

Г. П. Сергеева Е. Д. Критская

Уроки музыки

7

класс



ПРОСВЕЩЕНИЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

Г. П. Сергеева Е. Д. Критская

Уроки музыки 7

класс

*Пособие для учителей
общеобразовательных
учреждений*

3-е издание

Москва
«Просвещение»
2011



УДК 372.8:78
ББК 74.268.53
С32

Руководитель проекта — заслуженный учитель РФ,
кандидат педагогических наук, доцент *Г. П. Сергеева*

Сергеева Г. П.

С32 Уроки музыки. 7 класс : пособие для учителей
общеобразоват. учреждений / Г. П. Сергеева, Е. Д. Крит-
ская. — 3-е изд. — М. : Просвещение, 2011. — 111 с. —
ISBN 978-5-09-023174-9.

Пособие адресовано учителям, которые работают с учебно-мето-
дическим комплектом «Музыка» для учащихся 7 класса авторов
Г. П. Сергеевой, Е. Д. Критской. В пособии от урока к уроку раскрыва-
ются темы учебника, даются рекомендации, как эффективнее исполь-
зовать все элементы учебно-методического комплекта (учебник, хрес-
томатию и фонохрестоматию музыкального материала). В пособии
учитель найдет и культурологический материал, расширяющий и углуб-
ляющий содержание учебника.

Пособие поможет учителям более интересно и содержательно про-
водить уроки музыки.

УДК 372.8:78
ББК 74.268.53

ISBN 978-5-09-023174-9

© Издательство «Просвещение», 2007, 2011
© Художественное оформление.
Издательство «Просвещение», 2007, 2011
Все права защищены

Предисловие

Благодаря музыке вы найдете в себе новые, неведомые вам прежде силы.

Д. Шостакович

Каждый урок нужно построить так, чтобы учащийся к его концу чувствовал не усталость, а рост сил и с нетерпением ждал следующего урока.

З. Кодая

Пособие для учителей «Уроки музыки. 7 класс» написано в соответствии с авторской программой «Музыка»¹, разработанной на основе федерального компонента Государственного стандарта общего образования².

Цель пособия — познакомить учителя с содержанием программы «Музыка» для 7 класса и разработанного на ее основе учебно-методического комплекта, включающего в себя учебник, хрестоматию и фонохрестоматию музыкального материала.

Пособие состоит из двух частей, каждая из которых соответствует структуре программы и учебника «Музыка» для данного класса: «Особенности драматургии сценической музыки» и «Особенности драматургии камерной и симфонической музыки». В пособии последовательно раскрывается содержание учебных тем, методы и приемы обучения, способы творческой деятельности учащихся.

Одна из главных задач пособия — стимулировать учителя не столько выполнять предлагаемые рекомендации авторов, сколько вариативно применять их. При этом необходимо соотнести освоение нового материала с собственным опытом работы, учитывать особенности общего и музыкального развития учащихся каждого конкретного класса и опираться на идеи преемственности программы для семиклассников с программами предыдущих лет обучения.

Учебник призван сделать значимыми для школьников не только произведения классической музыки, но и наиболее яркие сочинения музыки современной, которая требует работы мысли, включения «умных эмоций». Логика построения занятий должна привести учащихся к осмыслению того, что «духовный багаж, в отличие от обычного багажа, обладает удивительным свойством: чем он больше, тем легче идти по дорогам жизни». Эти слова Д. Б. Кабалевского, приведенные на

¹ См.: Программы общеобразовательных учреждений: Музыка: 5—9 кл. / Г. П. Сергеева, Е. Д. Критская. — М., 2004; Программы общеобразовательных учреждений: Музыка: 1—7 кл.; Искусство: 8—9 кл. / Г. П. Сергеева, И. Э. Кашекова, Е. Д. Критская. — М., 2007.

² Сборник нормативных документов: Искусство. — М., 2006.

последних страницах учебника, для учащихся могут стать своего рода выводом из уроков музыки. Однако учителю необходимо стремиться к тому, чтобы с самого начала уроки музыки помогали донести эту мысль до сознания школьников. Это особенно важно, так как многие ребята ограничивают свое общение с музыкой только произведениями легких жанров, популярной музыки. Учителю нужно быть очень осторожным, не навязывать свою точку зрения, а попытаться приучать подростков аргументировать свое мнение относительно музыкальных кумиров. Следует выходить на сопоставление различных трактовок классики современными музыкантами-исполнителями, терпеливо воспитывать у семиклассников иммунитет против пошлости.

Как и в предыдущих классах, внимание учителей-музыкантов в данном пособии привлекается к особенностям работы над разворотами учебника, которые являются его структурными единицами, организующими материал уроков.

Издание «Творческой тетради» в учебно-методическом комплекте для 7 класса не запланировано. Поэтому, прежде чем приступать к освоению содержания учебника, учителю необходимо сказать школьникам о возможности самостоятельного создания такой тетради. В этом своеобразном дневнике музыкальных (шире — художественных) впечатлений необходимо помочь семиклассникам определить рубрики, в которых они будут выполнять задания, отвечать на вопросы, поставленные на страницах учебника.

Две (примерно одинаковые) части «Творческой тетради» могут соответствовать двум разделам учебника. В них школьники будут записывать свои размышления о содержании музыкальных сочинений, изучаемых на уроках.

В третьей части тетради желательно поместить такие рубрики, как «Моя фонотека», «Моя видеотека», «Моя библиотека», «Телевизионные передачи о музыке и музыкантах», «Любимые музыкальные произведения», «Любимые исполнители», «Песенник», «Музыкальный словарь» и др.

Четвертая часть «Творческой тетради» может быть посвящена таким темам, как: «Моя коллекция произведений искусства» (репродукции произведений изобразительного искусства, фрагменты прозаических и поэтических сочинений, созвучные музыке, и т. п.), «Мой культурный досуг» (информация о посещении концертов, выставок, музеев, участие в концертах, праздниках, творческих конкурсах, фестивалях, смотрах и др.), «Участие в исследовательских проектах». Возможны и другие рубрики (по выбору учащихся и учителя), в которых найдут отражение специфика школьной жизни семиклассника, его внешкольные увлечения и художественные пристрастия.

Урок музыки как урок искусства (в основе которого лежит духовно-практическое отношение к миру) ориентирует не

столько на репродуктивную деятельность учащихся, сколько на опыт сотворчества. Главное — процесс совместной музыкально-творческой деятельности, постоянное участие в различных способах интонирования музыки, будь то вокализация, хоровое пение, пластическое, инструментальное, графическое «интонирование». Когда речь идет о развитии культуры восприятия, вокально-хоровой культуры, надо опираться на своеобразие интонационно-слухового опыта каждого ученика и не требовать от всех одного и того же уровня знаний.

В процессе музыкального развития семиклассников необходимо учитывать и особенности подросткового возраста, в первую очередь связанные с формированием голосового аппарата. У большинства мальчиков в этот период наблюдается процесс мутации. Поэтому при пении нужно следить за тем, чтобы они бережно относились к своему голосу, не использовали форсированный, излишне напряженный и громкий звук. Мальчикам, у которых мутация проходит в острой форме, следует на определенный период времени воздержаться от пения, а остальным не стесняться петь «взрослыми» голосами (как правило, на октаву ниже).

У девочек в этот период могут наблюдаться такие симптомы, как утомляемость голоса при пении, сиплый тембр, отсутствие звонкости, трудности в воспроизведении высоких звуков певческого диапазона. В связи с этим для вокально-хоровой работы с семиклассниками рекомендуется выбирать песни с более ограниченными tessituraми условиями (например, авторская песня). Необходимо проводить тщательную подготовку к разучиванию нового вокального репертуара (распевание, «разогрев» певческого аппарата на фрагментах известных песен), чаще прибегать к вокализации доступных с вокальной точки зрения основных тем инструментальных сочинений, чередовать пение с другими видами исполнительства — дирижированием, пластическим интонированием, ритмическими аккомпанеентами и др.

