и Светозар механически повторяют одну и ту же фразу. Когда недоумение проходит, музыка наполняется печалью, герои отправляются на поиски Людмилы.

Фантастическая сфера также представлена балладой доброго волшебника Финна, рондо Фарлафа, комической сценой волшебницы Наины и Фарлафа, рассказом головы, маршем Черномора. Последний персонаж не имеет вокальной партии в опере, его характеристика решена через оркестровый ряд, игру тембров и регистров. У Пушкина Черномор – северный волшебник. Глинка в опере трактовал его как восточного персонажа. Основная тональность Марша Черномора – C-dur, но со множеством вводных тонов и других тональностей. Много увеличенных трезвучий, контрастирующих «человеческим» мажорным и минорным трезвучиям. Форма – двойная 3-хчастная с дважды повторенным трио. Пушкин дал такое описание Черномору [17, с. 140–141]:

*Безмолвно гордо выступая,
Нагими саблями сверкая,
Арапов длинный ряд идет
Попарно, чинно, сколь возможно,
И на подушках осторожно*

*Седую бороду несет;
И входит с важностью за нею,
Подъяв величественно шею
Горбатый карлик из дверей;
Его-то голове обритой,
Высоким колпаком покрытой,
Принадлежала борода.
Уж он приблизился: тогда
Княжна с постели соскочила,
Седого карлу за колпак
Рукою быстрой ухватила,
Дрожащий занесла кулак
И в страхе завизжала так,
Что всех арапов оглушила.
Трепеща скорчился бедняк,
Княжны испуганной бледнее;
Зажавши уши поскорее
Хотел бежать, но в бороде
Запутался, упал и бьется;
Встает, упал; в такой беде
Арапов черный рой мятется;
Шумят, толкаются, бегут,
Хватают колдуна в охапку
И вот распутывать несут,
Оставя у Людмилы шапку.*

8. Восточная сфера.

Глинка первым нашел средства отображения Востока «по-русски», позаимствовал из народного творчества. В опере Восток волшебный и манящий и в то же время реальный, какого не было до него ни в русской, ни в западной музыке. В опере восточная линия проходит через ряд сцен, в каждой из которых разрабатывается какая-нибудь подлинная фольклорная тема. Восток показан в двух аспектах: в упоительной неге и в суровой воинственности. Восточные сцены воссозданы в основном *оркестровыми средствами с сохранением колорита звучания народных инструментов*. Даже в хоровых номерах наиболее «восточным» является партия оркестра. Восточные номера в опере: персидский хор, образ Ратмира, танцы волшебных дев в III действии, танцы, в форме симфонической сюиты в IV действии. К ним относятся томный, медленный турецкий танец, скерцозный арабский, воинственная лезгинка.

Музыкальный материал для изучения. Увертюра, Сцена похищения Людмилы, каватина Людмилы, Ария Людмилы, ария Русла-

на, рондо Фарлафа, рассказ головы, баллада Финна, Персидский хор, марш Черномора, симфоническая сюита – восточные танцы.

Тема: А. П. Бородин, опера «Князь Игорь».

Цель темы – раскрыть взаимосвязь литературного источника «Слово о полку Игореве» и оперы А. П. Бородина «Князь Игорь».

Объяснение материала.

1. История создания.

Единственным крупным сочинением А. П. Бородина для сцены является опера «Князь Игорь». Над ней композитор работал около 17 лет, но так и не закончил. Завершили ее А. К. Глазунов, Н. А. Римский-Корсаков.

2. Литературный источник, главная идея оперы.

Литературными источниками оперы стали «Ипатьевская летопись» и «Слово о полку Игореве» – памятник XII века, найденный в Спасо-Ярославском монастыре.

Главная мысль «Слова о полку Игореве». Ярко выраженная эпичность и национальный характер произведения. Национальная концепция, как идея необходимости централизации государства, его внутреннего единства для противостояния врагам.

3. Отношение к Игорю в «Слове», в опере Бородина.

«Слово» не столько хвалит, сколько осуждает Игоря, потому что он выступил в поход один, без поддержки князей. Именно так прочли литературный памятник современные интерпретаторы сюжета в балете Б. Тищенко «Ярославна». Свою задачу они видели в том, чтобы спектакль был максимально приближен к первоисточнику, но при этом история получила бы современное осмысление. Летопись говорит, что Игорь был так себе – ни плох, ни хорош, безрассудно, отчаянно храбр, анархичен, скор на решения, полон самомнения и заносчивости. Бородин реабилитирует Игоря, уверяя слушателей в том, что действиями князя руководила не корысть, а любовь к Родине.

4. Музыкальные формы и жанры.

Каждый из четырех актов, каждая картина отличаются развернутостью, масштабностью и законченностью. Так, опера обрамлена 3-частными хоровыми массовыми сценами, сочетающими сквозную и номерную структуру – Прологом и Заключительным хором встречи Игоря народом. В обеих сценах дается характеристика народу и Игорю.

Пролог оперы состоит из трех разделов. В нем представлены:

- завязка конфликта,
- экспозиция основных драматургических линий оперы.

В музыкальном плане звучат три основных темы у хора в C-dur, которые рисуют образ далекой старины.

- 1 – «Солнцу красному слава!» – славление Игоря единодушно всем народом. Голоса хора и оркестр следуют размеренной поступью с

опорой на пентатонику (дань обрядовым песням), переменные лады, трихордовые квартовые и плагальные попевки.

• 2 – «Туру ли ярому» (Тур – греч. «бык», «зубр», в литературе – символ мужества) – славление князя Трубчевского (сын Всеволода Святославича, тоже участвовавший в походе Игоря на половцев и предположительно участвовал в битве при Калке) – звучит как естественное продолжение первой темы, тем более, что ее интонации вытекают из окончания хора «Солнцу красному».

• 3 – «С дона великого» – женский лирический хор, который дополняет предыдущий материал и также родственен ему интонационно. Помимо лирики сюда проникает и восточное начало. Третья тема хора вступает в новой тональности, на большую терцию выше основной – в E-dur. Опора в басу звучит уже не на I ступени, а на III. В этой новой тональности вновь повторяется первый хор пролога.

Второй раздел пролога – сцена прощания и общения Игоря с народом. Здесь композитор дает картину затмения, как символ или предвестник неудачного похода. Картина решена подобно сцене похищения Людмилы: увеличенный лад, увеличенные интервалы и трезвучия, целотонная гамма, органнй пункт, долго длящиеся без разрешения диссонантные аккорды.

Третий раздел пролога повторяет первый. В хоре звучат те же темы. Форму пролога можно определить, как трехчастную, но со сквозным развитием.

5. Методы развития музыкального материала. Специфика тематизма.

Методы развития и тематизм отвечают специфике эпического симфонизма. Бородин культивировал пение, кантилену, широкие ариозные формы, что сближает его с Глинкой. Однако, Бородин не собирался вовсе отказываться от речитатива. Мелодизированный речитатив глинкинского типа в опере присутствует, сделан мастерски, но использован лишь как средство, дополняющее основную характеристику героев. Таковы речитативы Игоря с Овлуром во II действии, обращение Игоря к дружине в прологе, речитативы Ярославны в IV действии.

6. Драматургия.

Конфликт. Одной из важных особенностей «Князя Игоря» как эпической оперы является то, что в основе ее драматургии лежит конфликт двух типов:

- 1 – внешний (русские – половцы);
- 2 – внутренний (Игорь – Галицкий).

Это привносит в оперу черты народной музыкальной драмы. Однако, метод воплощения этих конфликтов здесь традиционно эпический: они даны на уровне контрастов, а вместо столкновений – всего

лишь сопоставления конфликтующих сил в их мирном состоянии (все моменты столкновений, включая завязку конфликта, вынесены за кадр). Принцип мирного сосуществования конфликтных сторон отражен, в частности, в расстановке сил в опере:

- I действие – русское начало;
- II действие – половецкое начало;
- III действие – половецкое (кульминация сюжета).
- IV действие – русское (развязка сюжета).

Так, в драматургии оперы образуется законченная 3-частность (русские – половцы – русские).

Оба лагеря обрисованы одинаково полно, двухактно, в обоих есть и массовое (хоровое) и сольное начало, фольклорные цитаты отсутствуют.

Характеристика народа. В опере усилено ораториальное начало. Музыкальная природа хоров в этой эпической опере таится в тексте самого «Слова». Л. В. Кулаковский в своем труде «Песнь о полку Игореве». Опыт воссоздания модели древнего мелоса» [13] доказал, что «Слово» по своей форме близко к народному песенному мелосу – в метроритмике, характере изложения и т.д. Потому тексты хоров в опере сделаны в характере крестьянского говора со всеми присущими ему оборотами.

Композиции хоров аналогичны глинскийким: ясность, завершенность форм исходит из их статического назначения – хор не действует, а поет, выражая определенные мнения и идеи. Почти везде в опере он показан как масса, единодушная по настроению. Таковы хоры дружины Игоря, хоры крестьян и бояр.

Хоры в опере: хор бояр «Мужайся, княгиня», хор бояр «Нам, княгиня, не впервые», хор крестьян, хоры девушек «Ой, лихонько», «Мы к тебе, княгиня», «Ты помилуй нас», заключительный хор.

Характеристика действующих лиц. Особенности характеристик действующих лиц является следующее:

а) они даются в обширных сольных сценах-портретах ариозного типа: Игорь – в драматическом монологе, Галицкий – в песне, Ярославна – в Плаче, Владимир и Кончаковна – в закругленных романсовых эпизодах, Кончак – в большой арии. Особенно много таких портретов во II действии;

б) даются в наиболее типичный для героя момент и уже не изменяются, так как герои оперы – носители определенных принципов и идей. Подробный анализ сольных номеров главных героев представлен в учебнике музыкальной литературы третьего года обучения [12].

Музыкальный материал для изучения. Пролог – хор «Слава», сцена затмения, I действие – песня Галицкого, ариозо Ярославны, хоры девушек «Мы, к тебе, Княгиня», хор бояр «Мужайся, княгиня»,

II действие – каватина Кончаковны, ария Игоря, ария Кончака, полонезские пляски с хором, IV действие – плач Ярославны, хор поселян.

Тема: Н. А. Римский-Корсаков, опера «Снегурочка».

Цель темы – раскрыть взаимосвязь литературного источника сказки А. Н. Островского «Снегурочка» и оперы Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка».

Объяснение материала.

1. Место оперы «Снегурочка» в творчестве Римского-Корсакова.

«Снегурочка» – это третья опера композитора. Она же высшее достижение первых лет его творческой зрелости. Сам Римский-Корсаков, обычно очень сдержанный и самокритичный, говорил, что это лучшая его опера, а может быть даже лучшая из всех современных опер. Это подтверждается его аналитическим трудом, в котором композитор сам написал разбор данной оперы, выявил особенности драматургии, лейтмотивной системы, мелодические и гармонические взаимосвязи, специфику формы. Эта опера наглядно позиционировала мировоззрение и творчество Римского-Корсакова. В «Снегурочке» с наибольшей полнотой раскрыта поэзия и красота природы – тема, вдохновлявшая композитора на протяжении всего творческого пути. Это одна из сказочных опер и тех, которые вошли в группу опер, *славящих культ солнца*. Опера была написана чрезвычайно быстро, практически за одно лето, за 2,5 месяца.

2. Сюжет.

Написана *по одноименной сказке А. Н. Островского*. Драматург задумал ее как музыкально-драматический спектакль (музыку к которому в 1873 г. написал П. И. Чайковский). Римский-Корсаков, с согласия автора, переработал текст пьесы в оперное либретто. Существенных отступлений от фабулы литературной сказки нет, есть некоторые неизбежные сокращения текста. Кроме того, отличие оперного либретто от литературного источника – в большей лиризации сюжета и психологической углубленности образов, подчеркнутой значимости природного и мифологического начала.

3. Идея оперы.

Идею и смысл оперы Римский-Корсаков разъяснил в своей статье «Снегурочка» [21], оставшейся незавершенной. За определением «весенняя сказка» – это второе название оперы, скрыта *глубокая философская идея – воспеть гимн природе, искусству, любви, бесконечности жизни в гармонии с природой и ее порядком*. Решается данная идея через ряд образов-символов, характерных для славянского миропонимания. Ярило-солнце – символ творческого и божественного начал, которые вызывают импульс жизни. Лель – символ вечного музыкального искусства, Снегурочка – образ, символизирующий

нежность любви, жертва борьбы стихий, Берендеево царство – символ народной мудрости, вечной сферы жизни людей.

4. Образные сферы.

По мнению самого композитора, в опере присутствуют три мира.

- Реальный. Это герои сказки: Купава – молодая девушка, Мизгирь – торговый купец, Бобыль-Бакула, Бобылиха.

- Полуреальный. Снегурочка – дитя Мороза и Весны, Лель, Берендей.

- Мифический или фантастический – персонажи, олицетворяющие вечные силы природы – Весна, Мороз, Леший, птицы и цветы, говорящие человеческим языком, Зима, Метель.

В опере присутствует характерная парность женских персонажей: Снегурочка – Купава. Принципы развития образов: Снегурочка показана в процессе развития – сначала холодная, она постепенно приобретает человеческий облик и, полюбив, гибнет; Лель, Мороз, Весна, Леший – в статике; Купава и Мизгирь – не развиваются, но показываются с разных сторон.

5. Характеристика главных героев оперы.

Снегурочка – центральный образ оперы. К ней сходятся все основные линии произведения, поскольку она связана с силами природы.

- В характеристике Снегурочки сказалось влияние народных песен и песен Леля, так как главное, что ее манит в мир людей – это песни.

- Для Снегурочки композитор применил как законченные оперные формы, так и сквозное развитие, причем не только в замкнутых построениях, но и в ариозно-речитативных. Например, в Прологе между арией и ариеттой звучит чудесное ариозо о Леле, а сцена таяния в IV действии сделана как свободное ариозо из нескольких эпизодов.

- Цельность характеристики Снегурочки достигается применением лейтмотивов в оркестре и в вокальной партии, их значительные изменения также способствуют сквозному развитию образа.

Первая характеристика и экспозиция образа Снегурочки дается в Прологе: в сцене с Морозом и Весной, лирическим центром которой является ария и ариетта Снегурочки. В ариетте Снегурочки из I действия, «Как больно здесь», тональность g-moll получают развитие лирические, реально человеческие черты данного облика: широкая распевная мелодика с ходами на квинту и сексту сочетается с декламационностью и тоскливыми фразами солирующей флейты. Далее ариетта Снегурочки звучит в первом и третьем действиях оперы

Кульминация образа Снегурочки – Сцена таяния – свободное ариозо из нескольких эпизодов, объединенных интонационно и через

энгармонизм тональностей *cis-moll* и *Des-dur*. В основе – материал ариетты «Слыхала я» из пролога, но укрупненный, расширенный в диапазоне и в фактуре. Особое тепло придает соло скрипки. Сцена таяния состоит из четырех основных разделов.

1 раздел – «Но что со мной». Тональность *cis-moll*. В оркестре тема ариетты пролога у скрипок с флейтами, потом с кларнетами и гобоями, развиваются намеченные в ариетте чувства томления, отсюда гармоническая неустойчивость (цепь неразрешенных D7 (D7→ *cis*, D7 → *gis*, D7 → E), обилие хроматических задержаний и опеваний.

2 раздел – «В очах огонь». Тональность *As-dur* – на фоне тремоло струнных.

3 раздел – «Люблю и таю». Тональность *es-moll*. Сокращенное проведение темы ариетты, в оркестре звучит арфа.

4 раздел – «О, милый мой» Тональность *Des-dur*. Обращение к Мизгирю на фоне прозрачно-холодных тембров флейт и кларнетов, и «волшебных» флажолетов арфы. Завершающее глиссандо арфы «рисует» образ таяния главной героини.

Берендей. Внешний облик этого героя представлен в его «Шествии». Он охарактеризован тремя лейтмотивами. Первый лейтмотив причудливый, шуточный. Второй – подчеркивает его преклонный возраст. Третий – характер доброго и светлого правителя берендеева царства. В целом музыка царя в опере либо сказочная, либо жанрово-бытовая по окраске.

Каватина Берендея «Полна чудес могучая природа» из II действия является его центральной характеристикой. Он поражен красотой Снегурочки и, сравнивая ее с «весенним цветком», как жрец, как натура, чуткая к прекрасному, выражает всеобщее поклонение перед природой. Хроматика мелодического рисунка, остинатность, медлительная смена гармоний, частые D9, теплый тембр засурдиненных струнных завораживают напряженностью, соответствующей всему образу каватины. Еще одна каватина Берендея звучит в III действии оперы.

Купава оттеняет и дополняет образ Снегурочки. Главная линия контраста этих двух образов проходит через сопоставление холода Снегурочки и пламенности чувств Купавы. Это ощущается в ее ариетте «Снегурочка, я счастлива». В ней звучат заклинательно-истовые интонации, открытость выражения чувств, способность к мгновенным изменениям. В свадебном обряде финала I действия Купаву характеризует народная песня «То не пава-свет по двору ходит». Эта тема звучит в оркестре, а в вокальной партии контрапунктом накладывается мелодия, сочиненная Римским-Корсаковым, но близкая по складу народной песне «Голубушки девицы». Завершается развитие образа Купавы в сцене в заповедном лесу в III действии.

Мизгирь своей пылкостью, страстностью, открытым проявлением чувств родственен Купаве, но его характеристика более однопланова. В основном – краткие и развернутые темы романтического характера. Почти весь тематический материал *Мизгирия* представлен в I действии, а потом развит в третьем.

Лель представлен в опере тремя песнями:

Первая песня протяжная «Земляничка-ягодка» (I действие), самый яркий вариант этого жанра в опере, близка к эпическим напевам, хотя сильнее в ней все же оттенок лирической выразительности.

Вторая песня – хороводно-плясовая «Как по лесу лес шумит» (I действие).

Третья песня – хороводно-плясовая «Туча со громом сговаривалась» (III действие). Она более сложная, присутствует контраст между театрално-изобразительным речитативом и припевом песенно-плясового характера.

Фантастические персонажи – Мороз и Весна – отчасти очеловечены. Это подчеркивается появлением у них законченных сольных эпизодов. В Прологе Мороз поет Песню, у Весны – большая ария и ариетта (правда тип мелодики все-таки инструментальный), ее партия также очень развита в речитативах и разговорах со Снегурочкой, в хоре цветов. Экспозиция основных представителей сказочной сферы – Мороза, Весны и Лешего – дана во Вступлении к опере, которое является одним из лучших образцов программной музыки композитора. Это – пейзаж, вводящий в обстановку действия и намечающий будущее торжество сил тепла.

6. Обрядовое начало.

Островский писал пьесу по мотивам русских сказок. Римский-Корсаков в опере сохранил фольклорный колорит и обрядовое начало представлено в «Снегурочке» весьма широко.

Проводы Масленицы в Прологе – сцена, построенная на различных по характеру песнях, объединенных припевом-величанием «Ой честная Масленица». Их последовательность соответствует драматургии масленичного обряда:

1 раздел – «прощание с Масленицей» построен на 2-х темах в контрастно-составной форме: плясовой «Раным-рано куры запевали» в форме темы с вариациями и печальной "Веселенько тебя встречать" на народные слова и мелодию.

2 раздел – «изгнание Масленицы и призывание Весны» также основан на двух темах: скороговорка «Масленица-мокрохвостка», изложенной как канонические имитации и веснянка «У нас с горки потоки» (вариант песни «Каледа-Маледа»). Каждая из тем проводится дважды.

3 раздел – зеркальная сокращенная реприза 1 раздела.

4 раздел – Заключительный – монолог чучела Масленицы «Минует лето красное».

Другие обряды в опере:

- Свадебный обряд – «выкуп невесты» в I действии.
- Народный праздник в заповедном лесу в III действии. В ее основе – хороводная песня «Ай, во поле липенька». Представлена в форме глинкинских вариаций, в миксолидийском ладу, в которую вплетена плясовая песня Бобыля «Купался бобер».
- Обрядовая сцена встречи первого летнего дня в IV действии. Начинается с шествия народа и царя Берендея, затем у хора звучит хороводная веснянка «А мы просо сеяли», построенная на двух вариантах народного напева из сборника М. А. Балакирева.

7. Драматургия.

По жанру «Снегурочка» является сказочно-эпической оперой, однако в ней очень ярка лирико-драматическая линия, связанная с развитием образа Снегурочки. Потому драматургия имеет ряд особенностей.

В опере постоянно взаимодействуют и переплетаются несколько сюжетно-образных планов:

- Вступление и Пролог – это экспозиция фантастической сферы;
- I действие – экспозиция реальных лиц, завязка лирико-драматической линии.
- II действие – экспозиция царства Берендея, продолжение обрядовой, лирико-драматической линии, столкновение реального мира и фантастического.
- IV действие – пересечение всех драматургических линий в опере, кульминация и развязка конфликта.

Опера сочетает замкнутые номера и динамичные сквозные сцены, основанные на плавных переходах одного раздела в другой. Опера в целом опирается на метод симфонизма, основу которого составляют 3 группы лейтмотивов.

Гармонический язык оперы изобилует тритонами, увеличенными трезвучиями, септ и нонаккордами. Композитор мастерски применил уменьшенный и увеличенный лады, целотоновость, но при этом не вышел за пределы мажоро-минора.

Изучение музыкального материала. Пролог – Песни пляска птиц, ария Снегурочки, хор «Прощай, Масленица» Первое действие – первая и вторая песни Леля, ариетта Снегурочки. Второе действие – шествие Берендея, каватина Берендея. Третье Действие – хор «Ай, во поле липенька», третья песня Леля, ариозо Мизгиря. Четвертое действие – сцена таяния Снегурочки, заключительный хор.

Тема: П. И. Чайковский, опера «Евгений Онегин».

Цель темы – раскрыть взаимосвязь литературного источника А. С. Пушкина романа в стихах «Евгений Онегин» и одноименной оперой П. И. Чайковского.

Объяснение материала.

1. История создания оперы.

Идея воплотить пушкинский сюжет принадлежит знаменитой в то время певице Е.А. Лавровской. Работа началась со сцены письма, так как именно Татьяна для Чайковского была наиболее важным действующим лицом романа. Опера написана в очень короткий срок – за 5 месяцев, завершена в Италии в 1878 г. Премьера состоялась через год силами студентов Московской консерватории.

2. Специфика жанра.

«Евгений Онегин» – пятая по счету из 10 опер Чайковского и первое зрелое сочинение в этом жанре. С одной стороны – итог исканий в области оперного жанра, с другой – новая страница в творчестве – «интимная, но сильная драма», а точнее бытовая лирико-психологическая опера. Признаки этого жанра:

- активное внутреннее развитие образов;
- показ героев в конфликтных ситуациях;
- применение в характеристиках развивающихся образов небольших сольных эпизодов, вписанных в большие сцены;
- большая роль ариозо как наиболее гибкой оперной формы в сольных и ансамблевых сценах;
- «портретные» арии в партиях второстепенных персонажей.

Жанр был понят далеко не всеми, как, собственно, Чайковский и предполагал. На дальнейшую жизнь этой оперы на сцене он не рассчитывал.

3. Чайковский и Пушкин.

Опера написана не просто по роману, а по роману в стихах, что Пушкин считал «дьявольской разницей». Писатель не просто максимально полно отразил русскую действительность и воссоздал «энциклопедию русской жизни», но и опоэтизировал ее, сумел найти в ней нечто ценное, вечное, положительное, «полусмешное, полупечальное, простонародное» и «идеальное». Своего «Онегина» Пушкин определял то как «социальный роман», то как «роман лирический и сатирический», то как «роман-исповедь», то как «романтическую поэму». Чайковскому ближе всего оказалось то, что в романе было связано с воплощением лирических состояний души героев, то есть «лирические сцены». Это он и указал в партитуре: сопоставление, чередование различных состояний, по существу, определили всю атмосферу оперы, ее драматургию и в центре оказались не внешние события, а пережи-

вания и чувства героев. Ведь, как подметила Цветаева, весь сюжет сводится «к трем сценам: той свече, той скамье и тому паркету».

4. Драматургия «лирических сцен».

В опере 7 картин и каждая имеет свой лирический центр, раскрывающий черты характера героя на данном этапе развития образа:

1 картина – ариозо Ленского «Я люблю вас».

2 картина – сцена письма Татьяны.

3 картина – ария Онегина «Когда бы жизнь».

4 картина – ариозо Ленского «В вашем доме».

5 картина – ария Ленского – «Куда, куда, куда вы удалились»

6 картина – ариозо Онегина «Увы, сомненья нет».

7 картина – дуэт Татьяны и Онегина «Счастье было так возможно..».

Драматургия устремлена и к двум генеральным кульминациям: в 5 картине – гибель Ленского и в 7 картине – сцена Онегина и Татьяны.

Композиционный план оперы выстроен в соответствии с последовательным раскрытием образов и событий, касающихся судеб героев:

- 1–3 картины – экспозиция всех основных участников действия и драма Татьяны.

- 4–5 картины – драма Ленского.

- 6–7 картины – драма Онегина, завершение развития образов.