Реализация интонационного подхода предполагает применение разнообразных методов обучения, неотъемлемой принадлежностью которых является музыкально-художественный опыт учащихся.

Метод художественного, нравственно-эстетического познания музыки способствует организации диалога и полилога учащихся с автором, лирическими героями произведения, его исполнителями.

Метод эмоциональной драматургии урока в единстве с методом «забегания вперед и возвращения к пройденному» (перспективы и ретроспективы в обучении) и методом концентричности организации музыкального материала способствуют актуализации предшествующего музыкального опыта учащихся, расширению интонационного словаря, пополнению жиз-

ненно-музыкальных впечатлений школьников и созданию структурной целостности урока. В процессе «поиска знакомого в новом», выявления различных связей и отношений между произведениями разных авторов, стилей, эпох учащиеся постигают духовно-нравственные ценности, заложенные в искусстве. А методы создания «композиций» и художественного контекста позволят в процессе разнообразных видов музыкальной деятельности и сопоставления художественных произведений (музыки, литературы, пластических искусств) усилить эмоциональное воздействие музыки на школьников.

Применение метода интонационно-стилевого постижения музыки, основанного на доверии к интуиции, накопленному музыкальному опыту учащихся, предполагает в то же время создание проблемных ситуаций. В процессе вдумчивого слушания, самостоятельной интерпретации (оценки) и исполнительской трактовки изучаемых сочинений, выполнения творческих заданий происходит осмысление стилистических особенностей музыки, закономерностей ее развития, установление интонационных связей музыкального тематизма как в рамках отдельного произведения того или иного композитора, так и его творчества в целом. Внимание учащихся направляется на мелодическое, ритмическое, жанровое преобразование темы и соответственно ее смысловое переинтонирование. Все это в конечном счете открывает возможность учиться музыке у самой музыки, постигать ее законы, обращаясь к конкретным музыкальным произведениям.

Постоянное возвращение к пройденному материалу, многократное повторение одних и тех же сочинений, углубляет восприятие художественного образа произведения, ведет к выявлению истоков творчества того или иного композитора, особенностей его стиля в соотношении с национальным стилем, стилем эпохи. Этому способствует и широкое привлечение музыкальных и внемузыкальных (жизненных, художественных, собственно интонационных) ассоциаций, аналогий. Важно, чтобы наиболее эмоциональные, волнующие, говорящие интонации музыки Глинки и Баха, Чайковского и Бетховена, Мусоргского и Прокофьева и многих других композиторов стали как бы собственными высказываниями школьников, раскрывающими понимание и знание ими музыки.

Полноценное усвоение тем возможно при условии, что у школьников сложилось устойчивое понимание музыки как части жизни. Теперь перед ними может быть выдвинуто положение о том, что музыка подвластна законам жизни, по ним существует, развивается, воздействует на людей. Учащиеся приобретают знания о средствах, формах, благодаря которым музыкальное искусство диалектически отражает жизнь, ее законы. Научить ребят думать, размышлять о жизни — это значит научить видеть все противоречия, присущие ей. И му-

зыкальное искусство становится в этом неоценимым помощником.

Ведущими в результате освоения тем (см. табл. 1) становятся умения наблюдать за жизнью одного или нескольких образов, существующих в рамках одного произведения; выявлять связи между музыкальными образами, определять характер их взаимодействия и развития в произведениях крупной формы различных жанров (опера, балет, симфония и др.); выявлять идейно-эстетическое содержание с опорой на знания об общности законов развития музыки и жизни.

Дискуссионные вопросы взаимопроникновения легкой и серьезной музыки могут стать поводом для организации различных форм внеурочной музыкально-эстетической деятельности, в том числе защиты исследовательских проектов.

Таблица 1

Примерное тематическое планирование

№	Разделы и темы	Кол-во часов
1	Особенности драматургии сценической музыки	17
1	Классика и современность	1
2	В музыкальном театре. Опера. <i>Опера «Иван Сусанин».</i> Новая эпоха в русской музыке. Судьба человеческая — судьба народная. Родина моя! Русская земля	2
3	<i>Опера «Князь Игорь».</i> Русская эпическая опера. Ария князя Игоря. Портрет половцев. Плач Ярославны	2
4	В музыкальном театре. Балет. <i>Балет «Ярославна».</i> Вступление. Стон Русской земли. Первая битва с половцами. Плач Ярославны. Молитва	2
5	Героическая тема в русской музыке. Галерея героических образов	1
6	В музыкальном театре. <i>Мой народ — американцы.</i> «Порги и Бесс». Первая американская национальная опера. Развитие традиций оперного спектакля	2
7	<i>Опера «Кармен».</i> Самая популярная опера в мире. Образ Кармен. Образы Хозе и Эскамильо. <i>Балет «Кармен-сюита».</i> Новое прочтение оперы Бизе. Образ Кармен. Образ Хозе. Образы «масок» и Тореадора	3
8	Сюжеты и образы духовной музыки. Высокая месса. «От страдания к радости». Всенощное бдение. Музыкальное зодчество России. Образы Вечерни и Утрени	1(1*)

№	Разделы и темы	Кол-во часов
9	<i>Рок-опера «Иисус Христос — суперзвезда».</i> Вечные темы. Главные образы	2
10	Музыка к драматическому спектаклю. «Ромео и Джульетта»*. «Гоголь-сюита». Из музыки к спектаклю «Ревизская сказка». Образы «Гоголь-сюиты». «Музыканты — извечные маги...»	1(1*)
II	Особенности драматургии камерной и симфонической музыки	18
1	Музыкальная драматургия — развитие музыки. Два направления музыкальной культуры. Духовная музыка. Светская музыка	2
2	Камерная инструментальная музыка. Этюд. Транскрипция	2
3.	Циклические формы инструментальной музыки. Концерто гроссо, Сюита в старинном стиле А. Шнитке	2
4	Соната. Соната № 8 («Патетическая») Л. Бетховена. Соната № 2 С. Прокофьева. Соната № 11 В.-А. Моцарта	2
5	Симфоническая музыка. Симфония № 103 («С тремоло литавр») Й. Гайдна. Симфония № 40 В.-А. Моцарта. Симфония № 1 («Классическая») С. Прокофьева. Симфония № 5 Л. Бетховена. Симфония № 8 («Неоконченная») Ф. Шуберта*. Симфония № 1 В. Калинникова. Картинная галерея*. Симфония № 5 П. Чайковского. Симфония № 7 («Ленинградская») Д. Шостаковича	5
6	Симфоническая картина. «Празднества» К. Дебюсси. Инструментальный концерт. Концерт для скрипки с оркестром А. Хачатуряна. Рапсодия в стиле блюз Дж. Гершвина	3
7	Музыка народов мира. Популярны хиты из мюзиклов и рок-опер. Пусть музыка звучит!	2
8	Исследовательский проект	Вне сетки часов

Примечание. * Звездочкой в учебнике и в этой таблице отмечены произведения, углубляющие представления учащихся о содержании темы.

ТЕМА ПЕРВОГО ПОЛУГОДИЯ: «ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ СЦЕНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ»

Музыка как искусство процессуальное — интонационно-временное, для того чтобы быть воспринятой, требует тех или иных точек опоры. В так называемой чистой музыке (камерной, симфонической) они даются в виде соотношения музыкально-тематического материала. А в сценических произведениях (опере, балете и др.) намечаются последовательным разворачиванием сюжета, слов (поэтических идей).

Первое полугодие посвящено выявлению музыкальной драматургии сценической музыки. Внимание учащихся предлагается оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки, «Князь Игорь» А. П. Бородина в сопоставлении с современным прочтением «Слова о полку Игореве» в балете Б. И. Тищенко; «Порги и Бесс» Дж. Гершвина, «Кармен» Ж. Бизе в сопоставлении с современной трактовкой музыки в балете «Кармен-сюита» Р. К. Щедрина, а также рок-опера «Иисус Христос — суперзвезда» Э.-Л. Уэббера и музыка к драматическим спектаклям.

Каждое из предлагаемых произведений является, можно сказать, новацией в музыкальном искусстве своего времени. Но для того чтобы учащиеся полноценно восприняли каждое из них, они должны понять, что это музыка, к которой надо идти, в отличие от так называемой массовой культуры, которая окружает нас сегодня и которая сама идет к нам. Сказанное определяет тему вводного урока.

Тема: «Классика и современность»

Задачи урока — актуализировать жизненно-музыкальный опыт учащихся; помочь им осознать, что встреча с выдающимися музыкальными произведениями является прикосновением к духовному опыту поколений.

Классика — это тот опыт, который донесли до нас великие мыслители — художники прошлого. Можно не знать этого опыта, можно пренебречь им, что нередко и случается, но тогда мы лишаем себя возможности общения с лучшими образцами проявления человеческого духа и подвергаемся опасности превратиться в заурядных потребителей материальных ценностей.

Общение с классической музыкой обогащает мировосприятие подростков, расширяет его спектр, привлекает внимание к тем сторонам человеческой деятельности, о которых они могут только догадываться, позволяет прожить иную жизнь, выраженную в художественных образах, сделать ее своей и тем самым начать глубже чувствовать и понимать реальную жизнь.

Для этого необходимо научиться наслаждаться красотой звучания, совершенством формы, постигая смысл художественного произведения, сопереживая, наблюдать за развитием музыки, слышать заложенные в ней противоречия, понимать способы их преодоления. А это значит — понимать язык музыки и других видов искусства. Знание языка во многом основывается на интуиции, на имеющейся у каждого человека способности к сопереживанию, соощущению, которые и делают язык искусства универсальным, не требующим перевода.

Произведение искусства всегда передает отношение автора к жизни, определенную систему взглядов, идеалов, мировоззрение. Наиболее важные и глубокие процессы определенного времени, дух и характер народа отражены в классических произведениях. «Кто был хорошим современником своей эпохи, тот имеет наибольшие шансы оказаться современным многих эпох будущего», — писал А. В. Луначарский. Очевидно, поэтому музыкальная классика, независимо от времени ее сочинения, остается созвучной нашим мыслям и чувствам, поскольку говорит о вечных проблемах жизни. Такие произведения отвечают самым высоким художественным требованиям, в них глубина содержания сочетается с совершенством формы. Разбираться в них — увлекательная задача, особенно в сопоставлении с многочисленными современными интерпретациями, версиями, которые появляются в наши дни. Одни из них отличает высокий художественный вкус, и они вызывают желание послушать и оригинальное произведение. Другие становятся своего рода вариациями на тему классического произведения, имеющими мало общего с оригиналом, искажают смысл, могут изменить его вплоть до противоположного. Современные версии классической музыки помогают приобщить к ней активных любителей поп-музыки.

Важно, чтобы учащиеся поняли: по музыкальным пристрастиям, по тому, что нравится или отвергается, можно судить о человеке, его вкусе, уровне культуры. Вспоминается широко известное высказывание: скажи мне, кто твой друг, и я скажу — кто ты...

Определяющими для постижения семиклассниками художественных произведений разных стилей, особенностей музыкальной драматургии произведений крупной формы, будь то опера, балет или симфония, концерт и др., могут стать слова Д. Д. Шостаковича: «Никакие, даже самые вдохновенные слова о музыке не могут дать представление обо всем ее неисчерпаемом богатстве. Никакие слова не могут оказать на душу слушателя того воздействия, которое производит сама музыка... Чтобы узнать и любить музыку, недостаточно читать о ней. Надо ее слушать». Более того, насколько это возможно, необходимо постоянно включать учащихся в исполнение музыки, и не только предназначенной для пения, но и ин-

струментально-симфонической, в том числе мелодий и тем из симфоний, концертов и др.

На с. 6—7 учебника учащиеся смогут прочитать о том, что называют *классикой*, какие произведения считают *классическими*, почему к ним постоянно обращаются представители разных эпох, в том числе и наши современники, и как важно понимание стиля произведения. На уроке учитель предлагает послушать фрагменты из нескольких сочинений. Желательно, чтобы эти произведения относились к разным эпохам, были написаны разными авторами прошлого и настоящего — зарубежными и отечественными, в разных жанрах серьезной и легкой музыки.

В учебнике приведены нотные примеры вступления «Рассвет на Москве-реке» к опере «Хованщина» М. П. Мусоргского, фрагмента «Монтекки и Капулетти» из балета С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта», начала увертюры «Эгмонт» Л. Бетховена и арии «Память» из мюзикла «Кошки» Э.-Л. Уэббера. Пусть учащиеся попытаются ответить на вопросы, поставленные в учебнике, соотнесут звучание музыки с нотами, напойт мелодию «Рассвета...» Мусоргского, исполнят (или речут) арию из мюзикла «Кошки».

Исполнение этих произведений позволит привлечь внимание семиклассников к дискуссионному вопросу: «Какое из этих произведений можно отнести к классике?» Очевидно, мнения учащихся разделятся. Одни отнесут музыку Мусоргского к классической, а музыку Уэббера — к современной популярной музыке, другие оба произведения назовут классическими. В этом случае возникает необходимость ввести понятие *классика жанра*. Обращение к иллюстрациям на с. 6—7 напомнит о группе «Битлз», песни которой также считаются классикой — образцом рок-музыки. Учащиеся могут вспомнить, какие песни этой группы они знают, и исполнить их в классе. Учитель должен быть готов к предложениям детей и иметь возможность исполнить аккомпанемент названных школьниками песен или включить аудиозапись с музыкой этой группы.

В целом семиклассники могут прийти к выводу о том, что по звучанию музыки всегда можно отличить *стиль эпохи* (старинная или современная эта музыка), *стиль национальный* (русская или зарубежная), *индивидуальный стиль автора* (музыка Бетховена, Мусоргского, Прокофьева), который отличает совокупность характерных черт, приемов, способов, особенностей творчества.

Целесообразно предложить учащимся записать в «Творческую тетрадь» свои самые яркие музыкальные впечатления, что поможет им систематизировать знания о музыке. Так, после вводного урока, актуализирующего жизненно-музыкальный опыт учащихся, построенного на уже знакомом им материале,

можно дать задание заполнить странички тетради, посвятив их разным жанрам.

Тема: «В музыкальном театре. Опера»

Задачи уроков — углубить знания учащихся об оперном спектакле, помочь понять его драматургию на основе взаимозависимости и взаимодействия происходящих в нем явлений и событий, переданных интонационным языком музыки.

Освоение драматургии музыкального спектакля рекомендуется начинать на примере знакомых по начальной школе фрагментов из опер М. И. Глинки «Руслан и Людмила» и «Иван Султан».

Своеобразным эпиграфом уроков по данной теме и поводом для размышлений учащихся могут стать слова французского писателя Р. Роллана: «Оперная драма, возможно, самое оригинальное создание современной цивилизации».

Учащиеся, несомненно, знают, что опера — это музыкальный спектакль, основанный на слиянии слова, музыки и драмы, в котором действующие лица поют. Иначе говоря, существо жанра оперы составляет сочетание в пении слова и драматической музыки, служащей цели эмоциональной выразительности. Музыка непосредственно раскрывает, драматизирует чувства, обозначенные словами. В определенных случаях музыка выражает подсознательное или истинное, но скрываемое чувство, договаривает то, что герой не высказывает словами. Но в каком соотношении находятся музыка и драма? О них часто говорят, что это союзницы и соперницы одновременно. На протяжении всей истории оперы между ними разворачивалась борьба за первенство. Но такие отношения очень плодотворны. Именно благодаря этому и появляются шедевры. Шаг за шагом, век за веком музыка укрепляет свои позиции.