Большая часть текста представляет либо исповеди героев наедине с собой, либо их признания кому-то, поэтому внутри картин преобладают монологи и диалоги. Однако ведущей формой в опере является *ариозо*, поскольку только оно обладает способностью отображать мгновенные смены состояний, настроений, служит эмоциональным откликом на события (напр. Ариозо Ленского «В вашем доме», переходящее в ансамбль, Ариозо Татьяны «Ах, для чего»). Ариозностью пронизаны и речитативы. Даже акты заканчиваются финальными сценами, включающими ариозо.

Арий мало, они являются либо итогом определенно развития действия, либо однозначно написанным портретом. В этой опере арии даны статичным персонажам – Ольге и Онегину, а также Ленскому, но у него ария в конце жизненного пути.

Лиричность музыки Чайковского была обусловлена музыкой стиха самого романа: не случайно Пушкин называл главы «Евгения Онегина» «песнями». Чайковский был пленен стихами Пушкина.

В основе интонационного языка оперы лежат традиции *городского бытового романса*: арии-романсы, дуэты-романсы и т.д. Именно из городского романса заимствована *секвентность и секстовость* партий Татьяны и Ленского.

Сходства типа мелодики оперы с типом романсовой мелодики можно увидеть в следующем:

а) кульминация дуэта Татьяны и Ольги, построенная на хроматических сползаниях и ведущая к каденции с применением аккорда II низкой (типична для Варламова и др.). Именно кульминационные обороты дуэта Татьяны и Ольги послужили источником для лейтмотива образа Татьяны.

б) каденционная мелодическая формула, часто завершающая построение: протянутая III ступень гаммы, часто задерживаемая при переходе ее во II ступень или первую. Например, дуэт из первой картины «Слыхали ль вы».

в) использование дуэтных форм, пусть и усложненных (Дуэт и квартет в 1 картине, «В вашем доме»).

г) тональность g-moll была типична для романсов середины XIX века. В опере – вступление, дуэт и другие формы представлены именно в этой тональности.

Смены душевных состояний героев Чайковский раскрыл через специально отобранный для каждого комплекс интонаций.

5. Характеристика главных героев оперы.

Татьяна. Как метко заметил Ф. М. Достоевский, истинной героиней романа является Татьяна, а не Онегин. По мнению Белинского, через воссозданный образ Татьяны Пушкин впервые «опоэтизировал русскую женщину». Чайковский воссоздал образ как современницы Пушкина, однако музыка стилизует период, современный Чайковскому.

В партии Татьяны присутствуют 2 группы интонаций:

1) секвенции, мерная волнообразная мелодика, секундовые интонации, темы, начинающиеся с вершины источника (тема мечтаний, «Кто ты», «Счастье было»).

2) решительные, волевые, восходящие мелодические ходы по широким интервалам с подчеркнута активным ритмом (тема любви, «Пускай погибну я», «Онегин, в вашем сердце есть и гордость, и прямая честь»).

Ленский. В отличие от Пушкина, который несколько иронизирует над своим героем, Чайковский отнесся к нему, как и к Татьяне, с явным сочувствием. Ленский, как и Татьяна, не просто характер, а «состояние». Партии героев сближены интонационно, преобладают нисходящие мелодические интонации, секвенции:

а) «Я отрок был» в 1 картине, «Кто ты, мой ангел..» во 2 картине.

б) «Что день грядущий мне готовит» в 5 картине.

Онегин. Характеристика Пушкина [18, с. 31]. I глава:

*Мы все учились понемногу,
Чему-нибудь и как-нибудь,
И воспитаньем, слава богу,
У нас немудрено блеснуть.*

*Онегин был, по мнению многих –
(Судей решительных и строгих)
Ученый малый, но педант:
Имел он счастливый талант
Без принужденья в разговоре
Коснуться до всего слегка,
С ученым видом знатока
Хранить молчанье в важном споре
И возбуждать улыбку дам
Огнем нежданных эпиграмм.*

Типичный представитель молодежи своего времени, с душой «холодной и ленивой». Как всякое существо с перегоревшим сердцем, Онегин прошел мимо живого чувства, восприняв его лишь как проявление типичного для того времени романтизма, и спрятавшись от этого романтизма под маской иронии. Это обернулось драмой для всех четырех героев. Потому опера, как и роман Пушкина, была названа не «Татьяна Ларина», а «Евгений Онегин».

Партия Онегина мало эмоциональна, сдержана, размеренно-ритмична. Лишь в последней картине он преображается, весь эмоция и страсть. Такое состояние для Онегина непривычно, поэтому он поет текст на музыку Татьяны.

Подробный анализ оперы, арий, сцен дан в учебнике по музыкальной литературе третьего года обучения [12].

Музыкальный материал для изучения. Картина первая – вступление, дуэт Татьяны и Ольги «Слыхали ль вы», песни и пляска крестьян «Болят мои скоры ноженьки», ария Ольги, ариозо Ленского. Картина вторая – оркестровое вступление, сцена письма Татьяны. Картина третья – сцена свидания Татьяны и Онегина. Картина четвертая – вальс, ариозо Ленского «В вашем доме». Картина пятая – ария Ленского, дуэт «Враги». Картина шестая – ария Гремина, ариозо Онегина.

Раздел «Музыка и театр».

Тема: Э. Григ, сюита «Пер Гюнт» по драме Г. Ибсена [10].

Цель темы – выявить точки соприкосновения литературного источника и его интерпретации в жанре симфонической сюиты Э. Грига.

Объяснение материала.

Композиция сюиты. Из 23 номеров партитуры музыки к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт» Э. Григ создал две сюиты по четыре пьесы в каждой.

1 сюита, написанная в 1888 году, содержит четыре пьесы: «Утро», «Смерть Озе», «Танец Анитры», «В пещере горного короля».

2 сюита, написанная в 1891 году, состоит тоже из четырех пьес: «Жалоба Ингрид», «Арабский танец», «Возвращение Пэра на Родину» («Буря»), «Песня Сольвейг».

Григ и Ибсен. По произведениям Г. Ибсена Э. Григ написал романсы, оперу, которая не состоялась, музыку к спектаклям.

Григ в «Пер Гюнте» не пытался раскрыть философскую, сатирическую проблематику драмы во всей ее полноте. Он отразил лишь то, что ему было близко: лирику, поэзию природы, народно-жанровую сферу, фантастику.

Программность и цикличность в сюите представлены с позиций романтических принципов западноевропейской музыкальной культуры.

Образное содержание.

Можно выделить несколько групп образов:

а) номера-портреты:

- Ингрид, влюбленная в Пэра и покинутая;

- Анитра – дочь вождя бедуинов (арабов);

- Сольвейг – «солнечный путь». Именно с «Песни Сольвейг» началось сочинение «Пер Гюнта». В спектакле ее тема является главным лейтмотивом. Основа темы близка интонационно многим народным норвежским и шведским мелодиям.

- Озе – мать Пер Гюнта.

б) образы природы: «Утро», «Буря».

в) фантастические образы: «В пещере горного короля».

Жанровое содержание пьес: песня, танец, марш. «В пещере горного короля» – на подлинной шотландской теме. В основе – миниатюра.

Формы. В основном 3-частные с вариантностью. «В пещере горного короля» – «глинкинские вариации», «Песня Сольвейг» – куплетно-вариационная форма.

Оркестровка. Григ – продолжатель лучших традиций Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, Ф. Листа. Преобладание чистых тембров. Акварельная манера письма. Есть картинно-изобразительные, жанровые номера, отличающиеся красочной, живописно контрастной оркестровкой и номера, основанные на принципе тембрового варьирования.

«В пещере горного короля», при повторах темы применен принцип наслаивания голосов;

«Буря», «Утро» – поочередная смена солирующих тембров – как голоса разбуженной природы.

«Песня Сольвейг», «Смерть Озе» (синтезируются лексемы жанров марша, хорала и светлой песенности) – играет только струнная группа;

«Танец Анитры» – решен в красках струнно-смычковой группы и тембра треугольника.

Краткое содержание драмы.

В родной деревушке Пера свадьба. Выдают замуж Ингрид, дочь фермера. Гости веселятся и пляшут. На свадьбе Пер впервые встретил юную белокурую Сольвейг, но она отвернулась от него. С досады, что Сольвейг к нему равнодушна, Пер похищает и уносит в горы Ингрид, но вскоре покидает ее. Страстная и трогательная музыка передает горькие жалобы Ингрид.

Односельчане возмущены поступком Пера – он объявлен вне закона и вынужден скитаться по свету. Где только не пришлось ему побывать! Случай приводит его в фантастическое царство Доврского Деда – горного короля. Будто глухой подземный гул, таинственно звучит тема у контрабасов и фаготов; музыка словно приближается, становится тяжелее и громче – и вот в дикой, неистовой пляске закружились обитатели сказочного горного царства – тролли, кобольды, гномы.

Пер выстроил в лесу избушку. Однажды в погожий зимний день к нему пришла на лыжах Сольвейг, полюбившая его с первого взгляда. Но душа Пера омрачена памятью о былых заблуждениях – он уходит от своего счастья, от «солнечного пути». Сольвейг остается одна в лесной хижине, а Пер тайком пробирается к своей матери, которую давно покинул. Старая Озе – на смертном ложе. С глубокой скорбью глядит Пер на умирающую мать, и эта безысходная скорбь слышится в проникновенном звучании струнных инструментов. Жизнь Озе угасает – печальные музыкальные фразы постепенно превращаются в горестные вздохи, звучат все тише и замирают совсем.

И снова странствует Пер Гюнт. Он в Африке, на марокканском побережье. В знойной арабской пустыне он вспоминает свою далекую Родину. В его воображении встает картина северного утра: рассвет в горах, звуки пастушьей свирели, пение просыпающихся птиц, лесные шорохи. В оркестре, в прозрачном звучании флейты и гобоя рождается ясная, спокойная мелодия; она растет, ширится, становится все светлее; наконец ее подхватывают струнные инструменты. Солнце просыпается сквозь облака. День торжествует над ночью, горные склоны залиты слепящими лучами. Звонкие трели птиц приветствуют солнце.

Но все это лишь пригрезилось Перу в песках бесплодной пустыни. Приняв его за пророка, жители пустыни затевают пляски в его честь; Пера пленяет танец Анитры – дочери предводителя.

В лесной избушке на севере Сольвейг тоскует о любимом. Ее песня о верной любви проста, задушевна и трогательна. В песне Сольвейг раскрывается образ женщины из народа, глубоко любящей, предан-

ной и верной. Мелодия песни, ее гармония и ритмы близки норвежскому фольклору.

Наконец после долгих скитаний. Пер Гюнт возвращается в Норвегию. Неприветливо встречает его Родина: бурей на море, грозой в лесу. Никто из односельчан не узнает в больном, измученном старике прежнего весельчака и красавца Пера. В музыке слышатся свист и завывание ветра, голоса разбушевавшейся стихии. Преследуемый укорами совести, сожалениями о бесцельно прожитой жизни, Пер Гюнт в изнеможении падает у порога избышки, где сорок лет ждала его Сольвейг. Зловещий Пуговичник грозит переплавить его, как ненужную пуговицу без ушка, ибо он не сумел «стать самим собой», не нашел своего места в жизни и никому не дал счастья. Но верность и любовь Сольвейг спасают его от возмездия. Седая, ослепшая, склоняется она над тем, кто вернулся к ней так поздно, и тихо поет ему колыбельную.

Таким образом, в данном разделе приведены примеры анализа музыкальных произведений, в которых наиболее ярко синтезированы, поэзия, драма, музыка. В основном – это оперы. Работать с детской при изучении такого аудитории всегда трудно. Поэтому кратко были раскрыты разделы, такие как – связь литературного источника и либретто оперы, проведение параллелей в отношении к главным героям произведений поэта, драматурга и композитора, основные принципы драматургии, музыкальные формы, средства музыкальной выразительности, которые наиболее полно раскрывают образы главных героев. Стоит отметить, примеры аналитических уроков даны именно как темы, но не как уроки, а блоки в представлении изучаемого материала построены так, чтобы преподавателю было удобно комбинировать их и выстраивать собственную модель подачи при изучении произведения.

3.4. Тематический урок

Данный тип урока представляет собой лекционный материал обзорного характера. К таковым темам можно отнести:

- Эстетика эпохи Барокко,
- Эстетика эпохи Просвещения,
- Эстетика эпохи романтизма,
- Отечественная музыкальная культура 60–70-х годов XIX века,
- Отечественная музыкальная культура на рубеже XIX–XX веков,
- Развитие музыкальной культуры XX столетия.

В программе по музыкальной литературе эта тематика так и преподается. Она позволяет объяснить обучающимся процесс синтеза литературы, музыки, живописи, архитектуры в тот или иной период времени, поработать с терминологией, выучить не только имена соб-

ственные композиторов, но и художников, поэтов, писателей, драматургов. В этом разделе представим пример лекционного материала по теме «Отечественная музыкальная культура 60–70-х годов XIX века».

Искусство и проблема народности. Самым значительным историческим событием XIX века в России, оказавшим влияние на все сферы жизни явилась **отмена крепостного права 19 февраля 1861 г.** (Для сравнения, в Лондоне, в 1861 году пустили первую линию метрополитена). Отсюда, начинается новый демократический разночинский период, который возглавили Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов, период, когда в центре оказался крестьянский вопрос и **проблема народности.** Искусство откликнулось на новые веяния сатирой М. Е. Салтыкова-Щедрина, деятельностью объединения «Современник», творчеством А. Н. Островского, прозой Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого. Тогда же возникли такие объединения как «Артистический кружок», с 1870 г. – содружество *Передвижников* (Репин, Ярошенко, Крамской, Мясоедов, Суриков, Маковский, Шишкин, Перов, Саврасов и др.; просуществовало оно 53 года, до начала XX века, всего 48 выставок) и *Могучая кучка* музыкантов.

Принципиально новым качеством искусства 60-х годов XIX века стала его **демократизация.** В музыке это проявилось в активном *собрании и изучении фольклора*, в том, что центральным жанром стала *опера*, дающая возможность выдвигать и решать глубокие социальные и этические проблемы.

Просветительские идеи. Лозунгом дня стало *народное просвещение.* Возглавили это движение Антон и Николай Рубинштейны, М. А. Балакирев, В. В. Стасов. На смену господствовавшей до сих пор салонно-дворянской форме музицирования прошло *профессиональное искусство.* В России одна за другой открываются *консерватории:* в 1862 г. А. Г. Рубинштейн основывает консерваторию в Петербурге, в 1866 Н. Г. Рубинштейн – в Москве. В 1862 г. Балакирев открывает *Бесплатную музыкальную школу* с целью пропаганды русской музыки массам. В 1859 г. Рубинштейн основывает *Русское музыкально общество* для популяризации мало знакомой России русской и западной музыки.

Расцвет исполнительства. Расцветает *русская исполнительская школа:* пианистическое искусство Антона и Николая Рубинштейнов, С. И. Танеева, Б. М. Блюменфельда; вокальное искусство Е. А. Лавровской, А. Я. Петровой-Воробьевой, И. А. Мельникова, Ю. Ф. Платоновой, Ф. Стравинского (отец И. Ф. Стравинского); актерское искусство М. С. Щепкина, П. С. Мочалова, М. Н. Ермоловой и т.д.

Новые национальные жанры. В профессиональной музыке появляется первая национальная симфония в двух ее разновидностях: 1862 год – первая эпическая симфония А. П. Бородина, в 1866 год–

первая лирико-драматическая симфония П. И. Чайковского. Следом появляется первый русский квартет (Бородин), первый русский балет (Чайковский), расцветает русский инструментальный концерт (Чайковский, Римский-Корсаков, А. Рубинштейн, Балакирев).

Деятельность Чайковского и «Могучая кучка» – два направления в музыке 60-х годов XIX века. В музыке этого периода образовалось два направления: деятельность Чайковского и содружество *Могучая кучка*, именовавшее себя также «Новой русской школой», идейным вдохновителем которого стал критик В. В. Стасов. Руководителем Могучей кучки был Балакирев. Композиторы Могучей кучки – Ц. А. Кюи, Н. А. Римский-Корсаков, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин. Первоначально деятельность Чайковского и кучкистов шла в близком направлении, но впоследствии их пути разошлись, как разошлись пути и самих кучкистов.

Эстетические идеалы кучкистов. При всем своеобразии и различии творческих индивидуальностей и интересов в период возникновения, композиторов Могучей кучки объединяла общность взглядов, глубокая вера в избранные идеалы, убежденность в правоте своего дела, стремление сделать искусство гражданственным и реалистичным, стремление к обновлению форм и средств музыкальной выразительности, создание национальных произведений, не уступающих по значимости лучшим западноевропейским образцам.

Деятельность кружка была организационно оформлена:

- идейный руководитель – Стасов,
- художественный руководитель – Балакирев,
- критическая трибуна – Кюи, Стасов, Римский-Корсаков,
- концертная трибуна – симфонические концерты Балакирева в БМШ.

Одним из проявлений демократичности стал *программный характер музыки* кучкистов. Они считали, что музыка всегда должна нести за собой конкретное содержание. Работа в этой области привела к созданию 3-х основных типов русской программной музыки:

- повествовательно-сюжетной – симфонические картины «Садко» Римского-Корсакова, «Тамара» Балакирева, симфония «Антар» Римского-Корсакова;
- драматически-конфликтная – «Король Лир» Балакирева;
- жанрово-бытовая – «Исламей», «Увертюра на 3 русские темы» Балакирева, «Испанское каприччио» Римского-Корсакова, и т.д.

Испытав определенное влияние романтиков (в плане внимания к программности, к отдельным средствам выразительности), кучкисты считали себя последователями М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского. Народность стала главной идеей их творчества, имея ввиду адресата своего искусства, выбор сюжетов, настойчивое обращение к русской

истории, образам русской старины, народного быта, русской поэзии и сказке, народной песне (особенно крестьянской, а не городской). Римский-Корсаков и Балакирев стали собирать русскую народную песню в сборники, как и все кучкисты, изучать ее с тем, чтобы писать собственную музыку по ее законам (а не по законам западноевропейской профессиональной музыки). Боясь подражания Западу, они были противниками консерваторий и профессионального образования.

Однако, это вовсе не означало национальной ограниченности. Как и Глинка, они проявили глубокий интерес к национальным культурам других народов, в частности к Востоку: «Исламей», «Тамара», «Грузинская песня» Балакирева, «Крымские пьесы для фортепиано» Мусоргского и его же «Пляски персидок» в «Хованщине», полвцы в «Князе Игоре» Бородин и др.

Как монолитное объединение Могучая кучка просуществовала до середины 70-х годов XIX века. Затем пути композиторов разошлись. Римский-Корсаков увлекся педагогикой и Вагнером. Кюи восхищался теориями Вагнера. Бородин стал писать квартеты. Оперная реформа Мусоргского осталась непонятой и не продолженной никем из кучкистов, как остался непонятым и сам композитор. Римский-Корсаков активно откликнулся на революционные события начала века, Балакирев и Кюи их не приняли. И все-таки то, что было сделано кучкистами, сыграло огромную роль во всем последующем развитии музыки и в России, и на Западе.

Музыкальная критика. В это время расцвела критическая мысль. Первым выдающимся музыкантом-просветителем в России был В. Ф. Одоевский – современник Глинки. Вторым – В. В. Стасов, наряду с ним А. Н. Серов. Далее стоят имена Ц. А. Кюи, Н. А. Римского-Корсакова, Г. А. Лароша, П. И. Чайковского, Н. Д. Кашкина.

В приложении № 2 представлены картины художников-передвижников, художников и декораторов XIX–XX веков, которые иллюстрируют произведения, изучаемые по программе музыкального образования в ДШИ.

3.5. Примерные задания и тесты

Задания для закрепления изучаемого материала можно разделить на три основных группы:

- Блиц-вопросы, которые направлены на становление профессиональной реакции,
- Тесты,
- Комбинированные письменные задания, позволяющие развивать кругозор и мышление обучающегося.

Блиц-вопросы. Подразумевают точный ответ.

1. В творчестве каких русских композиторов XIX века наиболее ярко проявилась связь с народным творчеством?
2. Какой вклад в распространение и сохранение народной песни внесли русские композиторы XIX века? (что они создавали?).
3. Перечислите наиболее известные сборники русских народных песен (автор и название сборника).
4. В какой форме пишется большинство народных песен?
5. Что такое вариации? Напишите схему вариаций.
6. Назовите автора (композитора) произведения «Вариации на русскую народную песню “Среди долины ровныя”».
7. Какую русскую народную песню поет новгородский гуслир Садко в опере-былине Н. А. Римского-Корсакова «Садко»?
8. Что такое Струнный квартет?
9. Назовите два значения слова «концерт».
10. Назовите украинскую народную песню, которую Чайковский включил в третью часть своего первого концерта для фортепиано с оркестром.
11. Что такое «сюита»?
12. По какому принципу располагаются пьесы в сюите?
13. В сюите А. К. Лядова «Восемь русских народных песен» назовите пьесу, где Лядов использует прием звукоподражания?
14. Что такое программная музыка?
15. Приведите примеры программной музыки.
16. Приведите пример музыкального произведения, которое начинается с эпиграфа или предисловия.
17. Что изображается в пасторальных произведениях?
18. Что такое «звукоизобразительность»?
19. Что в переводе обозначает слово «опера»
20. Где зародилась опера?
21. Назовите две основные разновидности итальянской оперы?
22. Что такое либретто?
23. Назовите отличительные черты итальянской комической оперы?
24. В каком веке появилась опера в России?
25. Назовите отличительные черты русской оперы?
26. Кто является создателем русской классической оперы? Назовите две его оперы?
27. Назовите основные разделы оперного спектакля?
28. Что такое пролог?
29. Что такое эпилог?
30. Что такое ария?
31. Что такое каватина?

32. Что такое ариозо?
33. Что такое дуэт?
34. Что относится к ансамблевым номерам?
35. Кто исполняет хоровые номера в опере?
36. Как называется оркестровое вступление к опере?
37. Оркестровое вступление к какому-либо действию (но не к первому)?
38. Как называется программная музыка, связанная с изображением таких моментов в развитии сюжета, которые трудно показать на сцене?
39. Как в опере называется музыкальная тема, связанная с определенным персонажем, чувством, явлением?
40. Что в опере относится к балетным сценам?
41. Что такое лейтмотив?
42. Что такое увертюра?
43. Каков литературный источник оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова?»
44. Каков литературный источник оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского?
45. Каков литературный источник оперы «Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта?
46. Каков литературный источник оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки?
47. Что такое балет?
48. Назовите два вида классического танца?
49. Какие танцы в балете относятся к характерным?
50. Что такое пантомима?
51. Выразительное средство – язык пантомимы?
52. Как называются темы – характеристики героев балета?
53. С каким жанром схоже строение балета?
54. Как называется последняя сцена балета, в которой участвуют все исполнители?
55. Какие номера в балете исполняют солисты? Перечислите названия номеров?
56. Как называется ведущий артист кордебалета, исполнитель ансамблевых номеров?
57. Что такое кордебалет?
58. Балетный термин, который в переводе с французского означает «развлечение»?
59. Назовите два значения слова «театр».
60. Какие бывают театры.
61. Назовите виды (жанры) театрального искусства.
62. Чем отличается музыкальный театр от драматического театра.

63. В содружестве с кем пишет композитор музыку к драматическому спектаклю.
64. Кто написал пьесу «Пер Гюнт»?
65. Кто такие Пер Гюнт, Озе, Анитра и Сольвейг.
66. Назовите композитора, который написал музыку к пьесе «Пер Гюнт».
67. Сколько частей в первой сюите «Пер Гюнт» (назовите их).
68. Какая часть первой сюиты посвящена фантастическим образам норвежского фольклора?
69. Что такое оратория?
70. Что такое кантата?
71. В чем отличие оратории от кантаты?
72. Что такое концерт?
73. Что такое соната?
74. Сколько частей утверждает А. Вивальди для инструментального концерта?
75. Назовите программный инструментальный концерт Вивальди?
76. Что такое сюита?
77. В каком порядке расположены танцы в классической сюите?
78. Кто создал классическую сюиту?
79. Где родился И. С. Бах?
80. Что объединяет танцы в сюите?
81. Какой склад фактуры преобладает в творчестве И. С. Баха?
82. Что означает термин «полифония»?
83. Что такое «имитация»?
84. Назовите основной жанр в творчестве И. С. Баха.
85. Что такое fuga?
86. Что такое прелюдия?
87. Что такое партита?
88. Что такое чакона?
89. Перечислите клавирные сочинения И. С. Баха.
90. Где был написан 1 том ХТК?
91. Где был написан 2 том ХТК?
92. По какому принципу выстроены прелюдии и фуги в ХТК?
93. Какое новшество ввел И. С. Бах в ХТК?
94. Почему прелюдии для органа получили название хоральные?
95. Сколько хоральных прелюдий написал И. С. Бах?
96. Сколько кантат написал И. С. Бах?
97. Сколько разделов в фуге, как они называются?
98. Назови хоровые сочинения И. С. Баха?
99. Что такое токката?
100. Что такое темперированный строй?