Урок может начаться с прослушивания увертюры к опере «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, а затем последуют размышления учащихся о том, что такое *драма, драматургия, драматический*.

Важно, чтобы школьники поняли, что законы искусства (в том числе музыки) тождественны законам жизни. И к музыке симфонической, каковой является прослушанная увертюра, и к опере в целом как музыкально-драматическому спектаклю (как и к драме — литературно-театральному жанру) применимо понятие *драматургия*.

Музыкальная драматургия обозначает особенности драматической содержательности музыки, сквозное развитие в единстве музыки и сценического действия оперы. Это определенная система выразительных средств и приемов воплощения драматического действия в произведениях музыкально-

сценического жанра. • В чем заключается основной конфликт музыкального спектакля? • Как раскрывается борьба сил действия и противодействия? Вслушивание в особенности развития музыки как главного носителя сквозного действия поможет учащимся ответить на эти вопросы. Ведь музыка не только как бы комментирует отдельные ситуации, но и связывает воедино все элементы драмы в определенной последовательности, в соответствии с этапами раскрытия замысла (экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка).

Выведение универсальной, общей для всех сюжетов схемы: *завязка — конфликт — кульминация — развязка* — дает возможность определить логику развития, избежать навязывания музыке того, что ей не свойственно, и постигать ее содержание в единстве с формой.

То, что учащиеся смогут прочитать в учебнике о разновидностях оперы, об особенностях ее построения, о жанровых характеристиках отдельных номеров оперы, учитель должен затрагивать только в связи со звучанием конкретных оперных фрагментов. Школьникам можно предложить спеть мелодии, нотная запись которых дается на с. 8 и 11 учебника. • Знакомы ли эти мелодии? • В каких операх они звучат? • Кого из героев характеризуют?

После ответов на эти вопросы можно спеть протяжную песню Садко из одноименной оперы-былины Н. А. Римского-Корсакова, послушать мазурку из оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки, вновь обратиться к увертюре из оперы «Руслан и Людмила».

Далее учитель может выстроить различные варианты урока, сделав акцент на той или иной опере.

Звучание увертюры Глинки поможет сконцентрировать внимание учащихся на симфоническом развитии музыки (вспомнить форму сонатного аллегро), обобщенно выражающем идею оперы. Фактически здесь будут затронуты особенности музыкальной драматургии симфонической музыки. И это очень важно: идти от музыки без слов. Зная сюжет оперы в целом, ученики легче определяют основные музыкальные темы — характеристики героев, понимая их взаимодействие, воспринимают тип драматургии, основанный на контрасте сопоставления.

Песня, ария, каватина, речитатив, различные виды ансамблей, хоры — все это определенные *формы музыкальной драматургии* в опере. Она обогащается и за счет приемов симфонического развития, которые характерны для инструментальной музыки. Одним из таких средств является закрепление за отдельными действующими лицами определенных тем или интонационных комплексов, лейтмотивов, которые последовательно развиваются на протяжении всего действия.

Нахождение учащимися всевозможных «арок» между уда-

ленными друг от друга моментами сюжетного действия поможет воспринять, понять оперу как законченное музыкально-драматическое целое. Например, напомнить учащимся, какую роль играет мазурка в опере Глинки, как ее переинтонирование помогает понять все происходящее на сцене: воинственное звучание во II действии (в сцене бала во дворце польского короля) и трагическое оцепенение и безнадежность хора воинов польского отряда в IV действии (в сцене в лесу). Обращение к этим сценам станет подготовкой учащихся к следующему уроку, на котором семиклассники еще раз встретятся с действующими лицами оперы «Иван Сусанин».

Чрезвычайно важно так построить урок, чтобы учащиеся смогли ответить на поставленные в учебнике вопросы, расширяющие их представления об оперном жанре, его разновидностях, исполнителях...

На страницах учебника семиклассники увидят иллюстрации, представляющие сцены из опер «Садко», «Иван Сусанин»; фотографии выдающихся исполнителей нашего времени: певицы Галины Вишневской, дирижера Геннадия Рождественского, знаменитого баса Евгения Нестеренко, исполняющего и роль Кончака в опере «Князь Игорь» А. П. Бородина, и роль Бориса Годунова в одноименной опере М. П. Мусоргского.

Опера «Иван Сусанин». Новая эпоха в русском музыкальном искусстве. Судьба человеческая — судьба народная. Родина моя! Русская земля. Эти названия разворотов определяют различные аспекты темы, дающие более целостное представление об особенностях музыкальной драматургии оперы «Иван Сусанин». Здесь важно понять, как происходит завязка действия, в чем состоит основной конфликт, что является кульминацией оперы и как преодолеваются противоречия, лежащие в основе конфликта, в чем состоит развязка действия.

Знакомство учащихся с этой оперой началось еще в начальной школе. Повторное обращение к ней не случайно. Глинка — первый русский композитор мирового значения. Именно его творения заложили основу русской музыкальной классики. Он создал национальный стиль и язык русской классической музыки, явившейся фундаментом всего будущего развития отечественной композиторской школы. Его опера пронизана сквозным симфоническим развитием. Во 2—5 классах учитель, работающий по данной программе, неоднократно затрагивал особенности интонационно-драматургического развития музыки при знакомстве детей с узловыми, стержневыми моментами оперы.

Сюжет оперы был предложен В. А. Жуковским. Образ героя-крестьянина, отдавшего жизнь за Родину, за царя, говоря словами М. И. Глинки, «сразу же врезался в воображение» и определил весь облик будущей оперы-трагедии. Музыка озву-

чивает мысль-идею, высказанную К. Ф. Рылеевым в думе «Иван Сусанин», фрагмент которой учащиеся смогут прочитать в учебнике. Вслушиваясь в музыкальный язык оперы, можно не только понять то, что происходит на сцене, но и осознать ее идею. «Партитура «Ивана Сусанина», — отмечал Б. В. Асафьев, — насквозь пронизана живым ощущением природы, быта и характеров». По его же словам, Глинка «обратил в музыкально-интонационные ценности сокровища сердца: «вот как было и бывает в жизни — вслушайся!»

Не случайно в учебнике подчеркивается, что Глинка сочинял музыку *симфонически-образно*, без слов и до слов. А. И. Одоевский вспоминал: «Большая часть оперы была написана прежде слов: я думаю, такой курьезной истории не случалось еще ни с одной оперой. Дело в том, что первая мысль Глинки была написать не оперу, но нечто вроде картины, как говорил он, или симфонической оратории. Все музыкальное создание в главных чертах его было уже в голове; помнится, он хотел ограничиться лишь *тремя картинами*: сельской сценой, сценой польской и окончательным торжеством».

Напомнив слова Н. В. Гоголя, сказанные об опере М. И. Глинки — «слышно, где говорит русский, где поляк», учитель концентрирует внимание учащихся на двух противостоящих в опере силах. На с. 12—13 дается нотная запись двух мелодий, характеризующих русских и поляков: хора из интродукции (пролог) оперы и полонеза из II действия. Исполнение этих мелодий (пение всем классом) позволит ярче ощутить контраст тем: широкую, протяжную песню — песенность музыки, характеризующей русских, и горделивую, запоминающуюся музыку танца, характеризующую поляков. Это своего рода экспозиция оперы. Хотя надо понимать, что уже в хоре интродукции происходит завязка действия. Сопоставление контрастных образов интродукции, вариационное развитие двух тем (мужского и женского хора) приводят к мужественной энергичной теме — «русской фуге», выражающей силу и неустранимость русского народа, как об этом писал сам Глинка.