101. Заслуги И. С. Баха.
102. Наследие И. С. Баха.
103. Назовите основной прием полифонической музыки.
104. Что означает термин «классический»?
105. Назовите представителей венской классической школы.
106. Как называется эпоха XVIII века?
107. Где родился Йозеф Гайдн?
108. Сколько ораторий написано Гайдном. Назовите их.
109. Писал ли Гайдн оперы?
110. Какой жанр является ведущим в творчестве Гайдна?
111. Сколько симфоний написал Гайдн?
112. Сколько сонат написал Гайдн?
113. Каково место сонаты и симфонии в творчестве Гайдна?
114. Сколько опер написал Гайдн?
115. Какой тип симфонизма создал Гайдн?
116. Какие народные мелодии применял Гайдн в своем творчестве?
117. Для каких инструментов писал концерты Гайдн?
118. Структура сонатной формы.
119. Что такое экспозиция?
120. Чем отличается экспозиция от репризы в сонатной форме?
121. Что такое симфония?
122. Сколько частей в классической симфонии?
123. Сколько частей в классической сонате?
124. В какой форме обычно пишутся первые части сонат и симфоний?
125. В каких формах пишутся финалы сонат и симфоний?
126. Что такое рондо?
127. Что такое рефрен?
128. Заслуги Гайдна.
129. Наследие Гайдна.
130. Заслуги Моцарта.
131. Наследие Моцарта.
132. Заслуги Бетховена.
133. Наследие Бетховена.
134. Где родился Моцарт?
135. Где родился Бетховен?
136. Что такое «менуэт», «гавот», «сарабанда», «жига»?
137. Какой тип симфонизма создал Моцарт, какой Бетховен?
138. Сколько симфоний написал Моцарт?
139. Сколько опер написал Моцарт?
140. Сколько сонат написал Моцарт?
141. Какой жанр создал Бетховен?

142. Сколько симфоний написал Бетховен?
143. Сколько опер написал Бетховен?
144. Сколько сонат написал Бетховен?
145. Какой жанр ведущий в творчестве Бетховена?
146. Какой жанр ведущий в творчестве Моцарта?
147. В чем главная особенность симфонии № 5 Бетховена?
148. В чем структурная особенность симфонической увертюры «Эгмонт» Бетховена?
149. Какие инструменты ввел в симфонический оркестр Бетховен и в каком произведении?
150. Кто такой Лоренцо да Понте?
151. Какое сочетание инструментов предпочитал Моцарт для симфонической партитуры: скрипка–гобой или скрипка–кларнет? Почему?
152. Кто ввел кларнет в симфонический оркестр?
153. Какое сочетание инструментов предпочитал Гайдн для симфонической партитуры: скрипка–гобой или скрипка–кларнет? Почему?
154. Главная идея оперы «Свадьба Фигаро»?
155. Сколько действий в опере «Свадьба Фигаро»?
156. Какой оперный жанр реформировал Моцарт?
157. Что такое «зингшпиль»?
158. Основные положения оперной реформы Моцарта.
159. Какое последнее произведение Моцарта?
160. Какая последняя опера Моцарта?
161. Сколько симфонических увертюр написал Бетховен?
162. Сколько вокальных циклов написал Бетховен?
163. Для каких опер Моцарта написал либретто Лоренцо да Понте?
164. Что такое «либретто»?
165. Что такое композиция произведения?
166. Что такое драматургия произведения?
167. Что определяет тип драматургии?
168. Какие типы конфликта бывают?
169. Этапы развития конфликта.
170. Что такое клавир?
171. Что такое партитура?
172. Какие группы входят в симфонический оркестр?
173. В какой тональности написана симфония № 5 Бетховена?
174. В какой тональности написана соната № 8 Бетховена?
175. В какой тональности написана соната № 14 Бетховена?
176. В какой тональности написана увертюра «Эгмонт» Бетховена?
177. В какой тональности написана симфония № 40 Моцарта?
178. В какой тональности написана симфония № 103 Гайдна?


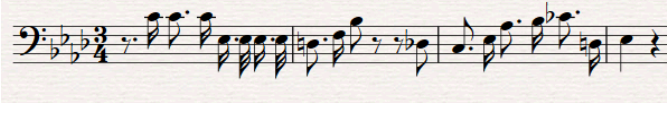

179. В каких произведениях встречается Арабский танец?
180. В каких произведениях исполняются Восточные танцы? Назовите их.
181. В каких частях сюиты «Шехеразада» используется темы Шахриара? Шахеразады? Моря?
182. В каких произведениях встречается Танец пастушков? Танец скоморохов?
183. Какие персонажи исполняют вальсы в «Щелкунчике»?
184. В каких произведениях поют и танцуют птицы? цветы?
185. Какие обряды изображены в «Снегурочке»?
186. Какие народные песни используются в «Снегурочке»?
187. В каких операх имитируется звучание старинных русских инструментов?
188. В каких произведениях используется челеста?
189. Какие произведения начинаются с увертюры: «Снегурочка», «Шехеразада», «Руслан и Людмила», «Кикимора», «Щелкунчик»?
190. Что объединяет партии Леля и Ратмира?
191. Кто исполняет партию Головы?
192. В каком балетном номере используется хор?
193. В характеристике какого персонажа используется целотонная гамма?
194. Какова роль Чайковского в истории русского балета?
195. Сколько балетов создал Чайковский?
196. Что такое постмодернизм?
197. Историческое значение творчества Глинки?
198. Историческое значение творчества Чайковского?
199. Является ли джаз синтетическим искусством?
200. Историческое значение творчества Шостаковича?

Перечень блиц-вопросов неограничен. Преподаватель самостоятельно может сформулировать их по пройденным темам для закрепления материала.

Тестовые задания. В них не присутствует выбор правильного ответа. Они рассчитаны на когнитивные способности и возможности обучающегося.

В данных для примера тестах предлагаются вопросы, связанные с изучением оперы Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка», симфонической сюиты «Шехеразада», оперы М.И. Глинки «Руслан и Людмила», балета П.И. Чайковского «Щелкунчик», симфонической картины А. К. Лядова «Баба-Яга».

Тест № 1

№	Вопросы	Ответы
1.	Назовите автора иллюстраций к поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила»	И. Билибин; А.С. Пушкин «Руслан и Людмила»
	Какой музыкальный фрагмент из оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» соответствует сюжету иллюстрации № 2?	2
2.	Соотнесите эпизоды сюжета поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» с музыкальными фрагментами оперы М. И. Глинки.	
	<p>Эпизоды поэмы Пушкина:</p> <p>«Все смолкло. В грозной тишине Раздался дважды голос странный, И кто-то в дымной глубине Взвился чернее мглы туманной»</p>	<p>Фрагменты оперы Глинки:</p> 
	<p>«Чернеют башни на углах; И дева по стене высокой, Как в море лебедь одинокой, Идет, зарей освещена; И девы песнь едва слышна Долины в тишине глубокой»</p>	
	<p>«И вскоре с вестью роковой Молва по граду полетела; Народа пестрою толпой Градская площадь закипела; Печальный терем всем открыт»</p>	

	Нотные примеры: 1. Канон «Какое чудное мгновенье», 2. Персидский хор, 3. Хор « Ах, ты, свет Людмила»	
3.	В каких произведениях встречается Арабский танец?	Глинка «Руслан и Людмила» Чайковский «Щелкунчик»
4.	В каких частях сюиты «Шехерезада» используются темы Моря?	1,4
5.	В каких произведениях танцуют и поют птицы?	Римский-Корсаков «Снегурочка»
6.	В каких операх имитируется звучание старинных русских инструментов?	Глинка «Руслан и Людмила» – Боян: гусли. Римский-Корсаков «Снегурочка» Лель: рожок, гусяры
7.	Какие из перечисленных произведений имеют увертюру: «Снегурочка», «Щелкунчик», «Кикимора»?	«Руслан и Людмила», «Щелкунчик»
8.	В каком балетном номере используется хор?	Вальс снежных хлопьев – «Щелкунчик» Чайковский.
9.	Перечислите балеты Чайковского?	«Спящая красавица», «Щелкунчик», «Лебединое озеро»
10.	Историческое значение творчества Глинки?	Создатель русской классической музыки

Тест № 2


№	Вопросы	Ответы
1.	Автором какого изображения является В.Васнецов?Какое музыкальное произведение ему соответствует?	2 А. К. Лядов «Баба-Яга»
	Какой из музыкальных фрагментов рисует образ Бабы-Яги?	2
2.	Какое отклонение от замысла Чайковского допустил хореограф Ю. Григорович в данном фрагменте?	У Григоровича нет Феи Драже, ее танцует Мари


3.	Какие три важнейшие ценности воспел Н.А. Римский-Корсаков в опере «Снегурочка»?	Природа, Любовь, Искусство
4.	<p>Определите героев по стихотворному описанию. Соотнесите их описание с музыкальными фрагментами (проставить в квадрате возле нот номер стихотворного отрывка, подписать персонаж)</p> <p>«В нетерпенье Благоразумный наш герой Тотчас отправился домой, Сердечно позабыв о славе И даже о княжне младой; И шум малейший по дубраве, Полет синицы, ро- пот вод Его бросали в жар и пот»</p> <p>«Пред ним от- крылся дол широ- кий При блеске утрен- них небес. Трепещет витязь поневоле: Он видит старой битвы поле» Или «Но вскоре вспомнил витязь мой, Что добрый меч герою нужен И даже панцирь; а герой С последней битвы безоружен».</p> <p>«Он звезды сводит с небосклона, Он свистнет – задрожит луна; Но против време- ни закона Его наука не силь- на»</p>	<p></p> <p>Персонаж: Черномор</p> <p></p> <p>Персонаж: Фарлаф</p> <p></p> <p>Персонаж: Руслан</p>

5.	В каких произведениях исполняются Восточные танцы? Назовите произведения и танцы	«Руслан и Людмила» - Турецкий, Арабский, Лезгинка «Щелкунчик» – Арабский, Китайский «Шехеразада» – Лезгинка			
6.	В каких частях сюиты «Шехеразада» используется тема Шехеразады?	Все			
7.	В каких произведениях поют и танцуют цветы?	«Щелкунчик» – «Вальс цветов»			
8.	Звучание каких народных русских инструментов имитируется в опере «Снегурочка»? «Руслан и Людмила»?	«Снегурочка»: гусли, рожок «Руслан»: гусли			
9.	Какие из перечисленных произведений имеют увертюру: «Руслан и Людмила», «Шехеразада», «Кикимора», «Щелкунчик»?	«Руслан и Людмила», «Щелкунчик»			
10.	Кто исполняет партию Головы?	Хор			
11.	В характеристике какого персонажа используется целотоновая гамма?	Черномор			
12.	Распределите перечисленных персонажей в таблицу. Один персонаж может оказаться в двух колонках: Руслан, Ратмир, Купава, Финн, Наина, Шахриар, Черномор, Лель, Светозар, Кикимора	Реальный	Сказочный	Русский	Восточный
<table border="1"> <tr> <td>Руслан</td> <td>Финн, Наина, Шахриар, Черномор, Лель, Светозар, Кикимора</td> <td>Руслан, Купава, Лель, Светозар, Кикимора</td> <td>Ратмир, Шахриар</td> </tr> </table>		Руслан	Финн, Наина, Шахриар, Черномор, Лель, Светозар, Кикимора	Руслан, Купава, Лель, Светозар, Кикимора	Ратмир, Шахриар
Руслан	Финн, Наина, Шахриар, Черномор, Лель, Светозар, Кикимора	Руслан, Купава, Лель, Светозар, Кикимора	Ратмир, Шахриар		
13.	Историческое значение творчества Чайковского	Создатель русского классического балета, лирико-драматической симфонии			

14.	Какие средства музыкальной выразительности использует композитор для воплощения облика Шехерезады?	Тембр скрипки
-----	--	---------------

Тест № 3
Римский-Корсаков. Опера «Снегурочка»,
Чайковский балет «Щелкунчик»

№	Вопросы	Ответы
1	Какой из эскизов является декорацией «Ярилиной долины» к опере Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка»? Кто художник?	3 В.Васнецов
2	Какой музыкальный фрагмент соответствует этой декорации?	Сцена таяния Снегурочки
3	Какой из трех сцен боя нет в опере М.И. Глинки? Укажите номер видефрагмента	1 Битва с Рогдаем
4	Какие три важнейшие ценности воспел Н.А. Римский-Корсаков в опере «Снегурочка»?	Природа, Любовь, Искусство
5	Определите героев по приведенному описанию. Соотнесите их описание с музыкальными фрагментами (проставить возле нот номер текстового описания, подписать музыкальный фрагмент)	
	«Щелкунчик ударил в ладоши, и тотчас же явились крошечные пастушки и пастушки, охотники и	

<p>охотницы, такие нежные и белые, что можно было подумать, будто они из чистого сахара. Хотя они и гуляли по лесу, Мари их раньше почему-то не заметила. Они принесли чудо какое хорошенькое золотое кресло, положили на него белую подушку из пастилы и очень любезно пригласили Мари сесть. И сейчас же пастухи и пастушки исполнили прелестный балет, а охотники тем временем весьма искусно трубили в рога»</p>	
<p>«О превосходная мадемуазель Штальбаум, осчастливьте меня вашей достойной рукой! Разделите со мной корону и трон, будем царствовать вместе в Марципановом замке!» Мари подняла юношу с колен и тихо сказала: «Милый господин Дроссельмейер! Вы кроткий, добросердечный человек, да к тому же еще царствуете в прекрасной</p>	

	<p>стране, населенной прелестным веселым народцем, – ну разве могу я не согласиться, чтобы вы были моим женихом!»</p>	
	<p>«Фриц тем временем уже три или четыре раза галопом и рысью проскакал вокруг стола на новом гнедом коне, который, как он и предполагал, стоял на привязи у стола с подарками. Слезая, он сказал, что конь – лютый зверь, по ничего: уж он его вышколит. Потом он произвел смотр новому эскадрону гусар; они были одеты в великолепные красные мундиры, шитые золотом, размахивали серебряными саблями и сидели на таких белоснежных конях, что можно подумать, будто и кони тоже из чистого серебра»</p>	
6	<p>Какие обряды изображены в «Снегурочке»?</p>	<p>Масленичный Свадебный Купальский</p>
7	<p>Какие из перечисленных произведений имеют увертюру: «Руслан и Людмила», «Шехе-</p>	<p>«Руслан и Людмила», «Щелкунчик»</p>

	разада», «Кикимора», «Щелкунчик»?				
8	Что объединяет партии Леля и Ратмира?	голос			
9	Какой образ в сюите «Шехеразада» навеян личным опытом Римского-Корсакова?	море			
10	Распределите перечисленных персонажей в таблицу. Один персонаж может оказаться в двух колонках: Руслан, Ратмир, Финн, Купава, Наина, Шахриар, Черномор, Лель, Светозар, Кикимора	Реальный	Сказочный	Русский	Восточный
		Руслан Ратмир Купава	Финн, Наина, Шахриар, Черномор, Лель, Светозар, Кикимора	Руслан, Купава, Лель, Светозар, Кикимора	Ратмир, Шахриар

Тест № 4

Соотнесите эпизоды сюжета поэмы А. С. Пушкина
«Руслан и Людмила»
с музыкальными фрагментами оперы М. И. Глинки

Эпизоды поэмы Пушкина	Фрагменты оперы Глинки	Нотные примеры
«Все смолкло. В грозной тишине Раздался дважды голос странный, И кто-то в дымной глубине Взвился чернее мглы туманной»		Канон «Какое чудное мгновенье»
«Чернеют башни на углах; И дева по стене высокой, Как в море лебедь одинокой, Идет, зарей освещена; И девы песнь едва слышна Долины в тишине глубокой»		Персидский хор

«И вскоре с вестью роковой Молва по граду полетела; Народа пестрою толпой Градская площадь закипела; Печальный терем всем открыт»		Хор «Ах, ты, свет Людмила»
---	--	----------------------------

Тест № 5

Определите по описанию героев поэмы А.С. Пушкина

«Руслан и Людмила» (впишите в таблицу).

Соотнесите их описание с музыкальными фрагментами оперы М.И. Глинки (соедините стрелками)

Фрагмент поэмы	Персонаж	Нотные примеры
«В нетерпенье Благоразумный наш герой Тотчас отправился домой, Сердечно позабыв о славе И даже о княжне младой; И шум малейший по дубраве, Полет синицы, ропот вод Его бросали в жар и пот» Или «.....насилу я На волю вырвался, друзья! Ну, скоро ль встречусь с великаном? Уж то-то крови будет течь, Уж то-то жертв любви ревнивой! Повеселись, мой верный меч, Повеселись, мой конь ретивый!»		Рондо Фарлафа
«Пред ним открылся дол широкий При блеске утренних небес. Трепещет витязь поневоле: Он видит старой битвы поле» Или «Но вскоре вспомнил витязь мой, Что добрый меч герою нужен И даже панцирь; а герой С последней битвы безоружен».		Ария Руслана «Дай, Перун»

«Он звезды сводит с небо- склона, Он свистнет – задрожит луна; Но против времени закона Его наука не сильна»		Марш Черномора
---	--	----------------

Тест № 6

По приведенным отрывкам из сказки Э. Т. А. Гофмана определите, о каких персонажах идет речь (впишите в таблицу).

В каких эпизодах балета П.И. Чайковского присутствуют эти персонажи? (соедините стрелками)

Сказка Гофмана	Персонаж	Нотный пример
«...крышки ящичков, в которых были расквартированы войска Фрица, отворились, и солдаты, торопясь и толкая друг друга, впопыхах стали прыгать с верхней полки на пол, строясь там в правильные ряды»		Марш
«На нем была лиловая гусарская курточка с множеством пуговиц и шнурков, такие же рейтузы и высокие лакированные сапоги, точь-в-точь такие, как носят студенты и офицеры. Они так ловко сидели на его ногах, что казалось, были выточены вместе с ними».		Адажио

Комбинированные письменные задания. Этот тип заданий позволяющие развивать мышление обучающегося. Приведем пример.

Письменное задание № 1

I. Работаем со словарем:

Капелла – это

Соната – это

Реквием – это

Либретто – это

Скерцо – это

II. Ответьте на вопросы:

Сколько фортепианных сонат написал Й. Гайдн? _____

В каком городе встретились Й. Гайдн и Л. Бетховен? _____

Какие города посетил В.А. Моцарт в своем первом концертном путешествии? _____

Что объединяет И. Гете и Л. Бетховена? _____

Какой инструмент открывает 4 часть симфонии № 103 Й. Гайдна? _____

Что объединяет вторые части симфоний № 103 Й. Гайдна и № 5 Л. Бетховена? _____

Правило экспозиции сонатной формы: если Г.П. написана в миноре, то П.П.? _____

Какова жанровая основа 1-й темы вступления увертюры «Эгмонт»?

«Я хочу вцепиться судьбе в глотку, совсем пригнуть меня к земле ей не удастся». Кому из венских классиков принадлежат эти слова? _____

Каково значение Л. Бетховена для мировой классической музыки? _____

III. Заполните таблицы:

В.А. Моцарт. Симфония № 40. Тональность симфонии _____

	I часть	II часть	III часть	IV часть
тональность				
форма				

Л. Бетховен. Симфония № 5. Тональность симфонии _____

	I часть	II часть	III часть	IV часть
тональность				
форма				

Какой инструмент исполняет следующие темы:

Композитор	Симфония	Часть, раздел	Тема	Инструмент
Л. Бетховен	Увертюра «Эгмонт»	Вступление	Вторая тема	
В.А. Моцарт	Симфония № 40	1 часть	Главная партия	
Л. Бетховен	Симфония № 5	1 часть	Побочная партия	

IV. Работа с нотным текстом.

Задание 1.

Перед Вами две темы из II части симфонии № 103 Й. Гайдна

Первая тема:



Вторая тема:



Что объединяет эти темы? _____

Опишите характер данных тем.

Задание 2. Перед Вами два фрагмента из увертюры «Эгмонт» Л. Бетховена – Вступление и Побочная партия.

Тема Вступления

The image displays a musical score for the Introduction of Beethoven's Overture 'Egmont'. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a forte (*ff*) dynamic and a *marcato* tempo marking. The second system continues with *ff* and *marcato* markings, transitioning to a piano (*p*) dynamic. The third system features a piano (*p*) dynamic and concludes with a pianissimo (*pp*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1-5) for both hands.

Задание 3.

Перед Вами тема I части сонаты Ля мажор В.А. Моцарта.

11

Andante grazioso

The musical score is presented in four systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system contains a repeat sign. The third system features a forte (*sf*) dynamic. The fourth system concludes with a repeat sign. The tempo is marked "Andante grazioso".

В какой форме изложена тема? _____

Каков характер темы и какие средства музыкальной выразительности на это указывают? _____

Письменное задание № 2

Посмотрите внимательно на картины. Ответьте на вопросы.

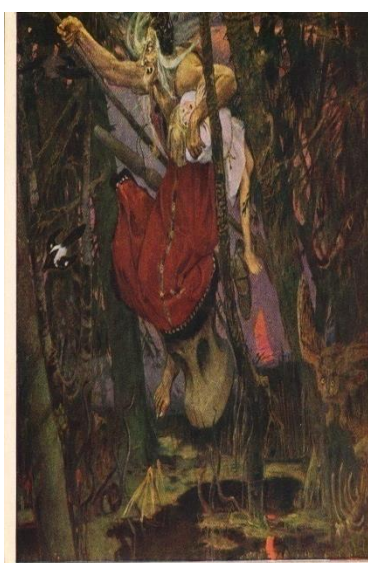
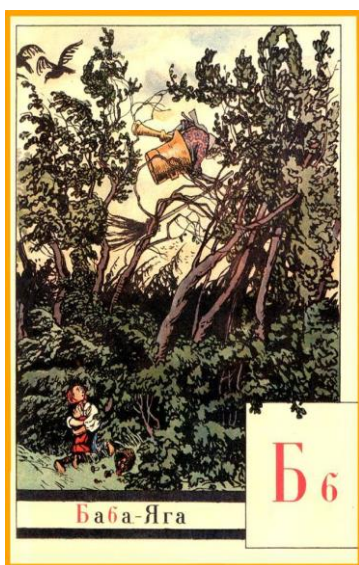


92 РУСЛАН И ГОЛОВА
Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила». 1917

1. Назовите автора иллюстраций к поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» _____ (И. Билибин)
2. Какой музыкальный фрагмент из оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» соответствует сюжету иллюстрации № 2? (выбрать 1,2)
 1. Речитатив Руслана «О поле, поле».
 2. Сцена с Головой. Хор «Кто здесь блуждает» (Рассказ Головы «Нас было двое»).

Письменное задание № 3

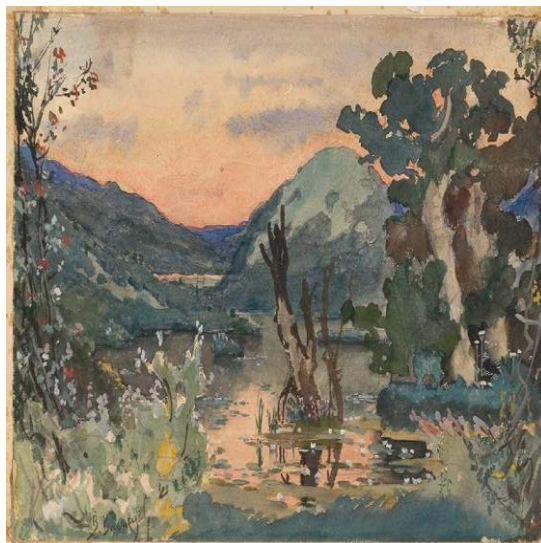
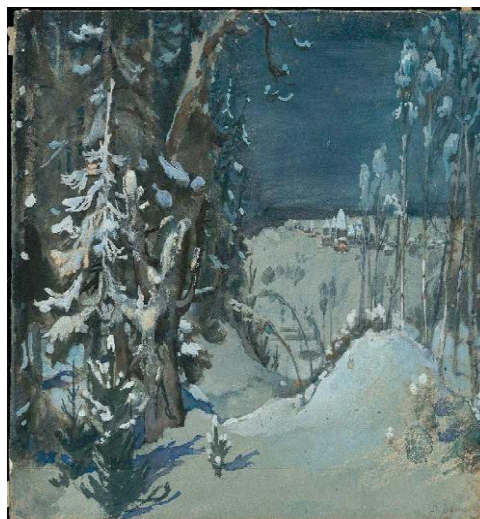
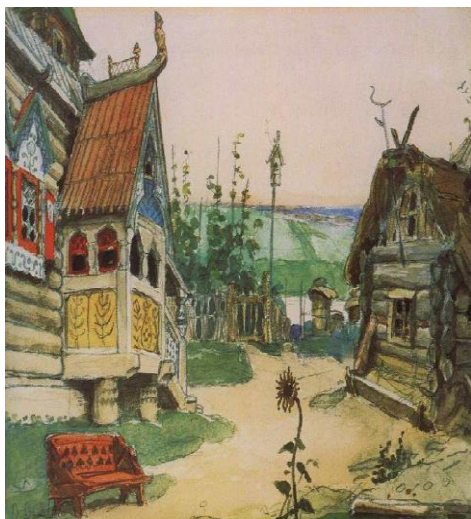
Посмотрите внимательно на картины. Ответьте на вопросы



1. Автором какого изображения Бабы-Яги является В. Васнецов? (выбрать 1,2,3) _____ (3)
 2. Какой фрагмент симфонических картин А.К. Лядова рисует образ Бабы-Яги? (выбрать 1,2) _____ (2)
1. Кикимора (раздел presto)
 2. Баба-Яга (начало)

Письменное задание № 4

Посмотрите внимательно на картины. Ответьте на вопросы



1. Какой из эскизов В. Васнецова является декорацией «Ярилиной долины» к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка»? (выбрать 1,2,3) _____ (1)
 2. Какой фрагмент из оперы Н.А. Римского-Корсакова соответствует этой декорации? _____ (1)
1. Сцена таяния Снегурочки 4д. «Ах, что со мной».
 2. Ариэтта Снегурочки 1д. «Как больно».

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Аверьянова, О. И. Отечественная музыкальная литература. XX – начало XXI века : Учебное пособие для ДМШ : Новое дополненное и переработанное издание / О. И. Аверьянова. – Москва : Музыка, 2016. – 352 с. – Текст : непосредственный.
2. Аверьянова, О. И. Русская музыка второй половины XX века : Э. Денисов, А. Шнитке, Р. Щедрин. Биографии. Книга для чтения по «Музыкальной литературе» (с аудиоприложением) / О. И. Аверьянова. – Минск : «Пара Ла Оро», 2009. – 150 с. – Текст : непосредственный.
3. Асафьев, Б. В. Об опере : Избранные статьи / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1976. – 336 с. – Текст : непосредственный.
4. Белинский, В. Г. Эстетика и литературная критика : В 2 т. / В. Г. Белинский ; Вступительная статья А. Лаврецкого, Том 1. – Москва : Гослитиздат, 1959. – 702 с. – Текст : непосредственный.
5. Бородин А. П. Князь Игорь : клавир с пением в сопровождении фортепиано / А. П. Бородин. – Москва : Музыка, 1986. – 395 с. – Текст : непосредственный.
6. Брюсов, В. Я. На смерть А. Н. Скрябина / В. Я. Брюсов. – Текст : электронный // Вся поэзия. ру : [сайт]. – Москва, 2022. – URL: <https://allpoetry.ru/?s=8376> (дата обращения 15.10.2022).
7. Гете, И. Эгмонт / И. Гете. – Санкт-Петербург : К. Андерсон, 1894. – 145 с. – Текст : непосредственный.
8. Глинка, М. И. Руслан и Людмила : клавир с пением в сопровождении фортепиано / М. И. Глинка. – Москва : Музыка, 2016. – 392 с. – Текст : непосредственный.
9. Григ, Э Пер Гюнт : две сюиты для фортепиано / Э. Григ. – Санкт-Петербург : Композитор, 1997. – 48 с.
10. Ибсен, Г. Пер Гюнт / Г. Ибсен : Перевод А. В. Ганзен, П. В. Ганзен. – Москва : Вита-Нова, 2014. – 448 с. – Текст : непосредственный.
11. Кириллина, Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Том 1 / Л. В. Кириллина. – Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – 535 с. – Текст : непосредственный
12. Козлова, Н. П. Русская музыкальная литература : Учебник для ДМШ: Третий год обучения предмету / Н. П. Козлова. – Москва : Музыка, 2010. – 224 с. – Текст : непосредственный.
13. Кулаковский, Л. Д. Песнь о полку Игореве: Опыт воссоздания модели древнего мелоса / Л. Д. Кулаковский. – Москва : Советский композитор, 1977. – 175 с. – Текст : непосредственный.
14. Осовицкая, З. Е. Музыкальная литература: учебник для детских музыкальных школ : первый год обучения / З. Е. Осовицкая, А. С.

- Казаринова. – Москва : Музыка, 2009. – 221 с. – Текст : непосредственный.
15. Островский А. Н. Снегурочка. Весенняя сказка / А. Н. Островский. – Москва : Издательский дом Мещерякова, 2014. – 280 с. – Текст : непосредственный.
16. Прохорова, И. А. Советская музыкальная литература : учебник для 7-го класса детской музыкальной школы / И. А. Прохорова. Под редакцией Т. В. Поповой. – 9-е издание. – Москва : Музыка, 1989. – 125 с. – Текст : непосредственный.
17. Пушкин А. С. Сказки ; Руслан и Людмила : поэма / А. С. Пушкин ; предисловие В. Крупина ; художники Б. Дехтерев и Д. Поляков. – Москва : Детская литература, 2013. – 203 с. – Текст : непосредственный.
18. Пушкин А. С. Евгений Онегин. Драматические произведения. Романы. Повести / А. С. Пушкин. – Москва : Художественная литература, 1977. – 735 с. – Текст : непосредственный.
19. Римский-Корсаков, Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский-Корсаков. – Москва : Юрайт, 2019. – 340 с. – Текст : непосредственный.
20. Римский-Корсаков, Н. А. Снегурочка : клави́р с пением в сопровождении фортепиано / Н. А. Римский-Корсаков. – Москва : Музыка, 1987. – 434 с. – Музыка : непосредственная.
21. Римский-Корсаков, Н. А. «Снегурочка». Весенняя сказка. 1 Тематический разбор. – 2-е издание/ Н. А. Римский-Корсаков. – Москва : Музыка, 1978. – 32 с. – Текст : непосредственный.
22. Слово о полку Игореве. – Москва : Азбука, 2021. – 256 с. – Текст : непосредственный.
23. Тихонова, А. И. Возрождение и барокко : Книга для чтения по «Музыкальной литературе» (с аудиоприложением) / А. И. Тихонова. – Минск : «Пара Ла Оро», 2009. – 120 с. – Текст : непосредственный.
24. Шорникова, М. И. Музыкальная литература: развитие западноевропейской музыки : второй год обучения : учебное пособие / М. Шорникова. – Изд. 23-е. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2016. – 283 с. – Текст : непосредственный.
25. Чайковский П. И. Евгений Онегин. Лирические сцены в 3 действиях и 7 картинах : клави́р с пением в сопровождении фортепиано / П. И. Чайковский. – Москва : Музыка, 1970. – 293 с. – Музыка : непосредственная.

РАЗДЕЛ 4. МУЗЫКАЛЬНЫЙ СИНТЕЗ В КОНТЕКСТЕ «ТРЕТЬЕГО ТЕЧЕНИЯ» КУЛЬТУРЫ

Процессы синтеза искусств, ставшие актуальными в XX веке, коснулись и собственно искусства музыкального. Так, хорошо известно, что композиторы – представители академической музыки – проявляли неподдельный интерес к музыке джазовой, неакадемической. Достаточно вспомнить имена Игоря Стравинского, Джорджа Гершвина, Дариуса Мийо, Клода Дебюсси, Эрика Сати, Аарона Копленда, Артюра Онеггера, Пауля Хиндемита, Леонарда Бернстайна и других композиторов.

С другой стороны, представители джазовой практики тоже демонстрировали не меньший интерес к музыке классической, а также к музыке современной академической. Среди них можно назвать таких композиторов и аранжировщиков, как Джон Льюис, Гил Эванс, Дэйв Брубек, Джимми Джуффри, Билл Руссо, Чарльз Мингус, Джей Джей Джонсон, Джордж Рассел, Андре Одер и др. Таким образом происходил процесс взаимного влияния и интеграции двух разных музыкальных миров, двух различных музыкальных стилей. В этой связи было бы не лишним напомнить, что сам по себе джаз являет собой весьма ёмкий синтез афроамериканского музыкального пласта и музыкального пласта европейского.

Вопросы стилевого синтеза нашли блестящее разрешение в творчестве видного американского композитора Гюнтера Шуллера (1925–2015), чье имя в истории музыки стало неразрывно связано со стилевым направлением «третьего течения».

В юности, в процессе получения академического музыкального образования по теории, гармонии, контрапункту, а также в сфере исполнительства на валторне, в возрасте тринадцати лет Шуллер впервые познакомился с музыкой Дюка Эллингтона. Это событие вдохновило его на коллекционирование, в том числе, и джазовых записей – к тому времени у юного композитора уже имелся внушительный объем пластинок академической музыки. Это было не просто увлечение, но желание объединить в своём творчестве два существующих по своим собственным законам вида музыкальной практики. Тогда юный музыкант принял важное для себя решения, что рано или поздно будет активно заниматься джазом, не отказываясь, впрочем, и от музыки академической.

Термин «третье течение» впервые прозвучал в лекции, прочитанной Шуллером в Университете Брандейса в связи с джазовым фестивалем, проводимом там в 1957 году. Понимая, что по отдель-

ности джаз и академическая музыка имеют давние традиции, что каждый музыкант из этих двух областей заинтересован в сохранении специфических стилеобразующих традиционных выразительных средств (так называемых идиом), композитор решает, что было бы правильным отделить уже существующий на тот момент новый вид музыки – «третье течение». Это новый вид музыки, по определению Г. Шуллера, соединяет «импровизационную спонтанность и ритмическую живучесть джаза с композиционными приемами и техниками, приобретенными Западной музыкой на протяжении 700 лет музыкального развития» [11, с. 115–116].

Исследуя проблемы стилевого синтеза между музыкой академической и джазовой, имеющие место в произведениях «третьего течения», Г. Шуллер подчеркивал, что классические музыканты могут многое узнать о метроритмическом параметре, свойственном джазовой практике и других тонкостях этой музыки. В то же время, джазовые композиторы и аранжировщики могут приобрести бесценный опыт, исследуя музыку классических и современных академических композиторов в плане формообразования, драматургии, динамического профиля, ладовых структур и других аспектов. Говоря о синтезировании в одном произведении выразительных средств академической музыки и музыки джазовой, композитор подчеркивает, что процесс этот не только увлекателен и чрезвычайно интересен, но и в какой-то степени исторически неизбежен. Вот что он пишет в одной из своих монографий: «...мы подвергаемся огромному процессу музыкального синтеза, в котором были окончательно ассимилированы многие радикальные нововведения первых десятилетий нашего века» [там же, с. 118]. Отметим, что произведения Г. Шуллера «рельефно демонстрируют особенности процесса взаимодействия разностилевых элементов, начиная от их простого сопоставления по горизонтали и вертикали до высокой степени <...> неразрывности художественного целого» [3, с. 197].

Итак, итогом активного взаимодействия «двух разных музык» – академической и джазовой – стало появление специфического направления, названного в 1957 году композитором Г. Шуллером «третьим течением»: при этом под «первым течением» он подразумевал классическую музыку, под «вторым» – музыку джазовую. В произведениях «третьего течения» в разных пропорциях смешивались важнейшие стиле-определяющие выразительные средства (идиомы) академической музыки и джазовой практики.

Если проследить далее за процессами, происходящими в данном стилевом направлении на протяжении середины XX– начала XXI века в рассматриваемом нами художественном векторе («синтеза искусств»), то мы можем найти яркие, весьма любопытные примеры различного рода синтезов.

Так, например, идею синтеза музыки и **литературы** (музыки и драматического слова) мы можем выявить в сочинениях Гюнтера Шуллера «Путешествие в джаз» (*Journey in to Jazz*, 1962 г.), Томаса Маккинли «Ритм и пульс» (*R.A.P./Rhythm and Pulse*, 2005 г.) [7], Дарси Джеймса Аргью «Настоящие враги» (*Real Enemies*, 2015 г.) [6]. В последнем сочинении в синтезировании используется также мультимедиа – видеоряд, иллюстрирующий по замыслу композитора содержание текстовой составляющей [14].

Включение в орбиту восприятия музыки **изобразительного искусства** мы находим в оркестровой сюите Г. Шуллера «Семь пьес на темы Пауля Клее» (*Seven Studies on Themes of Paul Klee*), одна из частей которой – «Маленький синий дьявол» (*Little Blue Devil*) – представляет яркий пример музыки «третьего течения» в творчестве композитора. Сюита написана в 1959 году и была навеяна впечатлениями от **картин** Пауля Клее – известного швейцарского художника-модерниста, представителя экспрессионизма в живописи. Каждая из семи частей музыкальной сюиты прямо или опосредованно связана с определённой картиной художника.

Особый интерес представляют написанные в период с 2009-го по 2017-й год творческие альбомы берлинского композитора Даниэля Глатцеля – руководителя оркестра «Андромеда Мега Экспресс» (*Andromeda Mega Express Orchestra*), яркого представителя звукоизобразительной, программной музыки. Назовем его важнейшие работы: «Взлетаем» (*Take Off*, 2009 г.), «Бум Бум» (*Bum Bum*, 2012 г.), «Жизнь на планете Земля» (*Live on Planet Earth*, 2014 г.) и «Вула» (*Vula*, 2017 г.).

Процессы синтеза в области музыкального языка, музыкально-стилистических средств наблюдаются на протяжении XX– начала XXI века также в области богослужебной практики. Так, смешение языка академической музыки и джазовой стилистики мы можем найти, например, в таком произведении, как «Джазовая месса для Собора Святого Петра» (*Jazz Mass for Saint Peters*) американского композитора Грегга Смита (1931–2016) или в сочинении «Блюзовая месса»/«Джазовая месса» (*Mass in Blue/Jazz Mass*) британского композитора Уилли Годда (родился в 1970 г.).

Рассмотрим подробнее каждый из приведенных примеров. Особо подчеркнём, что в исследуемых далее произведениях процесс синтеза будет затрагивать собственно музыкальный аспект, художественное слово, визуальное мультимедийное действие, а также эффектные элементы театрализации. Кроме того, при анализе произведений могут выявляться признаки так называемого «инструментального театра» – жанра, актуального в музыкальном искусстве второй половины

XX – начала XXI века, теоретические и практические аспекты которого разработаны в ряде статей В. Петрова¹.

Journey into Jazz. В 1962 году американский композитор, идейный вдохновитель и теоретик музыки «третьего течения» Гюнтер Шуллер написал произведение для чтеца, камерного оркестра и джаз-квинтета «Путешествие в джаз» (*Journey into Jazz*), в котором был представлен синтез музыки и художественного слова [12]. Премьера сочинения состоялась в рамках первого Международного джазового фестиваля, прошедшего в Вашингтоне в мае 1962 года. В качестве исполнителей синтетического произведения выступили Национальный симфонический оркестр и рассказчик Рэй Рейнхардт².

Музыка Г. Шуллера блестяще иллюстрировала текст, который был написан крупным джазовым критиком и **писателем** Нэтом Хентоффом. В основу произведения легла художественная идея, суть которой заключалась в том, чтобы музыкальными средствами (и конечно же, при поддержке художественного слова), «наглядно» изобразить процесс становления музыканта, причем музыканта в начале повествования – академического, который с течением времени, проходя через многочисленные перипетии сюжета, становится настоящим джазовым исполнителем. Надо отметить также весьма ценную «образовательную» идею данного сочинения, которая заключается в том, что через ярко-образный, занимательный сюжет произведение знакомит своих слушателей со специфическими выразительными средствами как академической музыки, так и джазовой. Причем это стилистический дуализм даётся в партитуре, в соответствии с сюжетом, на контрасте: либо в последовательности эпизодов, либо в одновременности в одной «сцене».

Добавим к этому, что «Путешествие в джаз» посвящено двум сыновьям композитора – Джорджу и Эдвину, впоследствии также ставшими джазовыми музыкантами. А сам сюжет произведения отчасти биографичен: получив академическое образование по теории и исполнительству, Шуллер в ранней юности увлекся джазом и эту любовь к джазовому искусству пронес через всю жизнь.

Сочинение Шуллера вызывает вполне объяснимые ассоциации с симфонической сказкой для детей «Петя и волк» Сергея Прокофьева, созданной

в 1936 году. Данное произведение, так же, как и «Путешествие в джаз», являет собой блестящий пример синтеза симфонической музыки и художественного слова. В произведении Прокофьева каждый инструмент оркестра служит характеристикой конкретного персона-

¹ См., например: Петров В. О. Инструментальный театр: историческая пирамида жанра // Музыка и музыкальная культура. 2012. № 5 (11) – С. 99–107.

² Рэй Рейнхардт (Ray Reinhardt) – американский актер (род. в 1930 г.).

жа, например, Птички, Утки, Волка, Кошки, мальчика Пети и других. Художественная идея сочинения заключалась в том, чтобы, используя игровой, сказочный сюжет, представляемый чтецом, познакомить детей с инструментами симфонического оркестра, с различными тембрами, динамикой, особенностями звучания.

Основой сюжетной линии в произведении «Путешествие в джаз» становится творческое общение между мальчиком Эдвином Джексоном, рано проявившим музыкальные способности и начавшим осваивать трубу, – и группой молодых людей-джазменов, по воле случая ставших его наставниками в деле освоения специфики джазового исполнительства.

Для музыкальной характеристики мальчика-трубача композитор поначалу использует выразительные средства академической стилистики и звучание камерного оркестра. При этом, чтобы создать отличную от других персонажей интонационную сферу, композитор пользуется лейттемой. Она звучит у солирующего кларнета и флейты на фоне арпеджиато арфы и выдержанных аккордов струнных (см. приложение № 4, пример 1, тт. 1–11; тт. 140–149; тт. 430–435). Сюда входят фрагменты музыкально-драматической композиции, связанные с рассказом о жизни главного персонажа, с его рефлексиями по поводу тех или иных событий.

Для музыкального портрета джазменов Шуллер использует джазовый квинтет и, соответственно, музыкальный материал джазового генезиса (см. приложение № 4, пример 2, тт. 340–344). В соответствии с традицией в данных эпизодах произведения композитор активно использует характерный для джазовой практики приём импровизации – как сольной, так и групповой (см. приложение № 4, пример 3, тт. 276–303; тт. 314–318).

Музыкальная драматургия сочинения четко следует за сюжетной линией повествования. При этом вслед за контрастным противопоставлением двух музыкально-образных сфер (в начальных «сценах» «Путешествия в джаз») через их постепенное стилистическое сближение следует фаза полного «пропитывания» музыкального языка главного героя специфическими джазовыми идиомами (см. приложение № 4, пример 4, тт. 247–270).

Отметим элементы **театральной** драматургии, возникающие при сопоставлении «по вертикали»¹ музыки академической стилистики и джаза в следующих эпизодах-«сценах»:

- Эдвин Джексон впервые слышит звучание джазового ансамбля (см. приложение № 4, пример 5, тт. 83–92);

¹ В данном контексте выражение «по вертикали» обозначает координирование фактурных пластов в музыкальной ткани партитуры.

- первые неудачные попытки трубача-подростка исполнить джаз, создающие юмористический эффект (см. приложение № 4, пример 6, тт. 111–135);
- импровизирование с элементами свингования в блюз-ладу на фоне стилизации музыкального языка классической симфонии (см. приложение № 4, пример 7, тт. 218–233).

Полистилистику «по горизонтали» композитор использует на гранях контрастных по содержанию эпизодов (см. приложение № 4, пример 8, тт. 91–95). В ряде «сцен» широко применяются приёмы звукоизобразительности, свойственные программной музыке. Это способствует привнесению в музыкальное произведение элементов театрализации, зрелищности. В качестве примера назовем «сцену» разучивания гамм (см. приложение № 4, пример 9, тт. 51–60) или «сцену» демонстрации характерных приёмов джазового звукоизвлечения – growl, slide и др. (см. приложение № 4, пример 10, тт. 151–153).

Итак, в сочинении Г. Шуллера «Путешествие в джаз», являющемся музыкальным синтетическим произведением «третьего течения», разностилевая музыка представлена в двух формах:

- следует одна за другой «по горизонтали»;
- звучит в одновременности, образуя при слуховом восприятии стилистическую полипластовость музыкальной ткани (нередко сопровождаемую и политональностью).

В обоих случаях процесс синтеза музыки академической традиции и джаза имеет, в большей степени, внешний, изобразительный эффект, целиком оправданный сюжетом и дающий право отнести данный синтетический опус к жанру **инструментального театра**.

Приводим полный текст, написанный Нэтом Хентоффом для музыкально-драматического произведения Гюнтера Шуллера «Путешествие в Джаз»¹. Отметим, что текстовые фразы читаются либо параллельно с оркестровым звучанием, либо – в паузах между фразами или более крупными разделами музыкального произведения («сценами»).

«Это история Эдди Джексон – мальчика, который услышал джаз.

Когда Эдди Джексон был еще совсем маленький, он был очень восприимчив к музыкальным ощущениям. Когда его отец пел, Эдди улыбался; когда пела его мать, Эдди мычал.

К тому времени, когда Эдди исполнилось пять лет, у него была уже своя труба. В шесть лет ему подарили фонограф, который был таким же маленькими крепким, как он. А в семь лет был добавлен транзисторный радиоприемник, чтобы немного восполнить невероятную тягу Эдди к музыке.

¹ Перевод текста с английского языка сделан автором – А. П.

Вдруг в один прекрасный день Эдди прикрепил смелый знак на двери своей комнаты: “НЕ ВХОДИТЬ – СОЧИНЯЮ МУЗЫКУ”. В такое время дверь в комнату была закрыта.

С этого дня знак появлялся и оставался на месте с трех часов до шести каждый день. Из-за двери родители Эдди слышали звуки трубы, патефона, или радио. И, как правило, все три сразу. Громче всех была труба.

Вскоре у Эдди уже была настоящая труба и настоящий учитель, чья увлечённость музыкой была так же сильна, как и у Эдди. С этого времени родители мальчика начали слышать гаммы – первые простые гаммы, которые медленно взмывали и снова плыли обратно, иногда спотыкаясь на своем пути. Потом гаммы становились все сложнее и сложнее, они быстро взмывали и падали вниз с головокружительной скоростью. Временами за дверью звучали упражнения, которые, казалось, поднимались по спирали, пока они не заполнят всю комнату.

Вслед за упражнениями Эдди продолжал играть настоящие мелодии – мелодии, которые звучали торопливо, как будто в спешке, или как глубокая тихая река, или буря, или иногда так, что родители Эдди ничего не могли себе представить... При этом Эдди говорил им, что это очень продвинутые мелодии “современной музыки”. Они кивали ему в ответ, но, кажется, не были вполне уверены, что поняли его.

Вскоре Эдди со своим наставником стали играть дуэты.

Постепенно всем, кроме учителя, стало трудно говорить с Эдди. К тому времени, когда ему исполнилось четырнадцать, подросток был самым успешным и весьма гордым трубачом.

В один из летних дней, хотя на двери Эдди был привычный знак “НЕ ВХОДИТЬ – СОЧИНЯЮ МУЗЫКУ” и он был один, мальчик не занимался. В это время где-то, в каком-то другом доме неподалеку, играл небольшой джазовый оркестр. Ведущим среди всех остальных исполнителей-инструменталистов был тенор-саксофонист. Его звучание было смелым, порой неожиданным, оно крайне отличалось от всех музыкантов, когда-либо услышанных главным героем нашей истории. Это чрезвычайно заинтересовало Эдди. Он был взволнован.

Эдди взял свою трубу, вышел из комнаты и, последовав за звуком, обнаружил четырех молодых людей в подвале дома в соседнем квартале. Увидев его духовой инструмент, молодые музыканты попросили Эдди присоединиться к ним. Он осмотрелся, но нигде не увидел печатных нот. Когда он попытался музицировать с незнакомыми музыкантами, что-то было не так, казалось, что-то он делал неправильно. Эдди просто не мог найти себе место. Каждый раз, когда он снова и

снова пробовал играть, музыка как будто спотыкалась. И останавливалась.

«Послушай, парень, – сказал ему человек, играющий на тенор-саксофоне. – Ты знаешь свою трубу очень хорошо, но ты не знаешь, что такое джаз. Когда ты справишься с этим, возвращайся».

Эдди уныло поплелся домой. Но он был очень взволнован музыкой, которую услышал в подвале.

Он начал слушать джазовые пластинки, в основном записи, в которых солируют трубачи, и вскоре с удовольствием стал пытаться играть некоторые из своих упражнений и классических произведений в джазовом ритме.

Эдди также начал постепенно понимать, что каждый исполнитель-трубач имел свой собственный стиль игры. Это было похоже на то, как люди разговаривают: инструменты рычали, перебивали друг друга, весело смеялись в своих музыкальных фразах-высказываниях. Эдди также обнаружил и с удовольствием освоил технику игры с помощью разных, приглушающих звучание, приспособлений (сурдин).

И вот, наконец, настал день, когда Эдди Джексон почувствовал себя готовым. Он побежал к подвалу дома в соседнем квартале. Но когда юноша начал играть с другими молодыми музыкантами, звучание было все еще в чем-то ужасно неправильным. Исполнение Эдди выпячивалось из ансамбля, как будто он играл сам по себе. Он все еще не мог найти себе места.

Юноша посмотрел на свою трубу, но с ней было все хорошо. Он посмотрел на других игроков, и они покачали головами. “Смотри, малыш, – сказал ему человек, играющий на тенор-саксофоне. – Ты знаешь, как играть джаз на трубе, но ты не знаешь, как играть с людьми, в ансамбле. Когда ты поймешь это, возвращайся”.

Эдди уныло поплелся домой. Он думал и думал и, наконец, понял, что на всех записях, которые он слышал, он слушал только трубача, но не слушал то, что в это же время играли остальные музыканты ансамбля.