Фотографии, приведенные в учебнике: сцена из I действия оперы «Иван Сусанин» и эскизы костюмов поляков — усилят музыкальные впечатления детей, давая представление о происходящем на сцене (Сусанин с крестьянами и пышно разодетые паны). В связи с этим возникает вопрос о синтезе искусств в опере. Чтобы опера состоялась, немало усилий должны приложить не только дирижер, хормейстер, оркестр, хор, певцы-солисты — все непосредственные исполнители спектакля, но и художник, в руках которого костюмы артистов, декорации, способные создать атмосферу определенного времени, и режиссер-постановщик, сценограф и многие другие.

Пусть учащиеся представят себя в роли режиссера и пред-

ложат свой вариант инсценировки в классе хоровой интродукции оперы (встречи русских воинов-ополченцев девушками), являющейся яркой характеристикой не только русского народа, ополченцев, но и самого Сусанина. Важно, чтобы учащиеся постоянно выявляли интонационное родство ключевых тем оперы. Особенно ярко эта связь может быть осмыслена при сопоставлении примеров из хоровой интродукции, ответов Сусанина полякам, его арии и речитатива из сцены в лесу, заключительного хора «Славься!» (см. с. 16—17 учебника — разворот «Родина моя! Русская земля»). К этому развороту и темам, записанным здесь, необходимо возвращаться неоднократно, во-первых, в сопоставлении с разными действующими лицами, во-вторых, в завершение уроков по опере «Иван Сусанин».

Разворот «Судьба человеческая — судьба народная» дает учащимся возможность познакомиться с многогранностью образов героев. Асафьев в своем исследовании оперы Глинки подчеркивал, что «в ней господствует, в сущности, одна эмоция, питающая и верность родине, и высокий героизм, и верность любви, и семейную привязанность: эта эмоция в сути своей глубокое, человечнейшее явление «памяти сердца», сцепляющей людей нерушимой цепью друг за друга (это и в образе Антонида и Вани, и Сусанина)».

Характер Сусанина оттеняется лирическими образами Вани, Антонида. На с. 14—15 учебника записаны мелодии песни Вани (из I действия оперы) и арии с хором (из IV действия), а также мелодии рондо Антонида (из I действия оперы) и романса (из III действия).

Песню Вани учащиеся могут разучить в классе, возможно, сначала вокализом, что позволит прочувствовать именно сердечную эмоцию, о которой говорил Асафьев, а затем со словами. При прослушивании ее в записи важно обратить внимание учащихся на вступление голоса Сусанина (подголосок): «Как подрос сынок родимый, любо-дорого глядеть», «Скоро, Ваня, горе минет...», сопровождающего напев Вани плавной нисходящей мелодической линией.

Вслушивание в основные мелодии главных персонажей — солистов (будь то Сусанин или Ваня) и в сопровождение, вторящее мелодии, звучащее в согласии с ней или противоречащее (контрастирующее) ей, позволяет слушателям открыть искренность чувств или их противоборство в душе героя.

В образах Вани и Антонида ощущается связь с традициями городской песни-романса, с музыкой Варламова, с картинами Венецианова и Тропинина. В связи с этим можно обратиться к иллюстрациям и нотным примерам в учебнике для 6 класса по темам «Образы романсов и песен русских композиторов», а также «Обряды и обычаи в фольклоре и в творчестве композиторов», «Сцены свадьбы в операх русских компо-

зиторов» (свадебный хор «Разгулялися, разливалися воды вешние по лугам» и романс Антонида). В результате образ Антонида — светлой и поэтичной девушки — будет представлен значительно богаче. В уже знакомом учащимся простом и задумчивом романсе «Не о том скорблю, подруженьки» из III действия Антонида — преданная отцу и скорбящая о нем дочь. В задумчивой каватине и изящном рондо из I действия, с которыми учащиеся познакомятся впервые, раскрывается мир девических мечтаний. Музыка полна светлого чувства, как бы сливается с картиной русской природы.

Каватина и рондо фактически являются образцом русского классического вокального стиля — классической арией, возникшей на основе соединения двух жанров русских песен — протяжной и плясовой. В целом образ любящей и верной Антонида приобретает законченное и цельное воплощение.

Лирические вокальные партии Вани и Антонида пронизаны русской элегичностью, характерной особенностью стиля молодого Глинки.

Сравнение песни Вани с его арией из IV действия (у ворот монастыря) позволит ярче выявить героические черты его характера, воплощающие главную идею народного подвига, и представить его как духовного наследника Сусанина. Слушая арию Вани у ворот монастырского посада, учащиеся, несомненно, обратят внимание на чередование контрастных эпизодов. Эта сцена у посада в общей сюжетной линии развития предвещает главную кульминацию — сцену подвига Сусанина.

Завершая уроки по опере «Иван Сусанин», необходимо еще раз обратиться к развороту «Родина моя! Русская земля», к музыкальным фрагментам, мелодии которых здесь записаны. Важно убедиться в том, что музыкальная характеристика Сусанина пронизана интонациями народной песни. Нравственное величие Сусанина — в единении с народом. Его образ несет в себе высокие свойства народной души. Это лишний раз подчеркивает идею оперы. Повторное обращение к хоровым эпическим сценам интродукции и эпилога, которые, как архитектурная арка, обрамляют оперу, предстают перед учащимися как две грандиозные «фрески» и позволяют прийти к выводу о том, что, открывая и завершая оперу, они определяют всю ее композицию. Народ здесь — единая великая личность, сплоченная одним чувством, одной волей.

Величественный хор «Славься!» (эпilog оперы), по определению Глинки, — «гимн-марш», вбирающий в себя и народную песню, и знаменный распев, и торжественный кант XVIII в., с участием полного симфонического оркестра, медного духового оркестра (на сцене) и колоколов создает впечатление света, радости, торжества. Его исполнение учащимися может завершить работу по опере Глинки.

В целом драматургия оперы определяется ее идеей, основанной на обобщении исторических событий в характерах действующих лиц, за которыми — мысль и чувство народа, видящего результат своих усилий.

В качестве домашнего задания учащимся можно предложить записать названия знакомых опер и их авторов, а также различных оркестровых и вокальных номеров, характеризующих действующие лица и ключевые события опер. Так, например, может выглядеть таблица, систематизирующая и фиксирующая знания учащихся по оперному жанру (см. табл. 2).

Таблица 2

**Вокальные и оркестровые номера,
характеризующие действующих лиц
и ключевые события опер**

Название сочинения. Автор	Арии	Песни, каватины	Хоры	Танцы	Оркестро- вые номе- ра
«Садко». Н. А. Рим- ский-Корса- ков		Песни «Ой ты, темная дубравуш- ка»			Вступле- ние «Оке- ан — море синее»
«Хованщина». М. П. Му- соргский		Песня Марфы		Пляска персидок	«Рассвет на Москве- реке». Вступле- ние
«Руслан и Людмила». М. И. Глин- ка	Ария Руслана	Каватина Людмилы	Свадебный хор		Увертюра
«Иван Сусанин». М. И. Глин- ка	Ария Сусанина	Песня Вани. Романс Антониды	Хор из интродук- ции, хор «Славься!»	Полонез. Мазурка. Краковяк	

И т. д.

Учителю на заметку

Б. В. Асафьев назвал оперу интонационным барометром, а интонацию — прямым проводником человеческого чувства. Именно в «прямодушии интонации» заключается правда оперного искусства, правдивость чувства. У Глинки мысль и чувства неразрывны. В «Сусанине» выражено единство целеустремления, и смерть Сусанина

нисколько не затемняет основной линии замысла: смерть героя — заря торжества, а сама смерть — просто естественное следствие цепи причин. Она не затеняет торжества народа, куда и движется с неотразимой силой убедительности все действие оперы как народной эпопеи, с первых тактов интродукции до конца».