Эдди начал слушать свои записи на новый лад.

Он узнал об ансамблевой игре с другими инструменталистами. Он узнал об импровизации контрапункта – мелодии, которая согласовывалась бы с тем, что играл главный солист. До сих пор Эдди играл «сверху» музыки, но теперь он пытался попасть «внутри» музыки. Он играл с биг-бэндами и в малых группах (комбо-составах), с плохими оркестрами и хорошими, и к удивлению своих родителей, Эдди начал со всеми импровизировать. Он взялся за симфонии и снова – импровизировал. Он вводил свою трубу в классические струнные квартеты, и там он общался (болтал, тараторил) с гобоями, скрипками и цитрами, и даже фаготом.

Итак, Эдди снова почувствовал, что готов, и отправился в подвал дома в соседнем квартале.

На этот раз, когда он начал играть с другими джазовыми музыкантами, он почувствовал, что вписался отлично. Но через некоторое время музыканты почему-то остановились и многозначительно посмотрели на него. Эдди почувствовал неприятный холодок.

“Послушай, парень, – сказал саксофонист, – ты все знаешь, кроме того, что сказать в музыке. Ты и эта труба – отличная машина, но джаз – не машина; джаз – это то, что вы чувствуете. Что ты чувствуешь? Когда ты узнаешь это, приходи снова”.

Эдди уныло поплелся домой. Сначала он был озадачен, но по дороге домой он начал злиться. Он бросился в свою комнату, сорвал табличку с двери своей комнаты, схватился за трубу и начал играть.

Первые ноты были полны ярости – сырые и некрасивые. Но по какой-то странной причине, играя их, Эдди чувствовать себя хорошо. Он посмотрел на свою трубу и подумал: “Это мои ноты. Моя музыка – это я”.

Шло время, гневные ноты превратились в триумфальные ноты, затем в счастливые – все виды нот наполняли комнату. “И все эти ноты – мои, – сказал Эдди. – Они – это то, как я себя чувствую”.

Тем временем Эдди рос. Он проводил все больше времени вдали от дома. Он становился все более беспокойным, и он не знал почему. Были времена, когда он чувствовал себя очень хорошо. Были и другие, когда он чувствовал себя в полном одиночестве. Иногда он боялся не быть успешным в школе. Боялся быть нелюбимым. Страдал, когда сердился на своих родителей, на своих педагогов, на друзей и даже на самого себя!

Иногда Эдди не мог выразить словами те смешанные чувства, которые были у него внутри. Но то, что он чувствовал, он старался выплёскивать в своей музыке. Это было так, словно его труба стала частью его самого. Эдди нашел старый знак “Не входить – занимаюсь музыкой” и повесил его снова на свою дверь.

И вот теперь Эдди почувствовал себя готовым. И он вернулся в подвал дома в соседнем квартале. И в этот раз, начав играть с другими джазовыми музыкантами, он сразу понял, что принадлежал им. Они играли все вместе в течение длительного времени, полные удовольствия от создания музыки.

Наконец, запыхавшись, молодой человек остановился. Ему было трудно перестать улыбаться. “Скажите, – сказал он тенор-саксофонисту, – что еще я должен знать?” Саксофонист просто улыбнулся ему: “Вы просто должны быть самим собой. Есть вещи, которые вы не сможете сказать на словах, но вы сможете говорить с ними на вашем инструменте. Вот что такое джаз! Джаз – это вы. И вот почему

джаз постоянно меняется, потому что изменяетесь вы и люди, с которыми вы играете... Ты понял? Давай! Давай сыграем!”

Поздно ночью, когда Эдди Джексон вернулся домой, он сделал свой новый знак и поместил его на дверь. Он гласил: “Я музицирую – заходите!”».

Little Blue Devil. Одно из популярных сочинений Гюнтера Шуллера – пьеса ***Little Blue Devil*** из оркестровой сюиты «**Семь пьес на темы Пауля Клее**» (***Seven Studies on The mess of Paul Klee***). Сюита написана в 1959 году и была навеяна впечатлениями от картин известного швейцарского художника-модерниста, представителя экспрессионизма, тяготевшего к абстракционизму, – Пауля Клее¹. Произведение было исполнено Симфоническим оркестром Миннеаполиса под руководством Антала Дорати в Карнеги-холл в Нью-Йорке в 1960 году.

Оркестровая сюита «Семь пьес на темы Пауля Клее» состоит из семи разнохарактерных частей с яркими, программными названиями, сами по себе уже вызывающими у слушателя определенного рода ассоциации, воображаемые картины:

1. *Antique Harmonies* («Античная гармония»);
2. *Abstract Trio* («Абстрактное трио»);
3. *Little Blue Devil* («Меленький блюзовый дьявол»);
4. *The Twittering Machine* («Щебечущая машина»);
5. *Arab Village* («Арабская деревня»);
6. *An Eerie Moment* («Жуткий момент»);
7. *Pastorale* («Пастораль»).

Каждая из семи частей сюиты прямо или опосредованно связана с определённой картиной художника². Если говорить обо всей сюите в целом, то необходимо отметить, что композитор использует здесь и серийную технику современной академической музыки, и элементы джаза, и музыкальный язык фольклорной традиции.

В основе музыкального «сюжета» пьесы Шуллера *Little Blue Devil* («Меленький блюзовый дьявол») лежит картина с одноимённым названием Пауля Клее, написанная в 1933 году. Это третье произведение цикла, которое по стилистике мы можем отнести к синтетическому направлению «третьего течения». Остальные композиции сюиты написаны с использованием музыкального языка современной академической музыки.

Во вступительном разделе *Little Blue Devil*, основанном на стилистике академической музыки, композитор использует ударную уста-

¹ Пауль Клее (Paul Klee): 1879–1940. Посмотреть картины художника можно здесь: https://vk.com/album-52526415_222077664

² Послушать сюиту Г. Шуллера *Seven Studies on Themes of Paul Klee* и посмотреть соответствующие картины П. Клее можно здесь: https://vk.com/video-52526415_456241186

новку. Однако не в джазовой плоскости, а в стилевом поле академической традиции. В процессе развития постепенно выявляется свойственная джазовой практике метрическая регулярность (0:20), характерный для данной стилистики свинг и «шагающий бас». Композитор также использует крайне важные, стиле- определяющие для джаза средства выразительности – импровизирование, специфическую джазовую фразировку, исполнительские штрихи, особенности артикуляции. Важно подчеркнуть, что все перечисленные средства используются *параллельно* с «академическим» пластом фактуры со свойственной ей метрической прихотливостью, напряженным интонированием в партии струнной группы.

В качестве особенностей композиционной структуры *Little Blue Devil* отметим неоднократные остановки регулярного пульса, способствующие обозначению важных в драматургическом отношении вех развития «музыкального сюжета».

Первая цезура (1:43) – резкая остановка джазового бита, за которой следует стремительный восходящий пассаж струнных и засурдиненных медных духовых, отграничивает второй раздел композиционной структуры (1:53). Усложнение языка, тональной организации в качестве средств подготовки зоны кульминации приводят к генеральной паузе (2:19) и мощным диссонирующим вертикальным комплексам с участием медных духовых. Итогом третьей волны развития (2:25 и далее) становится финальный кластер – специфический композиционный прием серийной техники.

Итак, синтез стилеобразующих средств выразительности академического и джазового языков в одновременности – «по вертикали», – создавая эффект полипластовости музыкальной ткани, формирует напряженную эмоциональную атмосферу сочинения, передающую мрачное содержание кубистической картины Пауля Клее. Синтезирование двух идиом является драматургическим приемом, используемым композитором для подготовки генеральной кульминации. Одним из важнейших выразительных средств произведения при этом оказывается метроритм – то, что наиболее ярко отличает академическую стилистику от джазовой. Именно метроритм становится одним из значимых формообразующих средств, которые активно участвуют в драматургических коллизиях сочинения.

Яркие образцы стилового синтеза в XXI веке мы находим среди творческих работ берлинского коллектива – оркестра «*Андромеда Мегга Экспресс*» (*Andromeda Mega Express Orchestra*). При восприятии композиций ряда альбомов у слушателей возникает вполне определенные «картины», определённый «видеоряд», содержание которого напрямую связано как с названием самого альбома (реализация идеи программности), так и с названием конкретной композиции данного

альбома. При этом большую роль играет музыкальная изобразительность явлений или процессов. Например, альбом «Взлетаем» (*Take Off*, 2009 г.) включает композиции с удивительными, подстёгивающими воображение, часто говорящими сами за себя, названиями: «Гамма Дельта Плутона», «Астероиды!», «Любители лавы», «Радиоактивные люди», «Туманность Сахарной ваты», «Сказки Млечного пути» и др. В творческом проекте «Жизнь на планете Земля», созданном в 2014 году, обращает на себя внимание заключительная композиция «В. А. Моцарт против генератора случайных чисел» (*W. A. Mozart Vs Random Generator*), представляющая синтез **музыки** и художественного **слова** (в партитуре присутствует «роль» чтеца-рефери, исполняемая одним из оркестрантов). Автор проекта, композитор Д. Глатцель писал: «Мы сделали этот трек, как настоящий **боксерский матч**, инспирированный одной из старых игровых приставок из восьмидесятых» [5], это – «... своеобразный **театральный спектакль**, рисующий борьбу музыкальных персонажей на воображаемом **боксерском ринге**» [12, с. 272]. В целом, музыкальные проекты оркестра «Андромеда Мега Экспресс» представляют многогранный синтез различных составляющих, важнейшие из которых – авангардный джаз, поп-музыка, электронная музыка, «третье течение» [4].

Среди сочинений музыки XXI века, воплощающих идею синтеза различных музыкальных и вне музыкальных компонентов, следует назвать масштабное синтетическое произведение «Настоящие враги» (*Real Enemies*), созданное в 2015 году [5]. Авторами проекта выступили композитор и аранжировщик Д. Аргью, писатель И. Батлер и кинорежиссер П. Нигрини. Таким образом, в сочинении представлен синтез музыки, слова и мультимедийного трека. Собственно, музыкальный «контент» альбома также характеризуется стилистическим синтезом, в который включены множественные составляющие: академическая музыка, джазовая музыка, различные стили популярной музыки.

Резюмируя, отметим, что в рассмотренных сочинениях выявляются черты синтеза **музыки, слова, визуального мультимедийного действия**, отдельных элементов **театрализации**. Во всех избранных произведениях могут быть идентифицированы эстетические принципы также жанра **инструментального театра**, что подтверждает его значимость и актуальность на протяжении развития музыкального искусства второй половины XX – начала XXI веков.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Петров, В. О. Воплощение акционизма в творчестве Джона Кейджа: инструментальный театр, хэппенинг, мультимедийное событие / В. О. Петров. – Текст: непосредственный // Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре: Сб. статей по материалам II Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Краснодар, КГИК, 2018. – С. 154-178.

2. Петров, В. О. Дирижерский акционизм в произведениях инструментального театра / В. О. Петров. – Текст: непосредственный // Музыковедение. – 2016. – № 2. – С. 8-13.

3. Полищук, А. Э. Третье течение и прогрессив в эволюции джаза : 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Аэлита Эдисоновна Полищук ; Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2019. – 291 с. – Текст : непосредственный.

4. Полищук, А. Э. Признаки эстетики постмодернизма в современном оркестровом джазе Европы / А. Э. Полищук. – Текст: непосредственный // Эстрадно-джазовое искусство: история, теория, практика: материалы I Международной научно-практической конференции (16–17 апреля 2018 г.) : сборник статей / науч. ред. Л. С. Зорилова, Е. Н. Борисова, К. В. Политковская. – М.: ООО Издательство «Согласие», 2018. – С. 267-275.

5. Argue, D. J. Annotation by «Real Enemies». – Text : electronic // darcyjamesargue.bandcamp.com : [сайт]. – URL: <https://darcyjamesargue.bandcamp.com/album/real-enemies> (дата обращения 10.10.2022).

6. Darcy James Argue's Secret Society : Real Enemies / Jazz night in America. – Text : electronic // www.youtube.com : [сайт]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KnyzVD2yEDw> (дата обращения 08.10.2022).

7. McKinley, W. T. Annotation by «Gil Rose & Boston Modern Orchestra Project – William Thomas McKinley: R.A.P.». – Text : electronic // www.johnkramerdesign.biz : [сайт]. – URL: http://www.johnkramerdesign.biz/random?project=bmop_sound-1016_mckinley#bmop-sound-1016-mckinley-0010.jpg (дата обращения 09.10.2022).

8. McKinley, W. T. Annotation by «Gil Rose & Boston Modern Orchestra Project – William Thomas McKinley: R.A.P.» – Text : electronic // www.johnkramerdesign.biz : [сайт]. – URL: http://www.johnkramerdesign.biz/random?project=bmop_sound-1016_mckinley#bmop-sound-1016-mckinley-0010.jpg (дата обращения 07.10.2022).

9. Olmsted, K. Real enemies. Conspiracy Theories and American Democracy. World War I to 9/11. 2009. 336 p. – Text : electronic // global.oup.com : [сайт]. – URL: <https://global.oup.com/academic/product/real-enemies-9780195183535?cc=us&lang=en&> (дата обращения 01.10.2022).
10. Rose, G. Annotation by «Gil Rose & Boston Modern Orchestra Project –William Thomas McKinley: R.A.P.». – Text : electronic // www.bmop.org : [сайт]. – URL: <https://www.bmop.org/sites/default/files/bmop-1016-william-thomas-mckinley-r.a.p.pdf> (дата обращения 05.10.2022).
11. Rossi, M. Remembering Tom McKinley : A Personal Reflation. 2015. – Text : electronic // www.newmusicbox.org: [сайт]. – URL: <http://www.newmusicbox.org/articles//author/marc-rossi/remembering-tom-mckinley/> (дата обращения 12.10.2022).
12. Schuller, G. Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller / G. Schuller. – Oxford University Press, Inc. 1986. – 328 p. – Text : direct. .
13. Schuller, G. Annotation by «JorneyInto Jazz & Variants for Jazz Quartet and Orchestra». ВМОП/sound. 2008. – Text : electronic // www.bmop.org : [сайт]. – URL: <https://www.bmop.org/audio-recordings/gunther-schuller-journey-jazz> (дата обращения 12.10.2022).
14. Strominger, J. An introduction – Text : electronic // www.secretsocietymusic.org: [сайт]. – URL: <http://www.secretsocietymusic.org/intro/#&panel1-1> (дата обращения 02.10.2022).
15. Walters J. CD review: Darcy James Argue’s Secret Society: Real Enemies, November 2016. – Text : electronic // www.londonjazznews.com : [сайт]. – URL: <http://www.londonjazznews.com/2016/11/cd-review-darcy-james-argues-secret.html> (дата обращения 06.10.2022).
16. Woodward, R. Mass in Blue «Jazz Mass», Op 28. Annotation by «Will Todd. Jazz Mas. Mass in Blue» – Text : electronic // www.signumrecords.com: [сайт]. – URL: www.signumrecords.com (дата обращения 07.10.2022).

РАЗДЕЛ 5.
ТВОРЧЕСТВО А. Н. СКРЯБИНА КАК ВЕРШИНА
СИНТЕЗА ИСКУССТВ.
К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА

В 2022 году широко отмечался юбилей – 150 лет со дня рождения русского композитора первой половины XX века Александра Николаевича Скрябина. Эта дата была отмечена созданием **видеолекции о творческом пути композитора «Александр Николаевич Скрябин. Вехи творчества»**, которую можно посмотреть по этой ссылке: <https://disk.yandex.ru/i/4x6e0LKMVexxFg>.

Автором идеи проекта стала доцент кафедры фортепиано Краснодарского государственного института культуры Софья Николаевна Герасимова, слово музыковеда подготовила – старший преподаватель кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования Анастасия Николаевна Ситалова.

Видео-лекция, где звучит сорок минут музыки Скрябина, представлена в данном методическом комплексе характеристикой творчества композитора. Ссылка на просмотр видео материала приложена в списке литературы.

А. Н. Скрябин как завершитель эпохи романтизма, его историческое значение. Искусство Скрябина исключительно и неповторимо. С предшествующим этапом развития музыки оно соприкасается очень условно и практически не имеет продолжения. Возможно, это объясняется историческим периодом, когда жил и творил композитор. Это был период предельного обострения социальных противоречий в России и в мире, период предчувствия того, что неминуемо должно было случиться и сотрясти мир.

Романтическое искусство не могло не отозваться на этот «подземный гул» общественной жизни. В его недрах стала зарождаться новая образность, а с ней пришли и новые средства выразительности. Среди тех, кто создал эту новую эстетику позднего романтизма и был Скрябин.

Поздний романтизм складывался на пересечении прошлого, настоящего и будущего, а потому *эстетика и стиль Скрябина объединили самые разные тенденции искусства того времени:*

Классическое – так, в ранний и зрелые периоды самые утонченные и экзальтированные эмоции он воплощал в строгих рамках классической формы.

Экспрессионистское – в поздний период обращение к экспрессионистским образам, например, к образу огня (танец для фортепиано «Мрачное пламя», поэма «К пламени», «Поэма огня» и т.д.)

Романтическое – был романтиком и в творчестве (повышенный эмоциональный тонус музыки, восторженность, культ прекрасного), и в жизни. Он довел до предела романтическую идею синтеза искусств. В последнем произведении «Прометей» (для органа, фортепиано, хора без слов, оркестра) синтетическая форма соединила черты поэмы, симфонии, кантаты и инструментального концерта и была дополнена партитурой света (строчка «луч»). Так и незавершенную «Мистерию» Скрябин хотел ставить в Индии; в ней должна была быть «партитура запахов», «движущиеся архитектуры» и т.д. Ему же принадлежит идея свободного танца и бессюжетной пантомимы.

Символистское – Скрябину была близка идея отрицания общественной значимости искусства, изложенная в трудах символистов (книге А. Белого «Символизм как миропонимание», вышедшей в начале XX века; в манифесте западноевропейских символистов – Поля Верлена, Стефана Малларме, Мориса Метерлинка, подписанном Жаком Мориасом в 1886 г.). Следуя призыву символистов, Скрябин обратился к воплощению образов, далеких от быта, от реальной жизни, таких же неясных и смутных, как и все то, что в ней происходило. Они были абстрактны, как бы недоговорены, звучали на полутонах. В них было что-то хрупкое, незащищенное, мимолетное, чувственное, но при этом интонационно необычайно выразительное. Те же качества характерны и для стихов Скрябина:

*Волны нежные, волны взбежные,
Нежные сменности, взбежные пенности,
Нежные вскрыленности, взбежные вспыленности...*
(Из программы к «Прометею» [7])

Неудивительно, что символисты считали Скрябина «своим». Хотя отличало от символистов Скрябина необычайная активность ко всему происходящему вокруг. В отличие от большинства современников, Скрябин верил в новую эпоху. На западе начался разгул экспрессионизма, в России Врубель низвергал Демона в ад, Рахманинов сделал сквозным мотивом *Dies irae*, а Скрябин в эпитафии к сонате № 4 написал: «К жизни! К жизни! Люди, цветы и камни! и воплотил в этой музыке образ звезды как символ счастья, мелькающий издалека и потом превращающийся в море света, в ослепительное, жгучее солнце. Пятой сонате он предпослал эпитафию из текста «Поэмы экстаза» [7]:

*«Я к жизни призываю вас, скрытые стремленья!
Вы, утонувшие в темных глубинах духа творящего,
Вы, боязливые жизни зародыши,
Вам дерзновенье я приношу!»*

Предпоследние произведения Скрябина – фортепианная поэма «К пламени», симфонические «Поэма экстаза» и «Прометей» – исполнены активности и борьбы, а «Прометей» (связи с мифом нет) стал символом могущественного человека, олицетворением активной энергии вселенной, творческого начала («Прометей» от греч. «провидец», «вперед смотрящий»).

С 1906 года, с ор. 51, Скрябин навсегда изгоняет из своей музыки минор: «Искусство должно быть праздником!». Все три симфонии завершает светлыми, яркими финалами: Симфонию № 3 – одноименным C-dur, симфонию № 1 – гимном искусству [8]:

*О, дивный образ Божества,
Гармоний чистое искусство!
Тебе приносим дружно мы
Хвалу восторженного чувства!
Ты жизни светлая мечта,
Ты праздник, ты отдохновенье,
Как дар приносишь людям ты
Свои волшебные виденья.
В тот мрачный и холодный час,
Когда душа полна смятенья,
В тебе находит человек
Живую радость утешенья.
Ты силы, павшие в борьбе,
Чудесно к жизни призываешь.
В уме усталом и больном
Ты мыслей новых строй рождаешь.
Ты чувств безбрежный океан
Рождаешь в сердце, восхищённом,
И лучших песней песнь поёт
Твой жрец, тобою вдохновлённый.
Царит всевластно на Земле
Твой дух свободный и могучий.
Тобой поднятый человек
Свершает славно подвиг лучший.
Придите, все народы мира,
Искусству славу воспоем!*

Скрябин – философ. Рубеж XIX–XX веков в России был началом ее религиозно-философского Ренессанса и началом «серебряного века». Это было время расцвета идей выдающихся русских философов – В. Соловьева, Е. Блаватской, А. Лосева, П. Флоренского, творчества

выдающихся поэтов – Н. Гумилева, В. Брюсова, А. Белого, Д. Мережковского, И. Северянина, З. Гиппиус, К. Бальмонта, В. Иванова.

Скрябин тоже был философом. Он принимал участие в дискуссиях, международных симпозиумах, был автором собственной концепции, писал стихи к своим музыкальным сочинениям, например, к финалу первой симфонии. Музыка, поэзия и философия были для него разными формами выражения духовного, потому стихи и музыкальные сочинения стали художественным опытом изложения собственных философских идей.

Увлекаясь философией с ранних лет (его философское чтение – И. Кант, И. Фихте, Ф. Ницше, А. Шопенгауэр, Е. Блаватская), он пришел к *субъективному идеализму*. В основу его концепции легла мысль о том, что над миром стоит некий Творческий Дух, который силой своего воображения и дарования способен вызывать из Хаоса миры и повелевать ими. А миры эти – есть результат Его желанья, Его игры. Субъективный идеализм Скрябина достиг крайнего выражения – *соллпсизма* (от «solusipse» – «я единственный»), так как он считал себя представителем этого Творческого Духа, создающего миры с помощью звуков рояля и знаков на нотной бумаге.

Из текста «Предварительного действия» [9]:

*«Рассудок мой, всегда свободный,
Мне утверждает: я один!
Я всей вселенной властелин.
Я наблюдаю бог холодный.
Мой мир – не божье творенье,
Мой мир – движение и прах.
Пред богом наших измышлений
Я победил нелепый страх».*

Из либретто задуманной Скрябиным оперы:

*«Когда звезда моя пожаром разгорится,
И землю свет волшебный обоймет,
Когда в сердцах людей
Огонь мой отразится
И мир свое призвание поймет...
Я силой чар гармонии небесной
Навею на людей ласкающие сны,
А силою любви безмерной и чудесной
Я сделаю их жизнь подобием весны,
Дарую им покой давно желанный,
Я силой мудрости своей.*

*Народы, радуйтесь: от века жданный
Конец настал страданий и скорбей.»*

Поскольку «Я» у Скрябина – часть космического мироздания и большая часть доля энергетического комплекса этого «Я» находится в космосе, а на земле – лишь плотская физическая основа, то единственным материалом пригодным для творчества оказалась для Скрябина:

- *Мысль*, поскольку она не предметна, а абстрактна,
- объектом творчества – *образ Вселенной*, а не картина мира как таковая,
- образы творчества – «*темы-идеи*», «*темы-символы*» – предельно абстрактные, не предметные: воли, разума, преодоления, самоутверждения, полета, мечты, томления, творческого духа и даже «нисхождения духа в материю».

Обладая способностью к Творению, Скрябин считал себя призванным спасти мир от крушения посредством грандиозной музыкальной проповеди, то есть преобразить мир с помощью искусства. Ее первым – «Предварительным действием» должен был стать «Прометей», а основным действием – «Мистерия» для хора, оркестра и цветомузыки. Оба действия превратились бы, по мысли Скрябина, в космический акт гибели материального мира. Их исполнение стало бы взрывом, распространившимся на Вселенную и объединившее автора, исполнителей, слушателей. Тогда бы Творческий дух восторжествовал, а затем, иссякнув, погиб. А с ним погиб бы и весь мир, после чего началась бы жизнь новой расы.

«Акт миротворения» лежал в основе содержания крупных произведений Скрябина, то есть «миров». В нем различались 3 стадии:

1. Погружение духа в созданный чувственный мир.
2. Дух постигает силу Божественной воли. Он пресыщен и утомлен.
3. Этап полного освобождения от мира – через опьянение страстью. Это – претворение страдания в наслаждение, экстаз.

Все это Скрябин изложил в стихотворном тексте к своей «Поэме экстаза»

В последние годы Скрябин признал утопичность своей философии и на последних страницах дневника отметил, что все это было ошибкой.

Романтизм Скрябина, оказался особым романтизмом, связывающим его не столько с прошлым, сколько с будущим, *романтизм космический и символический*, со звездами, цветомузыкой, математическими правильными формами, искусственными звукорядами и «стеклянными дребезгами тем». В романтизме Скрябина уже не было места жанровому и народно-песенному началу, жизненным реалиям, образам быта, действительности. Но зато в нем звучала вера в торжество жизни, была мечта, свет, огонь, борьба, исступленность, хрупкость, сила и мысль.

Скрябин-композитор. Творческое наследие. Скрябин написал: 3 симфонии, 2 симфонические поэмы, 17 фортепианных поэм, 10 сонат, концерт для фортепиано с оркестром, 89 фортепианных прелюдий, 21 мазурку, 23 этюда, 8 экспромтов, несколько фантазий, ноктюрнов, скерцо, полонезов, сонату-фантазию, балладу и 1 романс.

Черты стиля творчества Скрябина. Творчество Скрябина делится на 3 этапа. Эволюция музыкального языка была очень интенсивной – в музыковедении есть понятия «ранний Скрябин», «зрелый» и «поздний Скрябин». Скрябин не писал опер, вокальных произведений, его сфера – фортепианная музыка и симфоническая, к которой пришел не сразу.

Ранний период – до 1900 года. Писал фортепианную музыку ор. 1–26, романические миниатюры, сонаты. Этот период прошел под знаком западноевропейского романтизма: Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа, Р. Вагнера. Для него было характерным:

- Стремление объединять миниатюры в циклы, жанры, как у Шопена – мазурки, вальсы, этюды, ноктюрны, прелюдии, экспромты, сонаты, тип пианизма – изменчиво-рубатный, капризный, бесплотный, утонченный, с комплементарной ритмикой.

- От Вагнера позаимствовал принцип лейтмотивной системы, перенес его в область инструментальной музыки.

- Имманентно-программный характер творчества, считал, что слово слишком ничтожно для выражения высоких помыслов. Поэтому не писал ни опер, ни романсов.

- Стремление к синтетическим фортепианным жанрам: экспромт в духе мазурки, соната-фантазия № 2, этюды-поэмы, поэма-ноктюрн. Некоторые этюды по свободе приближаются к фантазиям и ноктюрнам.

- Идея поэмности, которой Скрябин наполнил все жанры своего творчества. Поэмность, как свобода, «спонтанность» высказывания – качество музыки Скрябина.

- Стал основоположником жанра фортепианной поэмы.

Все это позволяет воспринимать Скрябина как традиционного романтика. В то же время уже в ранних опусах есть собственно скрябинское: лирически-утонченное, метро-ритмически изящное, мелодически разнообразное, жанровая определенность стирается, преобладает мажорная диатоника, разнообразные побочные доминанты, которые будут любимы Скрябиным.

Средний период – 1900–1909 годы. ор. 26–59 – поэмы для фортепиано, обращение к симфонической музыке. Вершина, творческая зрелость. Новые черты в произведениях этого периода:

- Предельно острые контрасты: нет эмоциональной середины – либо взрывчатые эмоции, либо тончайшая лиричность.

- Утверждение двух основных образных и тематических групп: «высшая утонченность» и «высшая грандиозность».

- Превращение темы в «мотивный тематизм», мелодии Скрябина часто возникают из гармонии, это короткие мотивы-символы, изоощренная хроматика, инструментальное начало. Все темы мыслятся в определенном тембре (часто в тембре меди – трубы, валторны).

- Ритмика – хрупкая и изысканная в раннем периоде – становится предельно нервной, судорожной.

- С ор. 51 исчезает минор.

- Соединение диатоники с расширенной хроматикой. С ор. 54 – вытеснение диатоники хроматическими аккордами доминантового типа: альтерированная DD перестает разрешаться в Т, затем и вовсе сливается с тоникой в один неполный, целотонный аккорд; D7, D9#5, образуют почти полное целотонное созвучие; в сонате №5 тоника в чистом виде не появляется.

- Возрастает роль побочных доминант, все чаще они появляются без своих тоник и переходят одна в другую.

Поздний период – 1909–1915 годы. Ор. 60–74. 5 последних сонат, поэма для фортепиано «К пламени», симфоническая поэма «Прометей» («Предварительное действие»), замысел «Мистерии». 1909 г. – год создания «Прометея» ор.60, окончательное переосмысление лада.

В «Прометее» уже нет ни мажора, ни минора, логика лада заменяется орнаментом из одной ячейки – целотонного созвучия или «промеева шестизвучия» по квартам и на его варьировании здесь основаны целые аккордовые комплексы. «Промеев аккорд» звучит с первого такта поэмы и является ее звуковой основой. Им окрашены образы «космического тумана», «творящего принципа», «созерцания, освещенного светом сознания».

12-ступенный «промеев аккорд» созрел в музыке Скрябина постепенно: пьеса «Листок из альбома» ор.58 была уже целиком на нем основана, не говоря уж о том, что в основе аккорда лежит большой доминантовый нонаккорд с низкой квинтой и секстой, а D6 была любима Скрябиным еще с первых опусов, как и побочные доминанты, и с тех пор эволюция гармонического языка была направлена в сторону полного господства доминантовости в поздний период.

«Промеев аккорд»: c–fis–b–e–a–d– мажорный нонаккорд с низкой квинтой и секстой.

После «Прометея» Скрябин работал уже только над «Мистерией», идея которой была подсказана поэтом и философом Вячеславом Ивановым.

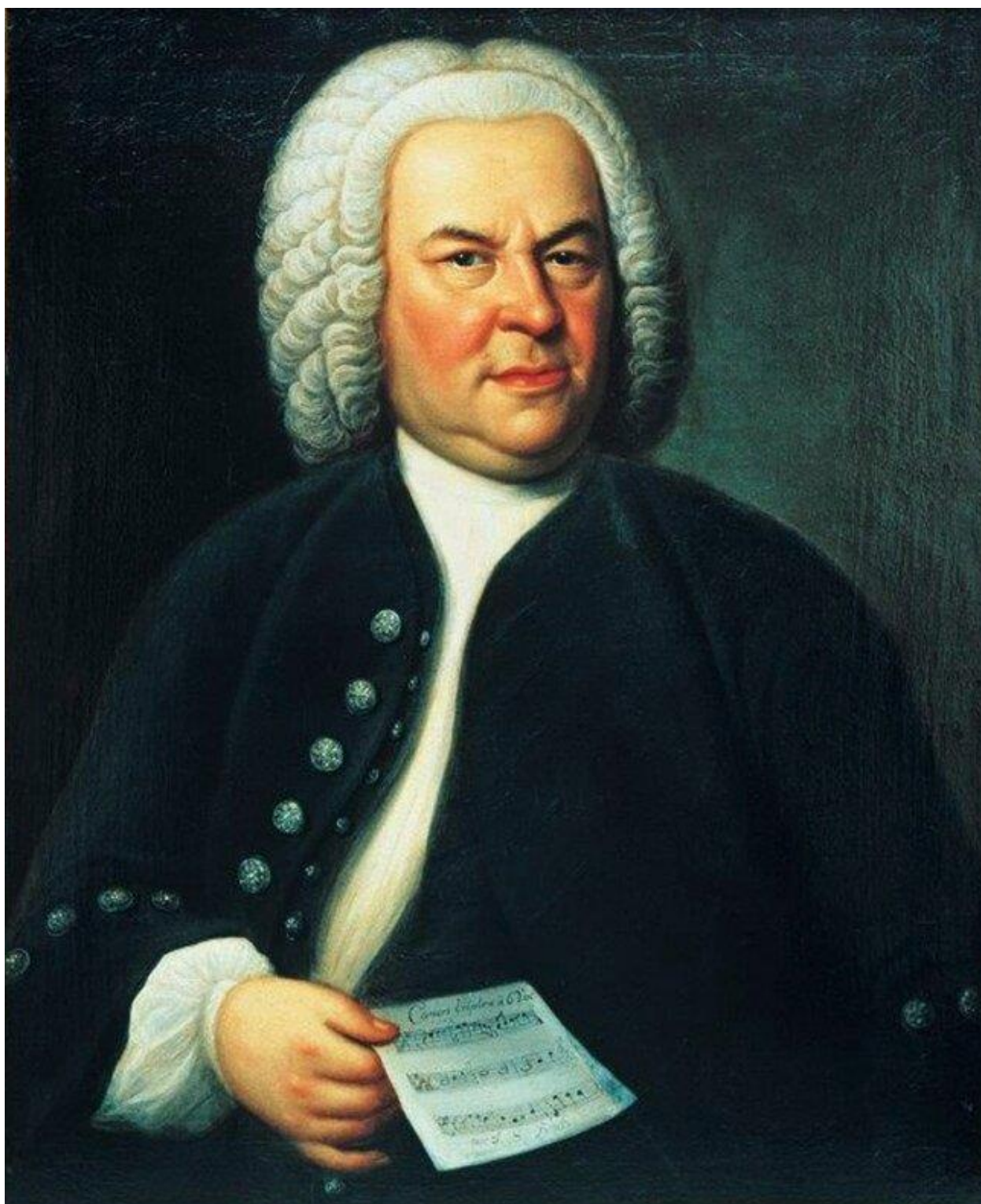
Скрябин оказал большое влияние на музыку XX века.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. А.Н. Скрябин в пространствах культуры XX века / Составитель А. С. Скрябин. – Москва : Композитор, 2009. – 368 с. – Текст : непосредственный.
2. Бэлза, И. Ф. Александр Николаевич Скрябин / И. Ф. Бэлза. – Москва : Музыка, 1982. – 173 с. – Текст : непосредственный.
3. Ванечкина, И. Л. Поэма огня. Концепция светомузыкального синтеза А.Н. Скрябина / И. Л. Ванечкина, Б. М. Галеев. – Казань : Издательство Казанского университета, 1981. – 168 с. – Текст : непосредственный.
4. Левая, Т. Н. Скрябин и художественные искания XX века / Т. Н. Левая. – Санкт-Петербург : Композитор, 2007. – 183 с. – Текст : непосредственный.
5. Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина / Составители М. П. Прянишникова, О. М. Томпакова ; Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки. – Москва : Музыка, 1985. – 295 с. – Текст : непосредственный.
6. Сабанеев, Л. Л. Воспоминания о Скрябине / Л. Л. Сабанеев. – Москва : Классика-XXI, 2000. – 391 с. – Текст : непосредственный.
7. Скрябин, А. Н. Собрание сочинений. Том 5. Прометей. Поэма огня. Соч. 60 : Партитура / А. Н. Скрябин. – Москва : Музыка, 2021. – 108 с. – Музыка : непосредственная.
8. Скрябин, А. Н. Собрание сочинений. Том 1. Симфония № 1 для солистов, хора и оркестра : Партитура / А. Н. Скрябин. – Москва : Музыка, 2011. – 196 с. – Музыка : непосредственная.
9. Скрябин, А. Н. Собрание сочинений. Том 3. Симфония № 3, «Божественная поэма» : Партитура / А. Н. Скрябин. – Москва : Музыка, 2014. – 210 с. – Музыка : непосредственная.

ПРИЛОЖЕНИЕ

**Портреты композиторов глазами художников
Зарубежные композиторы**



Иоганна Себастьяна Баха (*Елиас Гаусман, 1746*)



Йозеф Гайдн (Томас Харди, 1792)



Вольфганг Амадей Моцарт (*Барбара Краффт, 1819*)



Людвиг ван Бетховен (*Карл Штилер, 1820*)



Франц Шуберт (*Вильгельм Август Ридер, 1875*)

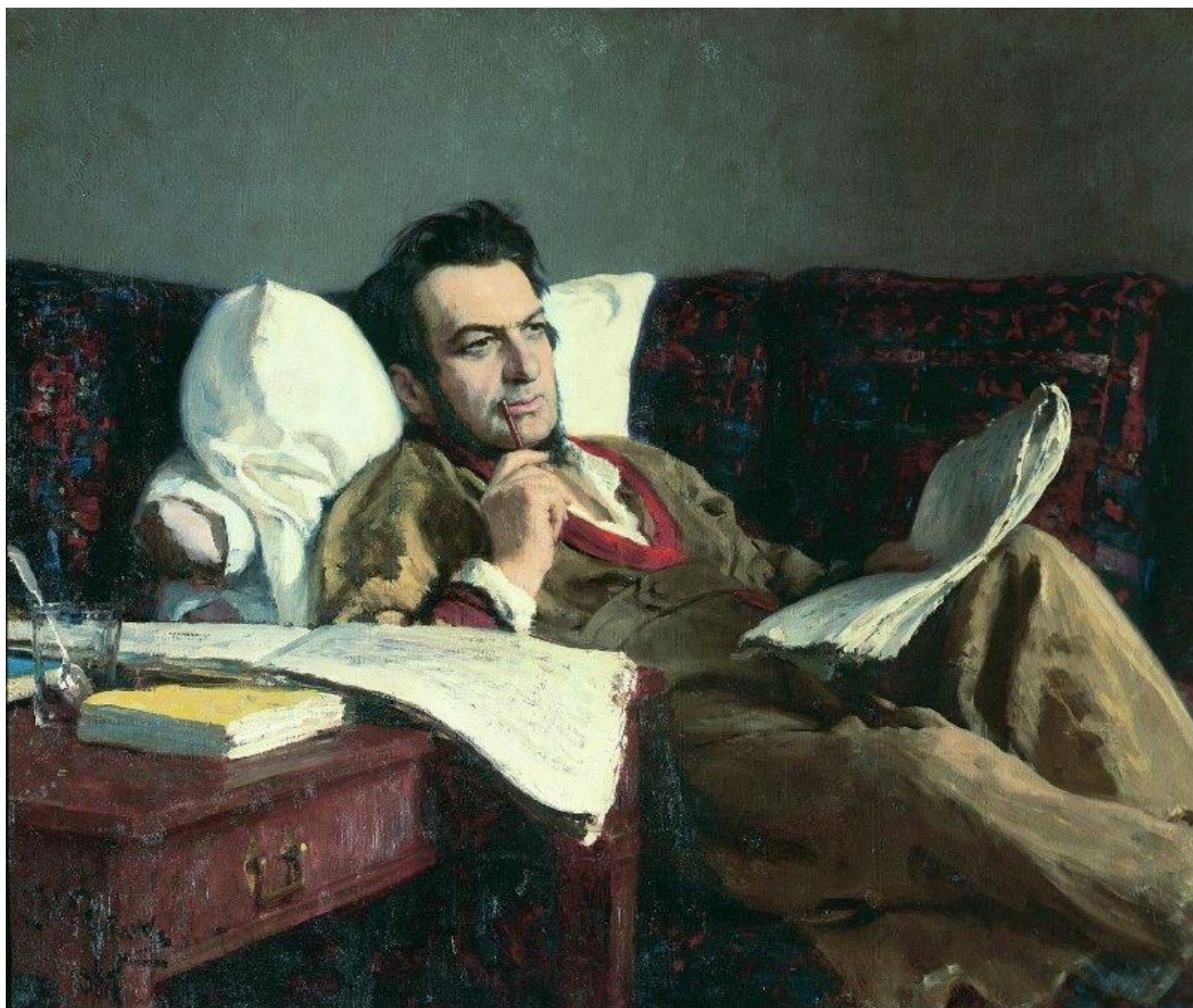


:Фредерик Шопен (*Эжен Делакруа, 1838*)

Русские композиторы



М. И. Глинка (*Яков Яненко, 1940-е годы*)



Михаил Глинка во время работы над оперой «Руслан и Людмила»
(Илья Репин, 1887)



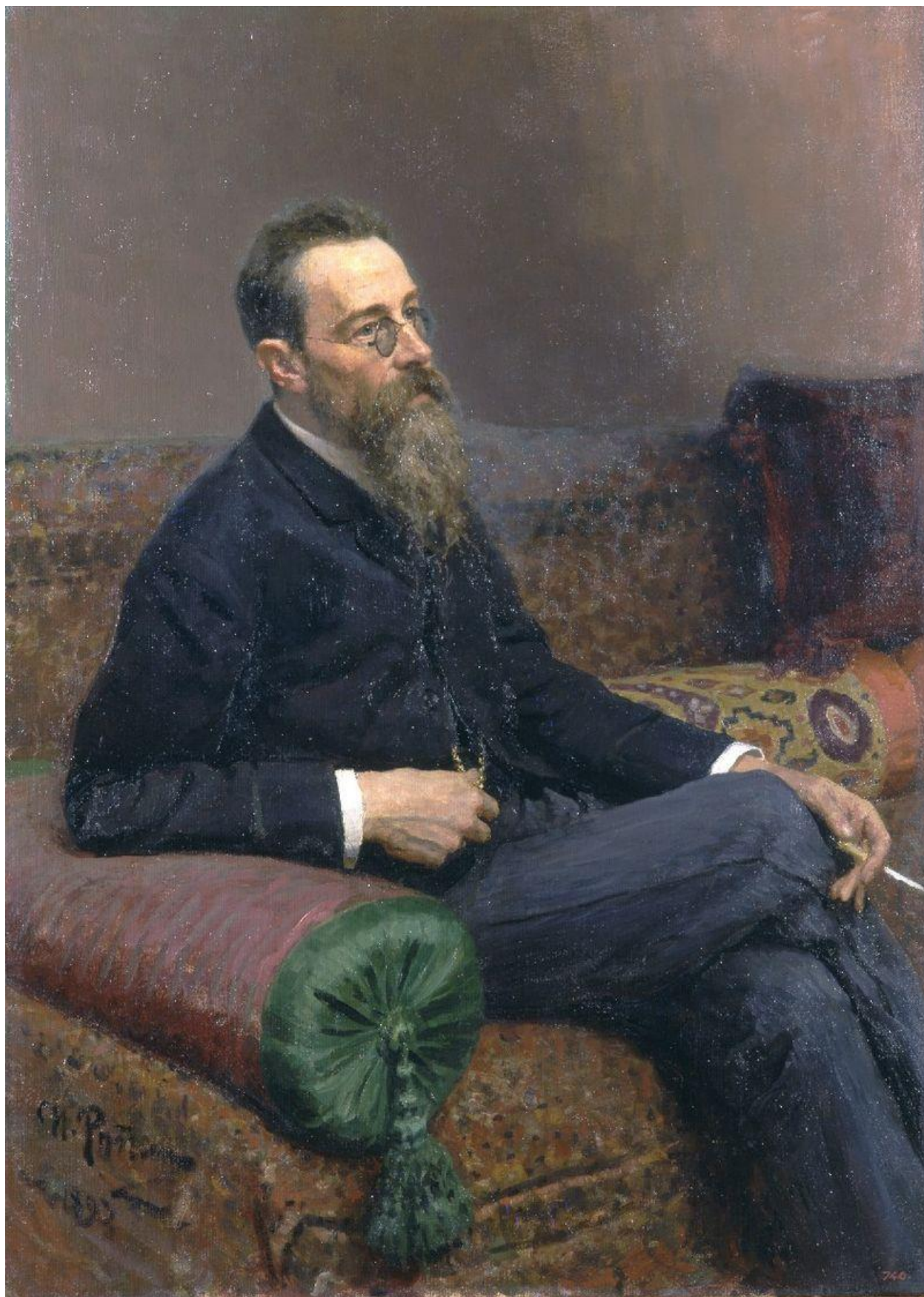
А. С. Даргомыжский (*Константин Маковский, 1869*)



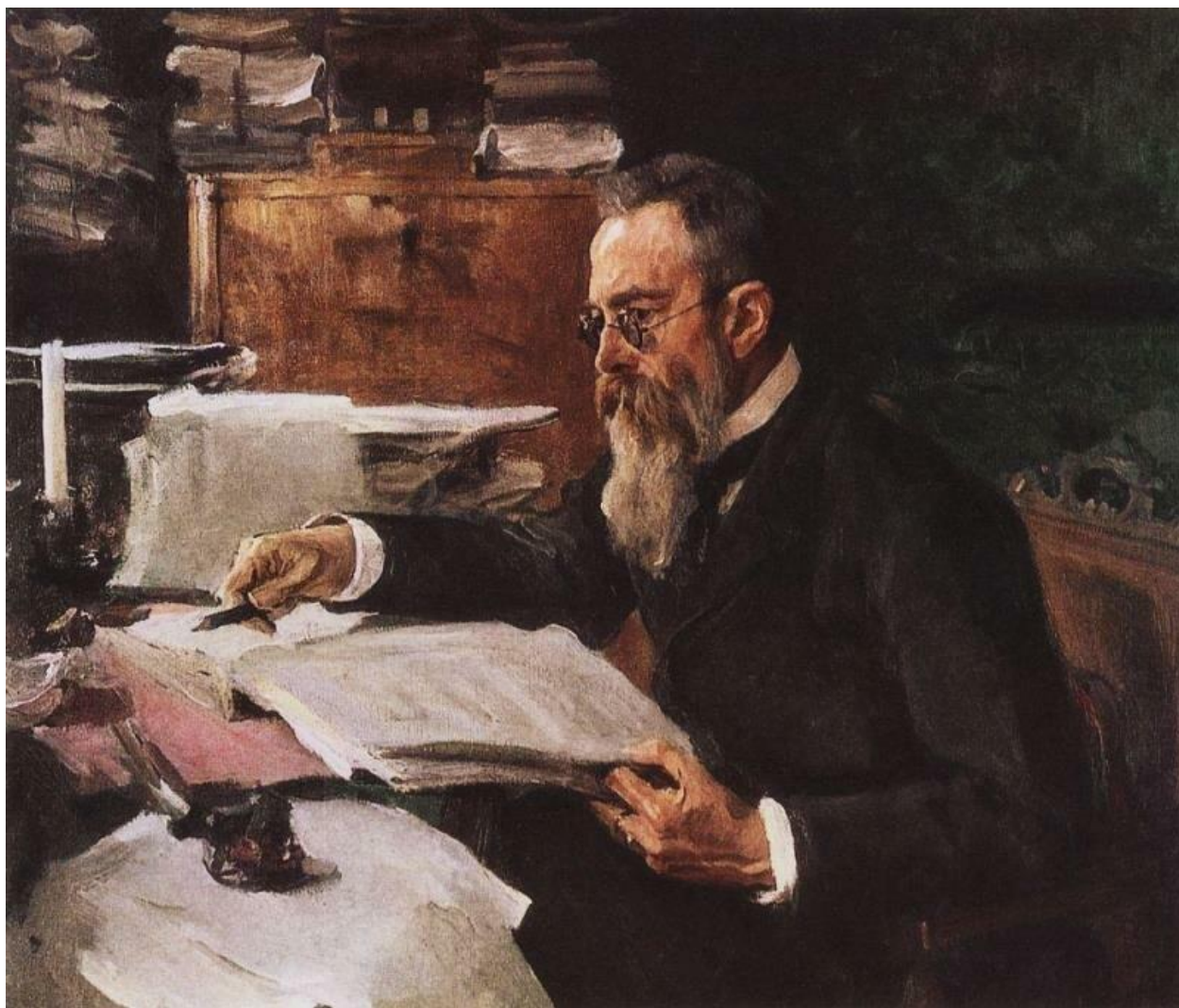
М. П. Мусоргский (*Илья Репин, 1881*)



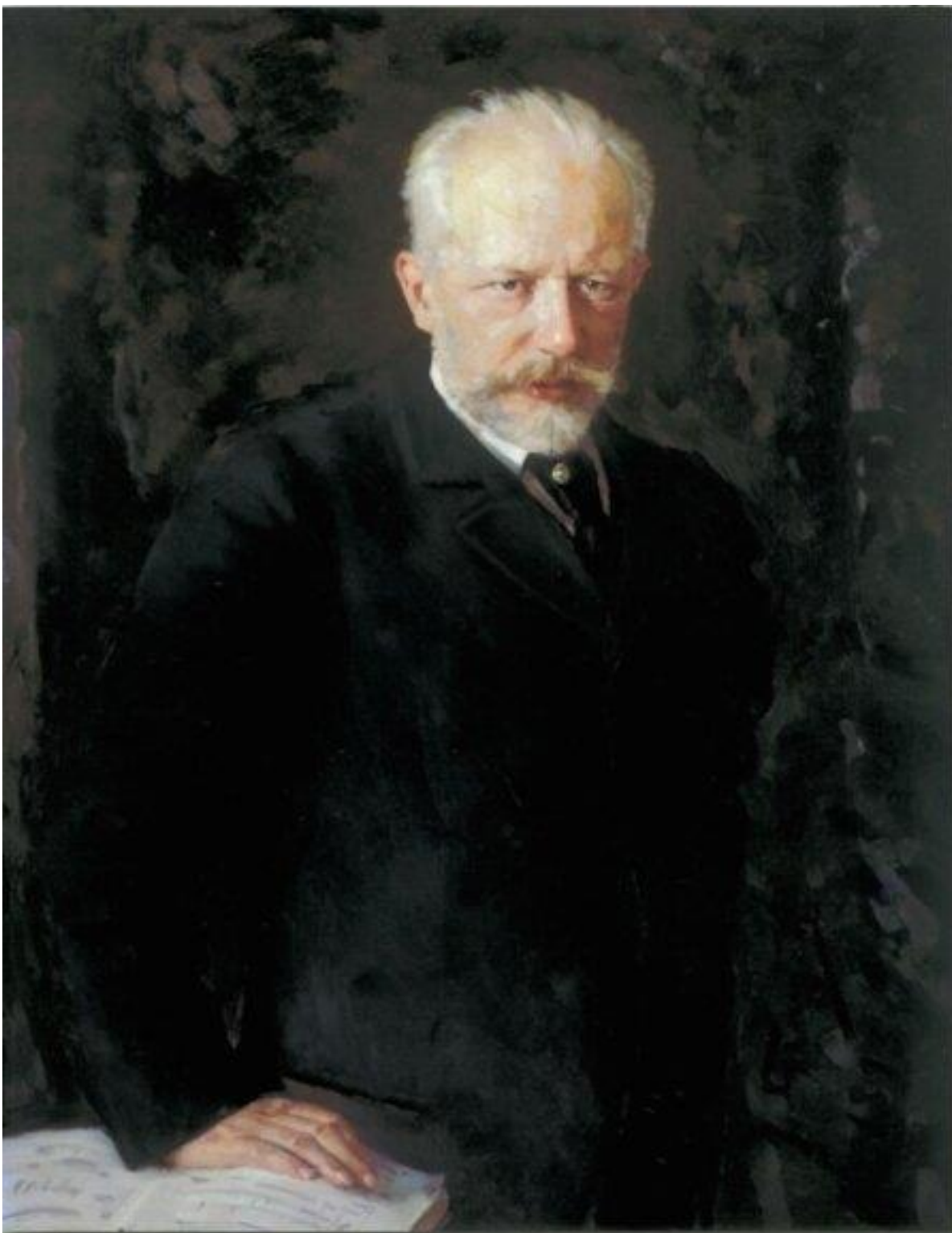
А. П. Бородин (*Илья Репин, 1888*)