«Глинка воспевал то же, что и Пушкин: свет разума и ясность мудрости, и так же, как и великий русский поэт, памятуя о сокровищах человеческого сердца, ибо вне их дыхания нет ни музыки, ни истинной поэзии».

Свою работу «Глинка и его творчество», написанную в 1942 г., Асафьев заканчивает словами: «В дни тяжелых испытаний, нависших над нашей Родиной, мелодии Глинки своей человечностью свидетельствуют о том, чем живет сердце русского народа, и являются живым неодолимым укором фашистскому варварству с его неслыханным человеконенавистничеством и зверствами... Они звучат как вестники торжества правды, справедливости и дышат верой в человека...»

Опера «Князь Игорь». Русская эпическая опера. Ария князя Игоря. Портрет половцев. Плач Ярославны. Эпиграфом к урокам может стать высказывание Б. Асафьева: «Князь Игорь»... опера высокого гражданственного звучания... Это одно из тех произведений, которые составляют славу русской музыки».

Задача уроков — обобщить представления учащихся о жанре эпической оперы на примере фрагментов из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь»; помочь им усвоить принципы драматургического развития на основе знакомства с музыкальными характеристиками ее героев (сольными и хоровыми).

Опера Бородина «Князь Игорь» продолжает знакомить учащихся с героическими образами русской истории. Мысль о создании оперы на сюжет древнерусского «Слова о полку Игореве» композитору подал критик В. В. Стасов. Он писал в своих воспоминаниях: «Мне казалось, что тут заключаются все задачи, какие потребны для таланта и художественной природы Бородина: широкие эпические мотивы, национальность, разнообразнейшие характеры, страстность, драматичность, Восток в многообразнейших его проявлениях».

При разработке либретто оперы были использованы материалы не только «Слова...», но и старинной Ипатьевской летописи, в которой также рассказывалось о походе князя Игоря на половцев. Сочиняя оперу, композитор кропотливо изучал старинные книги, статьи, имеющие отношение к «Слову...», исследования о половцах, собирал мелодии у потомков древних половцев, записывал песни и танцы народов Востока. Все это помогло Бородину воссоздать в опере колорит эпохи, сохранить историческую достоверность.

Основу *пролога* (вступительного раздела оперы) составляют хоровые сцены. И это не случайно: композитор подчеркивает мысль о том, что народ — основное действующее лицо

оперы. Величавая, полная мужества и энергии музыка словно задает тон всему произведению.

Суровые и строгие интонации хора «Солнцу красному слава!» подчеркивают внутреннюю собранность народа: все силы его души слиты воедино и подчинены высокой цели — служению Родине.

Рекомендуется выразительно прочитать с семиклассниками текст хора, а затем спеть его главную тему. Можно предложить учащимся провести аналогии с уже знакомыми им произведениями: виватные канты XVIII в., хор «Славься!» из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки, «Вставайте, люди русские» и «Въезд Александра Невского во Псков» из кантаты «Александр Невский» С. Прокофьева.

Одна из впечатляющих сцен пролога оперы «Князь Игорь» — *сцена солнечного затмения*, которая является завязкой оперы. Пусть семиклассники, вслушиваясь в музыку этого фрагмента, попытаются выделить приемы драматургического развития, которые использовал композитор: появление загадочных тревожных аккордов, таинственный рокот оркестра, мрачное «топтанье» басов, чередование причудливых звуковых пятен. • Какие чувства переживают в этот момент персонажи оперы? • Какое ощущение возникает у слушателей этой сцены? • Как музыкальная речь князя Игоря соотносится с общим эмоциональным строем сцены? Надо обратить внимание учащихся на бесстрашный вызов Игоря во время солнечного затмения самим небесам: «Нам Божье знамень от Бога! К добру иль нет, узнаем мы... Идем за правое мы дело!»

Эта же идея воплощается в форме драматургического конфликта между страстным желанием действовать и невозможностью ничего изменить в центральном эпизоде оперы — *арии* из II действия — главной характеристике князя Игоря. Ария начинается с речитатива. Уже по первым аккордам оркестра школьники могут определить, какие мысли переполняют душу плененного половцами полководца. Его раздумья и воспоминания недавних событий (затмение как зловещий предвестник несчастий, неудачная битва, позор плена) переданы композитором неторопливым, степенным складом мелодии, вкраплением мелодий из предыдущих сцен оперы. Игорь предстает перед слушателями человеком, не утратившим выдержки, гордости, силы воли.

Можно предложить семиклассникам самостоятельно проследить за тем, как меняются по мере развития образа князя музыкальные темы арии, ее драматические эпизоды («Ни сна, ни отдыха измученной душе...») наполняются героическим призывом («О дайте, дайте мне свободу! Я свой позор сумею искупить»), сменяющимся глубоким лиризмом при воспоминании о жене — Ярославне («Ты одна, голубка лада, ты одна ви-

нить не станешь»). Пусть школьники задумаются над вопросом: «Почему, несмотря на то что в заключении арии вновь (как и в начале) звучит музыка, полная скорбных интонаций, слух еще долго удерживает основной образ арии — могучий призыв к свободе?» Можно предложить учащимся определить выразительную функцию оркестра, который словно досказывает мысли князя Игоря, обогащая восприятие образа.

Созвучна арии Игоря картина И. Глазунова «Князь Игорь». Суровый иконописный лик князя, контрасты цвета (красный, черный, золотисто-желтый), копыта воинов на втором плане картины не просто воспроизводят эпизод затмения солнца, а создают определенный эмоциональный колорит, который усиливает восприятие главного образа оперы.

Можно после прослушивания арии князя Игоря напомнить учащимся знакомую им арию Ивана Сусанина из одноименной оперы М. Глинки, найти общие средства выразительности.

Образы врагов — половцев — ярко и выпукло нарисованы композитором в *сцене половецких плясок* с хором. Б. Асафьев писал: «Тут... мощь, сила, сочность, яркость, страстность... Бородин... в «Игоре»... сумел умно и с чуткостью пронизательного сердца столкнуть в борьбе сильных людей, не унизив национального равноправия культур двух миров... В половцах композитор видит людей с другим строем и укладом жизни, другими привычками, но это достойные соперники. И Бородин, показывая воинственность и даже жестокость половцев, раскрывает и их благородство, своеобразие характера».

Пленительная мелодия хора половецких пленниц из II действия оперы «Улетай на крыльях ветра» звучит после выразительного вступления, в котором ясно ощущается восточный колорит. В ней есть что-то манящее, загадочное и таинственное. В плавных движениях танцующих девушек чувствуется невесомость, зыбкость. Пластическое интонирование этой музыки учащимися (девочками) позволит активно войти в нужный образ и почувствовать его своеобразие. Школьники могут послушать этот фрагмент сцены не только в оригинале, как он звучит в опере, но и в современной обработке (оркестр под управлением Р. Клайдермана) и ответить на вопрос: «Какие черты популярной мелодии из оперы подчеркнуты современными исполнителями?»

Музыка воинственной пляски мужчин с хором приходит на смену лирической песне. Витиеватая мелодия, острые ритмы наполнены дикой силой, напористостью, удалью. Учащиеся наверняка представят себе бешеный вихрь пляски, услышат четкие ритмы, подчеркнутые ударными инструментами оркестра, неудержимый порыв хора, который в буйном веселье славит хана Кончака, предводителя половцев («Пойте песни славы хану! Пой! // Славьте силу, доблесть хана! Славы!»). В звучание хора и оркестра вкрапляется его голос («Видишь ли пленниц

с моря Карского...»). Семиклассники смогут определить, что главным принципом драматургии сцены, рисующей образы половцев, является контраст.