Н. А. Римский-Корсаков (*Илья Репин, 1893*)



Н. А. Римский-Корсаков (*Валентин Серов, 1898*)



П. И. Чайковский (*Николай Кузнецов, 1893*)

Отечественные композиторы XX века



С. В. Рахманинов (*Константин Сомов, 1925*)



С. В. Рахманинов (Борис Шалютин, 1940)



А. Н. Скрябин (Александр Головин, 1915)



А. Н. Скрябин (Эмиль Визель, 1940)



С. С. Прокофьев (Петр Кончаловский, 1934)



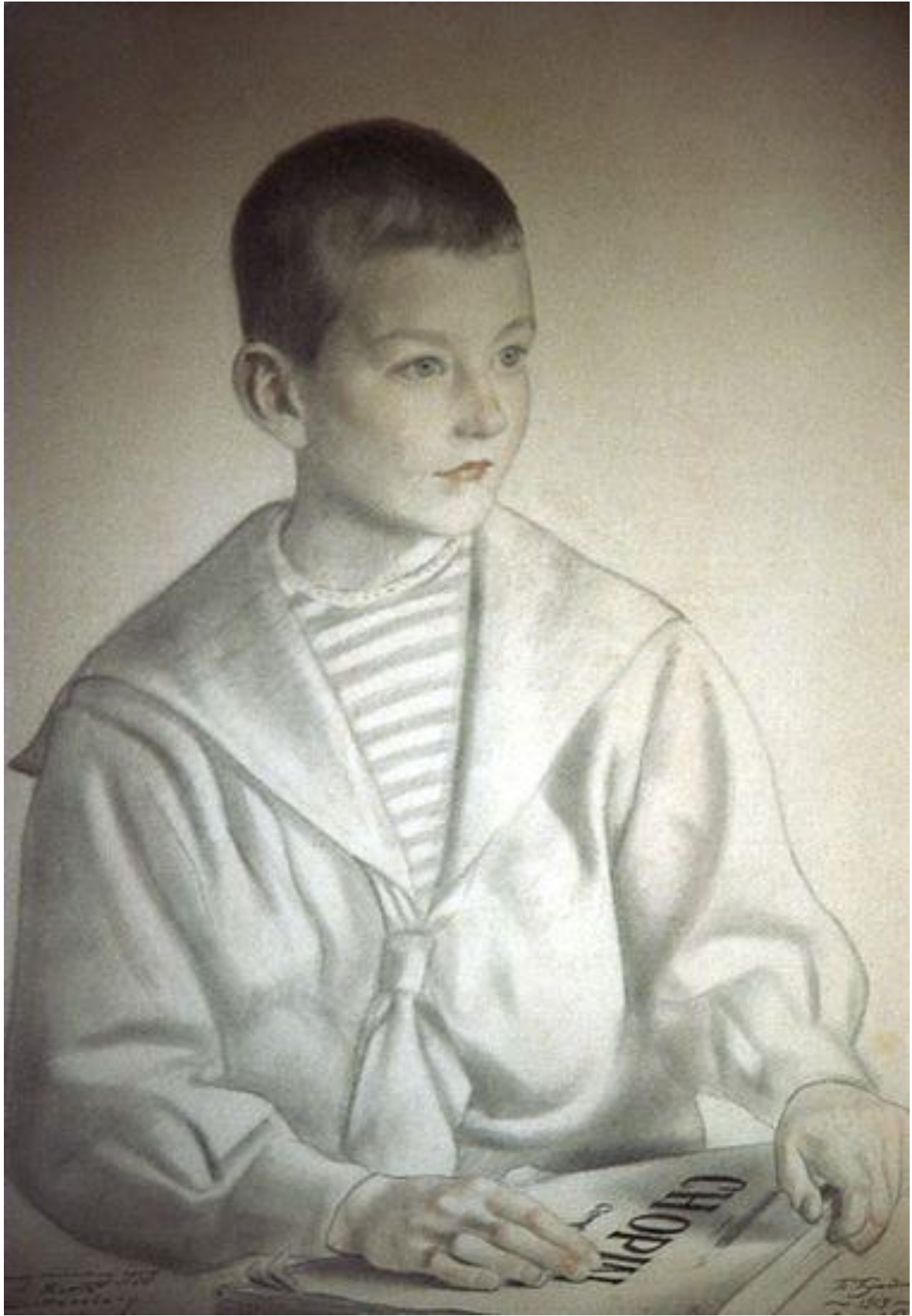
С. С. Прокофьев (*Игорь Грабарь, 1934*)



Портрет композитора С. С. Прокофьева за работой над оперой
«Война и мир» (Игорь Грабарь, 1941)



Д. Д. Шостакович (*Таир Теймуроглы Салахов, 1974-1976*)



Портрет Мити Шостаковича (Борис Кустодиев, 1919)



Портрет Д. Д. Шостаковича (*Иосиф Серебряный*, 1964)



А. И. Хачатурян (*Леонид и Ольга Тихомировы*, 1977-1981)



А. И. Хачатурян (*Мартiros Сарьян, 1944*)

Картины художников-передвижников, художников
и декораторов XIX–XX веков в рамках учебного курса
по музыкальной литературе в МКК и ДШИ

Художники-передвижники

Васнецов Виктор Михайлович (1848–1926)



Ковер Самолет (1880 г.)



Витязь на распутье (1882 г.)



Аленушка (1881 г.)



Богатыри (1898 г.)



Баян (1910 г.)



Снегурочка (1899 г.)



После побоища Игоря Святославича с половцами (1880 г.)



«Кощей Бессмертный» (1926 г.)



**Эскизы декораций к опере Н. А. Римского-Корсакова
«Снегурочка» (1885 г.)**

Аполлинарий Михайлович Васнецов (1856-1933)

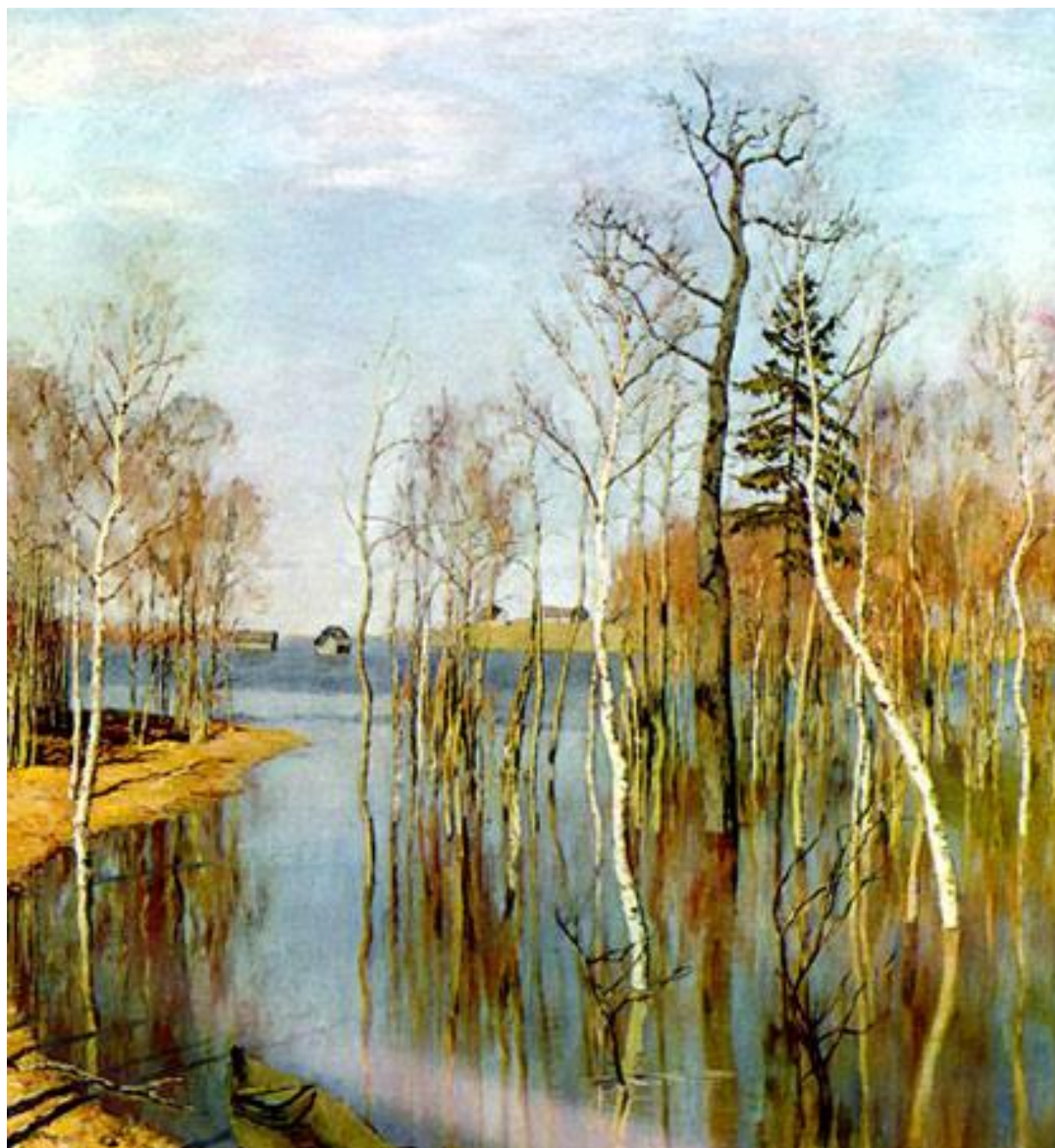


Скоморохи (1904 г.)



Расцвет Кремля. Всесвятский мост и Кремль в конце XVII века (1922 г.)

Исаак Ильич Левитан (1860–1900)



Весна. Большая вода (1897 г.)



Золотая осень (1895 г.)



Вечерний звон (1892 г.)



Март (1895 г.)

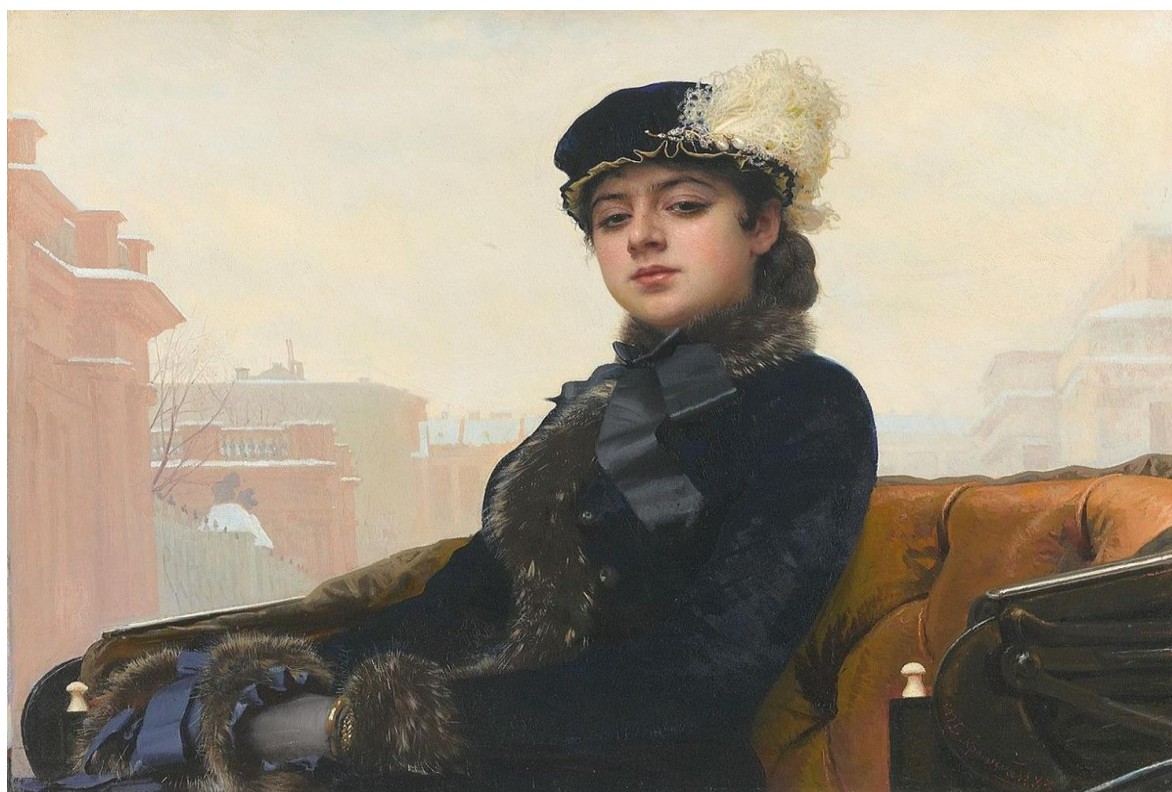


Лето. Июньский день (1895)

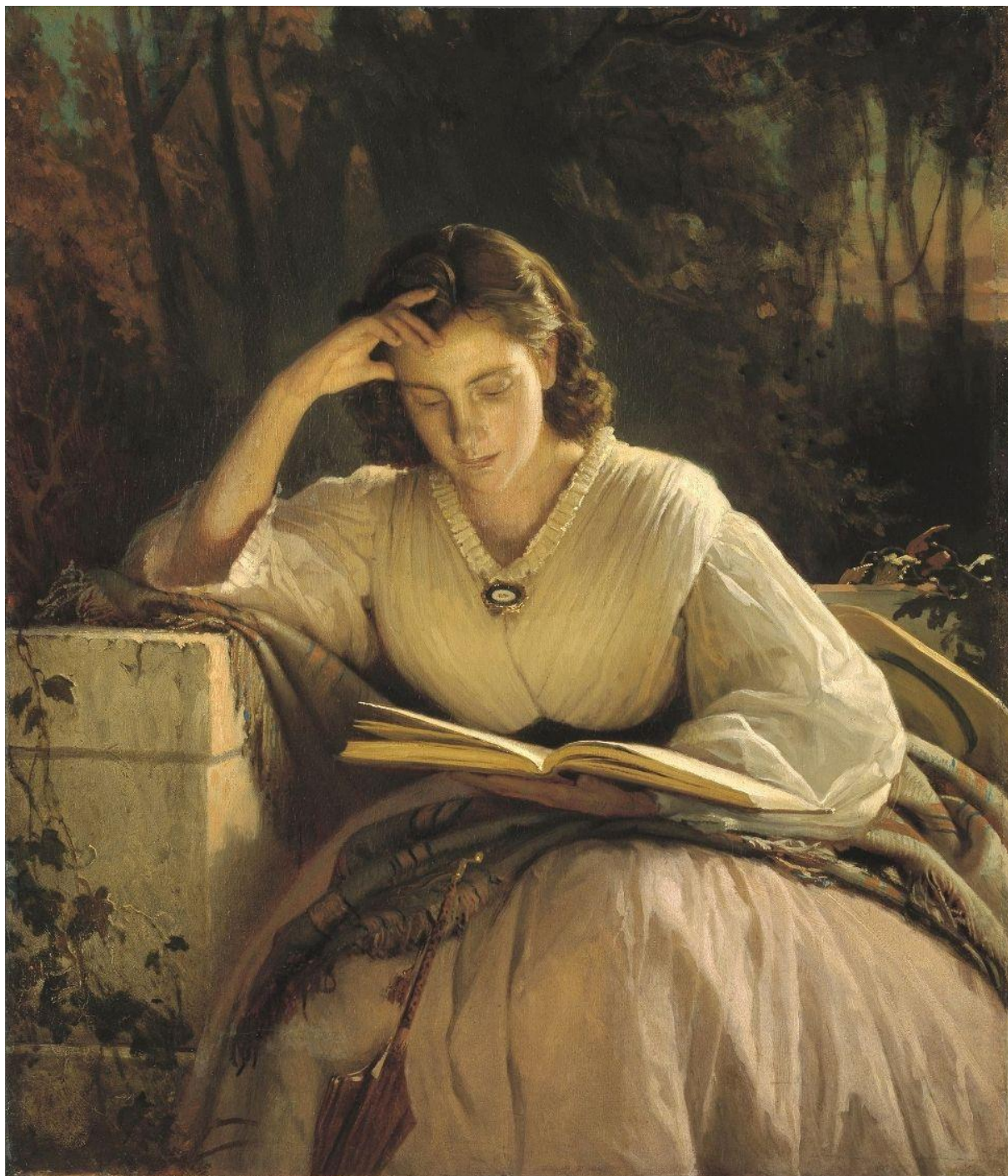
Крамской Иван Николаевич (1837–1887)



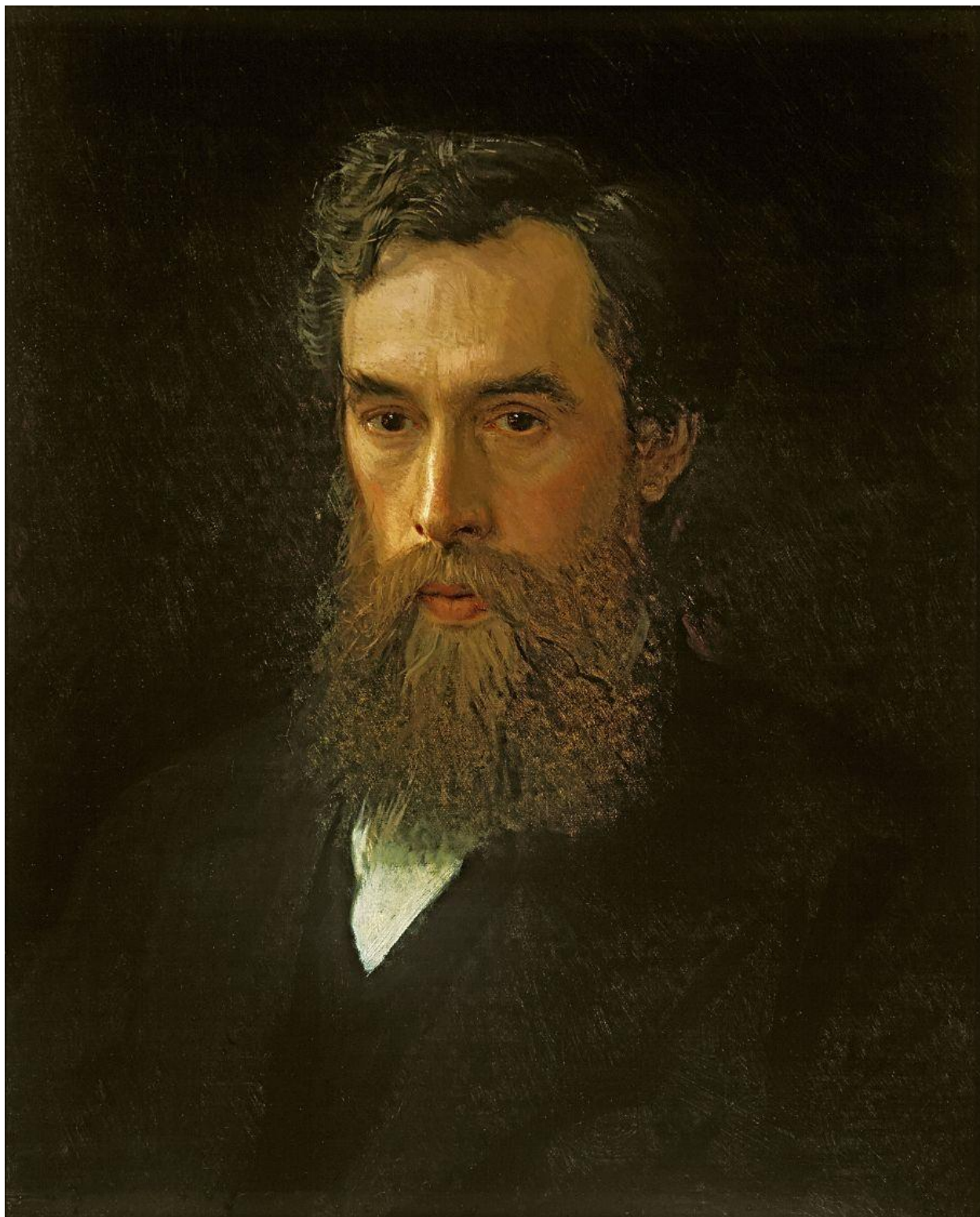
Русалки (1871 г.)



Неизвестная (1883 г.)



За чтением (1869 г.)



Портрет Павла Михайловича Третьякова (1876 г.)

Архип Иванович Куинджи (1841–1910)



Лунная ночь на Днепре (1880 г.)



Березовая роща (1879 г.)

Илья Ефимович Репин (1844–1930)



Бурлаки на Волге (1870-1873 гг.)



Выбор царской (великокняжеской) невесты (1884–1887 гг.)



Садко (1876 г.)



Портрет В. В. Стасова (1873 г.)

Иван Константинович Айвазовский (1817–1900)



Девятый вал (1850 г.)



Облака над морем. Штиль (1889 г.)



Венецианская ночь (год неизвестен)



Буря на Черном море (1873 г.)



Среди волн (1898 г.)



**Черное море (На Черном море начинает разыгрываться буря)
(1881 г.)**

Коровин Константин Алексеевич (1861–1939)



Северная идиллия (1886 г.)



Борис Годунов. Коронавание (1934 г.)



Портрет Ф. И. Шаляпина (1911 г.)



Терем Ярославны (1928 г.)



Плач Ярославны (1909 г.)



Половецкий стан (1914 г.)

Константин Егорович Маковский (1839–1915)



Русская красавица (1900-е гг.)



Маленькие шарманщики у забора зимой (1868 г.)



Боярышня у окна

Алексей Кондратьевич Саврасов (1830–1897)



Грачи прилетели (1879 г.)



Зимний пейзаж

Генрих Ипполитович Семирадский (1843–1902)



Орфей в подземном царстве (конец 80-х гг.)



Пастушок, играющий на свирели

Николай Петрович Богданов-Бельский (1868–1945)



Открытое окно в сад (1911 г.)



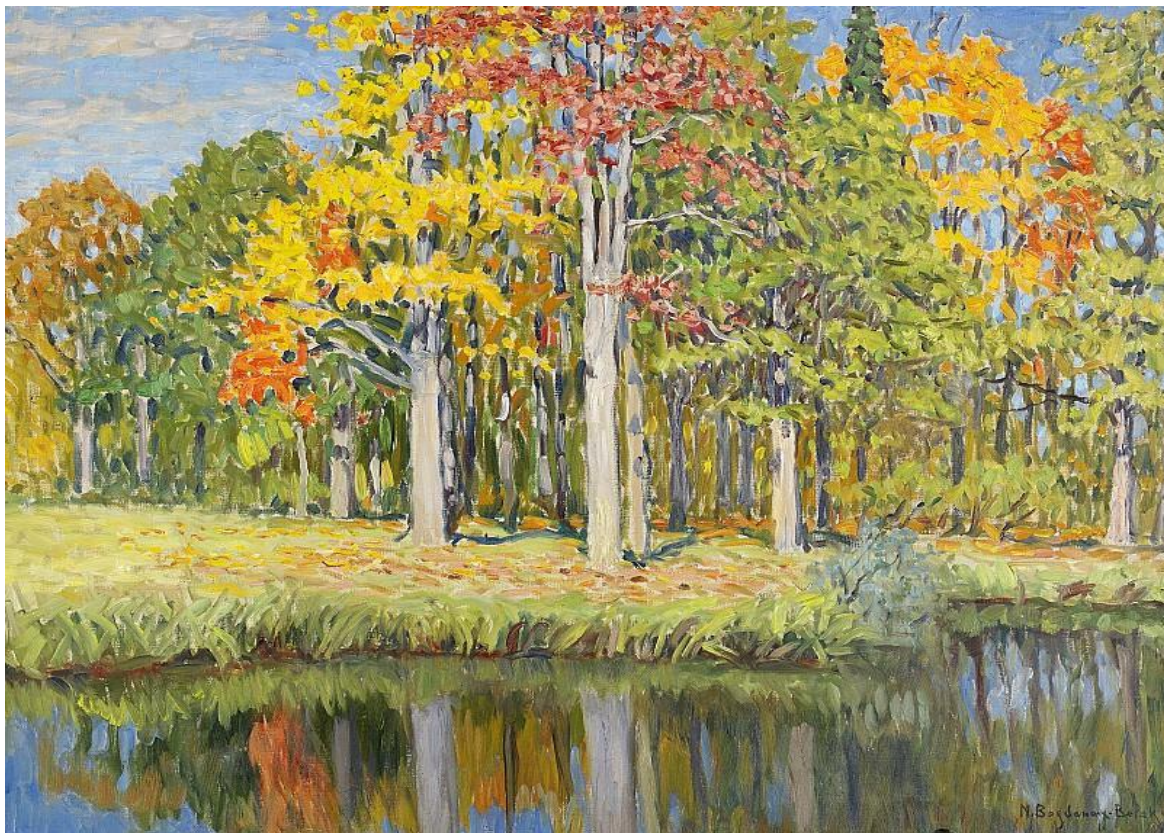
Симфония



Мальчик с балалайкой (1930 г.)



Весенние воды (ок.1933 г.)



Осенний пейзаж

Михаил Александрович Врубель (1856–1910)



Царевна-лебедь (1900 г.)

Иван Иванович Шишкин (1832–1898)



Осенний пейзаж. Парк в Павловске (1888 г.)



Рожь (1878 г.)



Осень (1892 г.)



Среди долины ровныя (1883 г.)



Дождь в дубовом лесу (1891 г.)

Васи́лий Дми́триевич Поленов (1844–1927)



Московский дворик (1878 г.)



Золотая осень (1893 г.)

**Художники, иллюстраторы и театральные декораторы
XIX–XX веков**

Борис Михайлович Кустодиев (1878–1927)



Масленица (1919 г.)



Ярмарка (1906 г.)



Портрет Шаляпина (1921 г.)



Сирень (1906 г.)

Грабарь Игорь Эммануилович (1871–1960)



Зимнее утро (1907 г.)



Восход (1941 г.)



Рябинка (1915 г.)

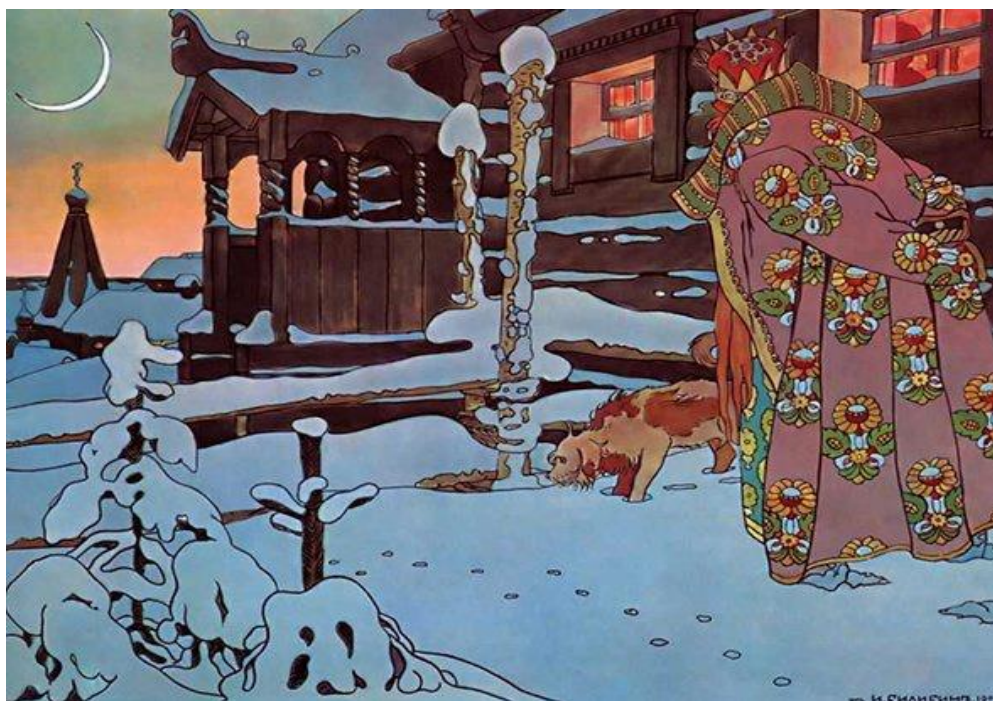
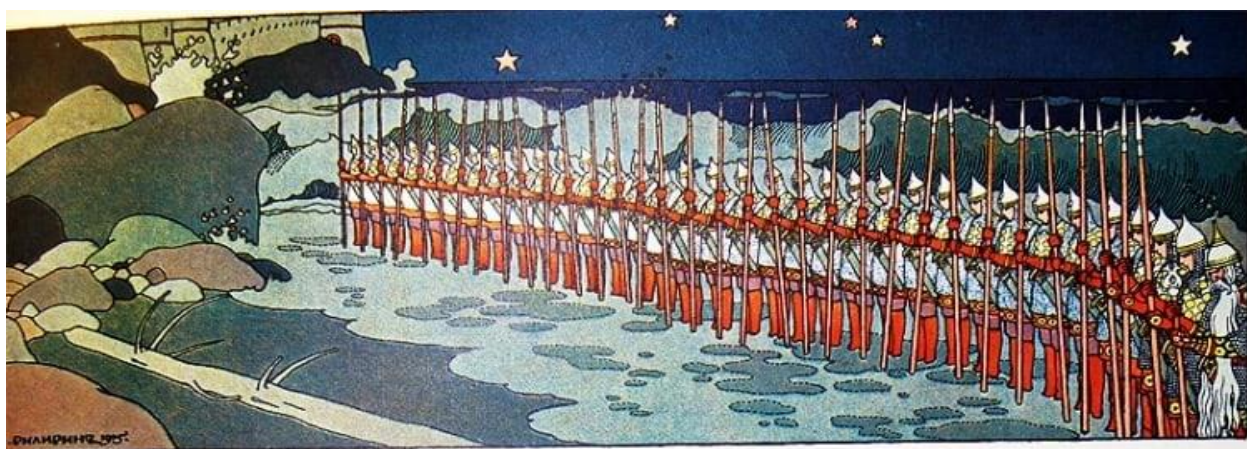


Февральская лазурь (1904 г.)

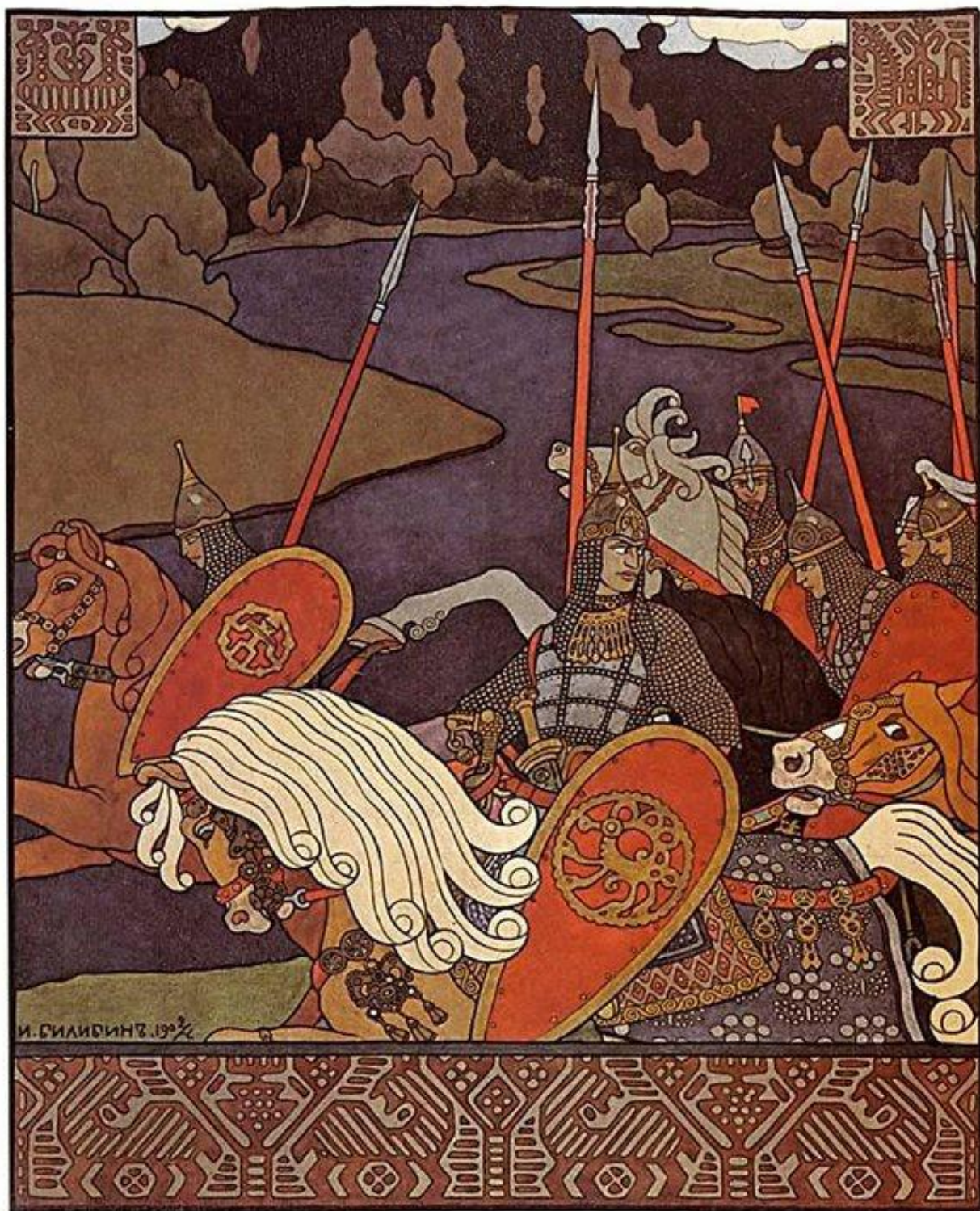
Иван Яковлевич Билибин (1876–1942)



Баба Яга. Иллюстрация к сказке «Василиса Прекрасная»
(1900 г.)



Иллюстрации к сказке А. С. Пушкина «Сказка о царе Салтане» (1904 г.)



Вольга с дружиной. Иллюстрация к былине «Вольга» (1903 г.)



Иллюстрация «Сказка об Иване Царевиче, Жар-Птице и Сером Волке» (1899 г.)



**Эскиз декораций для оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко»
(1939 г.)**



**Половецкий стан. Эскиз декораций к опере А. П. Бородина
«Князь Игорь» (1930 г.)**

Головин Александр Яковлевич (1863–1930)



Эскиз декорации пролога для оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» (1909 г.)



Кремлевская площадь. Эскиз декорации для первого акта оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» (1911 г.)



**Портрет Федора Ивановича Шаляпина в роли
Бориса Годунова в одноименной опере М. П. Мусоргского
(1912 г.)**

Павел Дмитриевич Корин (1892–1967)



Триптих «Александр Невский» (1942 г.)



**Художественная литература
о композиторах, музыке и музыкантах**

Автор литературного произведения	Название произведения	Год создания
А.С. Пушкин	маленькая трагедия «Моцарт и Сальери»	1830
И. С. Тургенев	роман «Дворянское гнездо»	1856
И. С. Тургенев	повесть «Ася»	1857
И. С. Тургенев	Рассказ «Певцы»	1850
И. С. Тургенев	Повесть «Песнь торжествующей любви»	1881
А.П. Чехов	Рассказ «Певчие»	1884
А.П. Чехов	Рассказ «После театра»	1892
А.П. Чехов	Повесть «Рассказ неизвестного человека»	1887-1892
А.П. Чехов	Рассказ «Скрипка Ротшильда»	1894
А.П. Чехов	Сценка «Контрабас и флейта»	1885
А.И. Куприн	Рассказ «Гамбринус»	1907
Стендаль	«Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазии. Жизнь Россини. Заметки дилетанта»	1835
Л. Н. Толстой	Повесть «Крейцерова соната»	1890
Л. Н. Толстой	Рассказ «После бала»	1903
В. Г. Короленко	Роман «Слепой музыкант»	1886
А.Н. Островский	Пьеса «Гроза»	1859
К. Г. Паустовский	Рассказ «Корзина с еловыми шишками»	1954

5

Fl.

Ob. *poco cresc.*

Cl.

Ba.

Hr.

Tpt.

Perc.

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

1 Vns. (pizz.)

2 Vns. (pizz.)

Vla. (pizz.)

Vc. (pizz.)

Cb.

* ↑
When he was still quite small, Eddie Jackson had strong musical tastes.
↓

* Indicates more or less exact entrance of narration. Arrow under final word(s) of a sentence indicates that it must coincide with corresponding moment of music.

10

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

When his father sang, Eddie moaned.

When his mother sang, Eddie howled.

1

Vns.

2

Vla.

Vc.

Cb.

Solo Cb. (arco) (moaning)

ff

139

♩ = 76

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

"Look, kid," the tenor man told him, "you know that horn alright, but you don't know jazz. When you do, come back again".

Eddie sadly trudged home.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

Cb.

p con dolce espressione

Fl. *mf*

Ob. *p sub.* *mf*

Cl.

Ba.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp. *p sub.*

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT. *mf* in Hat

Drs.

Bass

NARR.

But he had been excited by the music he had heard in that cellar.
 He began to listen to jazz records, mainly records which featured trumpet players...

Vn. 1 (div. a3) *p sub.* div. a 2

Vn. 2 div. *p sub.* unis.

Vla. *p sub.*

Vc. div. *p sub.*

Cb. *p sub.*

147

Fl. *rit. accel.*

Ob. *p*

Cl. *pp*

Bn. *p*

Hn. *pp* *p*

Tpt. *pp* *p*

Perc. *pp* Susp. Cym. (sticks)

Hp. *rit. accel.*

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT. *3* *3* *3*

Drs.

Bass

NARR.

↑ and soon he was having fun trying to play some of his exercises and classical pieces in jazz time.

↑ Eddie also began to realize that each trumpet player had his own way of

1 *div.* *rit. accel.*

Vns. *p* *pp*

2 *p* *unis.*

Vla. *p*

Vc. *div.* *p*

Cb. *p*

430

♩ = 60

rit.

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

♩ = 60

rit.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

There are things you won't be able to say in words, but you'll be able to say them on the trumpet.
That's what jazz is—you. And that's why jazz is always changing. Because you change; and the
people you play with change.

Ya dig?

1

2

Vns.

Vla.

Vc.

Cb.

Пример 2

338 ♩ = 132

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc. S.D.

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

and put it back on his door.

Now Eddie felt really ready, and he went back to the cellar of the house on the next block.

♩ = 132

1 Vns.

2 Vns.

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

mf

mf

341

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.

Hn.
Tpt.

Perc.
Hp.

Alto Sax.
Ten. Sax.
SOLO TPT.
Drs.
Bass

(relaxed)
mp
(lightly)
mp
f

NARR.

1
Vns.
2
Via.
Vc.
Cb.

Пример 3

271

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

Bbm Ab7 Db7 Gb7 Eb7 C7-9 F7-9 Bbm

276

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

Solo break Bbm

Bbm

280

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

Solo: same changes as Tpt. (a little under Trumpet)

Solo C7-9 F7-9 Bbm C7-9 F7-9 Bbm C7-9 F7-9 Bb7 Eb7

(in a mechanical, inexpressive style)

Time, ad lib.

Walk: same changes as Tpt.

286

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass



292

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass



298

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

↑
But after awhile, the other musicians stopped – and looked at him strangely.

313 ca. 5''

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT. *Improvise: (about 5 seconds)*
triumphant and imperious

Drs.

Bass

NARR. The first notes were full of rage — raw and ugly. But for some strange reason, playing them made Eddie feel good. He looked at his trumpet, and he thought, "These are my notes! This music is me!" As the hours went by, the angry notes turned into triumphant notes...

315

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT. *Improvise:*
happy, light and relaxed

Drs.

Bass

NARR. ... then into happy ones —

317 ca. 10-12''

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT. *Improvise: (about 10 - 12 seconds)*
relaxed and happy in a medium fast tempo

Drs.

Bass

NARR. ...all kinds of notes, filling the room. "And all these notes are mine," Eddie said. "These notes are how I feel."

Пример 4

247

Fl.

Ob.

Cl.

Ba.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

This time, when he started to play with the other jazz musicians, he thought he fitted in perfectly.

1

Vns.

2

Vla.

Vc.

Cb.

252

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

1

Vns.

2

Vla.

Vc.

Cb.

Solo, ad lib.
B \flat m

mf

mf

Detailed description: This page of a musical score covers measures 252 to 255. The score is for a full orchestra and includes parts for woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet), percussion (Percussion, Drums), harp (Harp), strings (Violins 1 & 2, Viola, Violoncello, Contrabass), and a Narrator. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. Measures 252-254 show a rhythmic pattern of eighth and quarter notes in the woodwinds and strings, with a dynamic marking of *mf*. In measure 255, the Tenor Saxophone and Solo Trumpet have a 'Solo, ad lib.' section, indicated by a double slash and the tempo marking 'B \flat m'. The Drums part has a dynamic marking of *mf* and a specific rhythmic pattern. The Narrator part is indicated by a vertical line and the label 'NARR.'.

256

Alto Sax. *mp*

Ten. Sax.

SOLO TPT. *mp*
Time, ad lib.

Drs.

Bass

C7-9 F7-9 Bbm C7-9 F7-9 Bbm C7-9 F7-9

261

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

Bb7 Eb7 Ab7 Db7 Gb7 F7 Bbm Gb7 F7

(Ab in bass)

266

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs. (Time)

Bass

Bb^o Eb7 F7 C7 F7 Bbm C7 F7

Пример 5

83
(♩ = 96 sempre)

Fl.
 Ob.
 Cl.
 Bn.
 Hn.
 Tpt.

Perc. *(Sizzle Cym.)*

Hp.

Alto Sax.
 Ten. Sax. *ppp*
 SOLO TPT. *pp*

Drs. *ppp* *Time, ad lib.: extremely soft* *pp*

Bass *ppp* *pizz. B♭ Blues, Walk* *pp*

NARR. nearby, a small jazz band was playing. Leading all the other instruments was a tenor saxophonist, who sounded more daring and

(♩ = 96 sempre)

Vn. 1 *unis.* *p*

Vn. 2 *(div.)* *p*

Vla. *arco* *p*

Vc. *(div.)*

Cb.

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
Tpt.
Perc.
Hp.
Alto Sax.
Ten. Sax. Solo, ad lib. B \flat
SOLO TPT.
Drs. p
Bass p

NARR. more full of surprises than any musician he had ever heard.
Eddie was curious – and he was disturbed.

1 Vns. unis. cresc.
2 Vns. unis. cresc.
Vla. unis. cresc.
Vc. unis. cresc.
Cb.

ppp

Пример 6

95

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

B♭ Blues: Solo, ad lib.

Time, ad lib.

B♭ Blues, Walk

107

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

Eddie looked, and he looked again,
but nowhere could he see any printed music.

He tried to play with them, but
something was terribly wrong.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

(Tenor Sax. uninfluenced by the "square" Trumpet)

open (legitimate style)

mp

(cracked note)

119

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT. *(more courageously)*
mf

Drs.

Bass

NARR.

131

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT. *(Bb Blues, first 8 bars)*
mf

Drs.

Bass

NARR. ↑ Eddie just couldn't find a place for himself. Every time he tried, the music sputtered to a stop.

Alto Sax.

Ten. Sax. *gradually fades, falling apart*

SOLO TPT. *rit. - - - - -*
(giving up)

Drs. *gradually fades, falling apart*

Bass *gradually fades, falling apart*

NARR.

Пример 7

217
molto rit. Allegro (♩ = 132)

Fl.
Ob.
Cl.
Ba.
Hn.
Tpt.
Perc.
Hp.

p *f* *mf* *senza sord.*

molto rit. Allegro (♩ = 132)

Alto Sax.
Ten. Sax.
SOLO TPT.
Drs.
Bass

f (*swingin g*)

NARR.
↑
Eddie lept into symphonics and out again.

molto rit. Allegro (♩ = 132)

1
Vns.
2
Vla.
Vc.
Cb.

p *mf* *f* *div.* *unis.* *div.*

Fl.

Ob.

Cl.

Ba.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

↑ He poked his trumpet into string quartets,

Solo Vn. 1

Solo Vn. 2

Solo Vla.

Solo Vc.

Vns. 1

Vns. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Musical score for woodwinds and strings. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Ba.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Tenor Saxophone (Ten. Sax.), Solo Trumpet (SOLO TPT.), Drums (Drs.), and Bass. The Oboe part features a melodic line starting in the second measure with a *mf* dynamic. The Solo Trumpet part has a melodic line starting in the second measure. The woodwinds and strings are mostly silent in this section.

NARR.

and he chattered with oboes,

violins,

harp,

Musical score for strings. The instruments listed are Violin 1 (Vns. 1), Violin 2 (Vns. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The strings enter in the first measure with a *f* dynamic. The Violin 1 and 2 parts are marked (Solo). The Viola and Violoncello parts are marked (Solo). The Contrabass part is marked (Solo). The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic changes to *mf* in the fourth measure, and the word *tutti* is written above the staff. The *tutti* marking is also present above the Violin 1, Violin 2, and Viola staves.

233

(♩ = 132 sempre)

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc. Sock Cym. (closed) *p*

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT. *open*

Drs. *fill in*
on instr. of own choice

Bass

(♩ = 132 sempre)

NARR. Once again, Eddie felt ready and returned to the cellar of the house on the next block.

(♩ = 132 sempre)

1 Vns. *pizz.* *mf* *arco* *mp*

2 Vns. (div.) *pizz. unis.* *mf* *arco* *mp*

Vla. *pizz.* *mf* *arco* *mp*

Vc. *mp*

Cb. *pizz.* *mf*

95

Alto Sax. *B♭ Blues: Solo, ad lib.*

Ten. Sax.

SOLO TPT. *Time, ad lib.*

Drs.

Bass *B♭ Blues, Walk*

NARR.

107

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR. *Eddie looked, and he looked again, but nowhere could he see any printed music.*

He tried to play with them, but something was terribly wrong.

Alto Sax.

Ten. Sax. *(Tenor Sax. uninfluenced by the "square" Trumpet)*

SOLO TPT. *open (legitimate style)* *mp* *(cracked note)*

Drs.

Bass

NARR.

Пример 9

49
a tempo (♩ = 96)

Fl.
 Ob. *dolce*
p
 Cl. *pp*
 Bn. *pp*
 Hn.
 Tpt.
 Perc.
 Hp.

a tempo (♩ = 96)

Alto Sax.
 Ten. Sax.
 SOLO TPT. *stiffly*
p (like a cracked note)
 Drs.
 Bass

NARR.
 in music were as strong as Eddie's. ↑ Eddie's parents began to hear scales – first simple scales that soared slowly and floated back down again—

a tempo (♩ = 96)

1
 Vns. *pp* *p* *mp cant.*
 2
 Vla. *pp*
 Vc. *pp*
 Cb. *pp*

57

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

In time there were exercises
 whose notes seemed to rise in a spiral
 until they had filled the entire room.

NARR.

1 Vns.

2 Vns.

Vla.

Vc.

Cb.

Пример 10

151 $\text{♩} = 84$

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

Twice as fast ($\text{♩} = 168$)

151 a-----b 152 a-----b 153 a-----b

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

plunger mute growl (ad lib.) gliss.

Drs.

Time, ad lib. gradually come up to full dynamic

Bass

p gradually come up to full dynamic

NARR.

playing. It was almost like people talking -

in growls, in slides, and funny in-between

$\text{♩} = 84$

1

Vns.

mp espr. unis.

2

mp

Vla.

mp unis.

Vc.

mp

Cb.

mp

154

Fl.

Ob. *p*

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

Alto Sax. 154 a ----- b

Ten. Sax. 155 a ----- b

SOLO TPT. [alternate normal and half-valve fingering]

Drs.

Bass

NARR. notes. He also discovered the fun of different-sounding mutes.

1 Vns.

2 Vns.

Vla.

Vc.

Cb.

Методический комплекс

Преодоляк Анна Анатольевна
Герасимова Софья Николаевна
Полищук Аэлиита Эдисоновна

ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ СИНТЕЗА
ЛИТЕРАТУРЫ, МУЗЫКИ И ЖИВОПИСИ
В МУЗЫКАЛЬНОМ КАДЕТСКОМ КОРПУСЕ
И ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ

Компьютерная верстка и дизайн – С.Г. Проценко