Лирическим центром оперы является «Плач Ярославны» из IV действия. Предложите учащимся вслушаться в музыку вступления. • Какой образ создает одиноко звучащая мелодия? • Какие инструменты ее исполняют?

Мелодия вступления обездоленно и тихо-тихо звучит то у флейты, то у кларнета на фоне одной сиротливой ноты. После светлого мажорного аккорда женский голос подхватывает напев, который словно сам собой родился из молчания опустошенной земли. Горестны причитания Ярославны:

Ах! плачу я, горько плачу я, слезы лью
Да милому на море шлю
Рано по утрам...

Новая мелодия, распевная и полная надежды, знакома семиклассникам. Они уже слышали ее в арии князя Игоря, когда обращался он к Ярославне: «Ты одна, голубка лада...» Это — тема любви, верности, нежного зова.

Я кукушкой перелетной полечу к реке Дунаю,
Окуну в реку Каялу мой рукав бобровый,
Я омою князю раны на его кровавом теле.

Можно предложить учащимся прочитать оригинал «Слова о полку Игореве» в переводе Д. С. Лихачева:

На Дунае Ярославнин голос слышится,
кукушкою безвестною рано кукует:
«Полечу, — говорит, — кукушкою по Дунаю,
омочу шелковый рукав в Каяле-реке,
утру князю кровавые его раны на могучем его теле».

Перед каждым новым куплетом плача звучат интонации вступления. Следует напомнить школьникам, как одухотворена природа в «Слове о полку Игореве»: затмением солнца она предупреждает Игоря об опасности, помогает ему в бегстве из плена. Народная фантазия наделила природу магическими, чудодейственными силами. К ним и обращается Ярославна в своем поэтическом слове-плаче. Обращается к Ветру — музыка наполняется порывистым, бурным дыханием. Обращается к Днепру — и опять будто всколыхнулось и выплеснулось все неумное, отражая нежелание героини мириться с отчаянием, горем. Хотя композитор не использовал в опере подлинно народных песен или плачей, но величавый разлив ее сродни народной песне. В ней не только тоска, но и могучие силы души любящей женщины. «Плач Ярославны» не только воплотил идею любви и беззаветного самоотвержения, но и явился символом победы духовного начала над, казалось бы, непобедимыми силами зла и разрушения.

Рассматривая с учащимися репродукции полотен «Ожидание», «Свияжск» К. Васильева, «После побоища» В. Васнецова, фрагмент росписи ларца А. Котухиной (Палех) (с. 24—25 учебника), учитель обращает внимание не только на их сюжеты, но и на выразительность красок, линий, композиции в целом, созвучность музыке оперы.

К художественным аналогам можно добавить и литературные — фрагменты стихотворений В. Брюсова, Н. Гончарова, М. Волошина и др.

Стародавней Ярославне тихий ропот струн.
Лик твой древний, лик твой светлый, как и прежде, юн.
Иль певец безвестный, мудрый, тот, кто Слово спел,
Все мечты веков грядущих тайно подсмотрел?
Или русских женщин лики все в тебе слиты?
Ты — Наташа, ты — и Лиза, и Татьяна — ты!
На стене ты плачешь утром... Как светла тоска!
И, крутясь, уносит слезы песнь певца — в века!

В. Брюсов

С утра до вечера
Летят стрелы каленые,
Гремят о шеломы
Сабли тяжелые,
Трещат копыя черносверкающие.
День бились,
Быются другой
В поле неведомом
Среди половецких земель.
Черная земля под копытами
Черепами засеяна,
Кровью полита —
Беда возшла на Русской земле.

Н. Гончаров

Вся Русь — костер. Неугасимый пламень
Из края в край, из века в век
Гудит, ревет... И трескается камень.
И каждый камень — человек.

М. Волошин

В «Творческую тетрадь» учащиеся могут записать свои размышления по поводу эпиграфа урока, ответить на вопрос: почему Асафьев назвал оперу «Князь Игорь» одним из произведений, которые составляют славу русской музыки?

Помогут в этих размышлениях выводы, сделанные на уроке по поводу драматургии оперы. Основанием для них может послужить сюжетная схема, свойственная сотням тысяч былей и былин, сказаний и сказок: «События, отображенные в опе-

ре, развертываются по всем правилам эпического повествования, следуя канону, который является общим для эпоса... многих народов: неторопливый зачин, сборы в дальнюю дорогу, зловещее предзнаменование, трудный и долгий путь, смертельные опасности и препятствия... роковое событие, тягостный плен, мотив чуждеальной стороны, человеческие и природные силы, помогающие герою бежать и спастись, счастливое возвращение на родину»¹.

• Почему принимаются близко к сердцу сюжеты, вроде бы отстраненные от нас и духовным складом, и пространством, и временем? • Какова природа катарсиса в эпических произведениях? Таинство объединения душ — сострадание и сочувствие, таинство объединения времени и вечности. Главное — в осознании того, что «дела давно минувших дней» и события дней сегодняшних едва ли не тождественны, или, наоборот, в ощущении, что наши собственные жизни будто повторяют судьбы персонажей русской истории.

Тема: «В музыкальном театре. Балет»

Задачи уроков — актуализировать знания учащихся о балете на знакомом им музыкальном материале; раскрыть особенности драматургического развития образов на основе контраста, сопоставления.

Развороты учебника (с. 26—29) углубляют и расширяют ту информацию, которую учащиеся получили в предыдущие годы обучения. Зрительный ряд разворотов помогает им почувствовать атмосферу репетиции балетного спектакля, увидеть знакомых персонажей балетов, восстановить в памяти звучание некоторых фрагментов музыки балетов.

Можно сказать учащимся, что со 2-й половины XIX в., начиная с творчества П. Чайковского, музыка в балете приобретает драматургически ведущую роль, она пронизана симфоническим развитием. Чисто музыкальные принципы организации музыкально-сценических жанров — вариационность, рондообразность, сонатность — подчиняются драматической логике спектакля, действию. А танцы, классические и характерные, действенные эпизоды, хореографические ансамбли — все это *формы музыкальной драматургии в балете*.

Прослушиванию фрагментов балетов «Щелкунчик», «Спящая красавица» П. Чайковского, «Ромео и Джульетта», «Золушка» С. Прокофьева может предшествовать напоминание о том, что в основе балетов, как и опер, лежит литературный источник — либретто. Большинство балетов имеют сказочные сюжеты, но есть и сюжеты, основанные на драматических произведениях (например, трагедия У. Шекспира «Ромео и Джу-

¹ Левашев Е. М. А. П. Бородин / История русской музыки. — Т. 7. — Ч. 1. — М., 1994. — С. 347.

льетта»). Основой драматургического развития в балете становится идея поиска ответов на вечные вопросы жизни: о добре и зле, любви и ненависти, жизни и смерти и т. п.

В процессе повторного обращения к музыке балетов разных композиторов учащиеся вокализуют основные тематические характеристики, дирижируют инструментальными фрагментами, передавая в жестах эмоциональный строй музыки, контрасты, отмечая появление новых образов.

Так, свободное дирижирование сценой из балета «Золушка» С. Прокофьева может быть связано с заданием: передать порывистый, страстный, взволнованный характер вальса, механический, бездушный бой часов (рука — маятник), возвышенный строй темы любви Золушки и Принца.

Характерные движения различных персонажей балета могут быть переданы семиклассниками в пластических импровизациях (фея Карабос, Джульетта-девочка и др.).

Желательно, чтобы процесс освоения особенностей балетной музыки сопровождался показом видеофрагментов, которые усилят эмоциональное воздействие на учащихся, сделают образы балетов более зримыми, помогут учащимся ощутить значение синтеза различных искусств в балете. Именно на основе видеопросмотра станет возможным неформальное прочтение текста учебника, подготовка учащихся к восприятию музыкальной драматургии современного балета, представленного в учебнике балетом Б. Тищенко «Ярославна».

Можно в процессе изучения особенностей балета начать подготовку исследовательского проекта, в котором будут систематизированы жизненно-музыкальные представления семиклассников об этом жанре искусства.

Балет «Ярославна». Вступление. Стон Русской земли. Первая битва с половцами. Плач Ярославны. Молитва.

Задачи уроков — познакомиться учащихся с современным прочтением произведения древнерусской литературы «Слово о полку Игореве» в жанре балета; дать анализ основных образов балета Б. Тищенко «Ярославна»; сравнить образные сферы балета с образами оперы А. Бородина «Князь Игорь».

Учителю на заметку

Борис Иванович Тищенко родился в 1939 г. Окончил Ленинградскую государственную консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова как композитор и пианист (дипломы с отличием). С 1965 г. по настоящее время работает в консерватории Санкт-Петербурга. Среди его сочинений — симфонии, инструментальные концерты, сонаты для разных инструментов, произведения для органа, струнные квартеты, балеты («Муха-Цокотуха» по К. Чуковскому, «Двенадцать» по А. Блоку), «Ярославна» по «Слову о полку Игореве»), опера, оперетта, вокальные циклы, сюиты для оркестра, хоровые сочинения, музыка к театральным спектаклям и кинофильмам.

Б. И. Тищенко — лауреат Государственной премии РСФСР им. М. И. Глинки (1978), заслуженный деятель искусств России (1978),

народный артист России (1987), лауреат премии мэра Санкт-Петербурга (1995).

Премьера балета «Ярославна» состоялась в 1974 г. в Ленинградском Академическом Малом театре оперы и балета. Режиссер — Ю. Любимов, хореограф и художник — О. Виноградов, дирижер — А. Дмитриев.

Высокую оценку балету дал выдающийся русский композитор XX в. Д. Д. Шостакович: «Балет «Ярославна» Ленинградского композитора Б. Тищенко мне удалось посмотреть трижды, и всякий раз я был захвачен силой выразительности этой русской по духу музыки...»

Первоначально балет назывался «Затмение». Подразумевалось, конечно, не реальное затмение, ставшее недобрым предзнаменованием перед походом Игоря, но омрачение умов в стране, истерзанной усобицами правителей. Поход Игоря стал лишь первым звеном в цепи бед, которые обрушились на Древнюю Русь.

Почему же балет все же получил название «Ярославна»? Потому что судьба Ярославны, жены Игоря, отразила нечто большее, чем судьба одной русской женщины. Ярославна — живой символ Русской земли, которая незримо присутствует с князем на чужбине, укрепляя в нем решимость любой ценой вырваться из плена. Образ Ярославны, главной героини балета, выступающей в окружении женского хора, подчеркивает лирическую направленность образного строя спектакля. Композитор прочувствовал лирическую стихию литературы домонгольской Руси, «лиризм гражданственный, высокий, сочетавшийся с патриотическим пафосом, с эпическими темами, с размышлениями об исторических судьбах Русской земли» (Д. С. Лихачев)¹. Балет проникнут болью и гордостью за русский народ, мужественно боровшийся с врагами.

Музыкальная интерпретация образов «Слова о полку Игореве» в балете по сравнению с музыкальным воплощением тех же образов в эпической опере А. П. Бородина отличается предельно зримой характеристичностью, суровостью, трагичностью звучания.

Вступление. Тема вступления создает образ страдания, скорби, народного горя. Она повторяется в балете несколько раз. Эта же музыка характеризует и его главную героиню — Ярославну. Во вступлении сосредоточены важнейшие интонации-зерна, которые затем волнами пойдут по всей партитуре балета. Одинокий и поначалу слабый голос, похожий на пастушью свирель, приветствующую утро, рождается из тишины.

Пусть семиклассники попытаются самостоятельно определить тембр музыкального инструмента (в симфоническом оркестре этот голос поручено вести флейте-пикколо). Мелодия

¹ Лихачев Д. С. Слово о полку Игореве. — Л., 1967. — С. 17.

флейты может быть воспринята и как народная песня с ее плавным, неторопливым разворачиванием.

Флейта поет тихо, очень медленно, сосредоточенно, порой скользя от одной точки к другой. Она словно прислушивается, не раздадутся ли иные звуки. Это придает ее пению известное сходство со звучанием человеческого голоса: инструментальный напев как бы очеловечен. Интонации чрезвычайно выразительны. Есть в них и печаль, и надежда, и долгое ожидание, и терпеливый поиск пути. Они по-речевому выразительны, но при этом и изобразительны. Уже в самом начале слышится дуновение ветра или шорох колеблющегося ковыля, а затем — пение птиц. Раскованность напева сродни ритмике старинной музыки. Протяжное пение малой флейты содействует возникновению атмосферы глубокой старины, вызывая представление об одном из «предков» нынешних духовых инструментов — звучащем тростнике. Затем вступает второй голос, за ним — третий. Их свободное течение рождает красивые и необычные звучности. Раскованность ритма (его антиквadraticность) роднит эти напевы со старинной музыкой.

Стон Русской земли. В музыке балета сохранен дух эпического, неторопливого повествования летописца. Носителем такого эпического элемента становится хор, участие которого придает «Ярославне» жанровый облик балета-оратории. В партитуру балета введены хоры — низкий мужской и высокий женский, которые поют подлинный текст «Слова...». Хоровые эпизоды то комментируют происходящее, то служат одной из красок оркестра, а иногда звучат в кульминационные моменты как концентрированное выражение эмоций... Интонационная природа хора «Стон Русской земли» основана на речитации, в которой соединены переменность размера, свойственная русскому причету или духовному стиху, с двухголосием, в котором оба голоса поют свои мелодии в разных ладах. Оркестровая ткань также поддерживает хоральный молитвенный характер хора.

Первая битва с половцами. Можно напомнить учащимся, что в опере А. Бородина половцы представлены мелодиями, полными либо томной неги, либо дикой ярости. В балете Б. Тищенко образ врагов передан через чувства невидимого рассказчика «Слова...», который воссоздает пережитое силой воображения, а в музыке это отражено обострением внутреннего напряжения. Композитор словно создает образ темной силы, жуткой, зловещей нечисти.

Интересно и сценическое решение обобщенного портрета половцев в балете. Их танцуют женщины небольшого роста, одинаково одетые, похожие на сказочных животных или птиц. С движениями заманивающе таинственными и нетерпеливо хищными они становятся воплощением силы обезличенной и коварной. Враги просто физически выглядят «мелкими».

Эпизод битвы решен композитором очень живописно. Учащиеся наверняка смогут услышать звуки сигнальных рожков; приближение и удаление звучностей ассоциируются с движением войск друг на друга, слышны резкие аккорды столкновения воинов, ощущаются волны напряжения и ослабления.

Характерной особенностью сцены является отсутствие отчетливо выраженных мелодий. Она словно соткана из обрывков интонаций, мелодий, напевов. Контраст их сопоставлений придает звучанию особую напряженность и драматизм, который усиливается к концу сцены. После прослушивания учитель может задать учащимся вопрос: «Каков же исход этой битвы?»

На документальных фотографиях с изображением фрагментов из балета школьники увидят танцоров, изображающих половцев, то статичных, то в несколько вычурных позах. Пригладевшись, можно увидеть и то, что головы и лица половцев закрыты шлемами. • Какой смысл вложен режиссером и художником спектакля в такое сценическое решение?

Можно предложить учащимся сравнить образы половцев в балете Б. Тищенко и опере А. Бородина (с. 32—33 учебника). Школьники наверняка смогут определить, какие образы более динамичны, активны.

Полифония балета, призванная отразить смену чувств героев и трагическую напряженность событий Древней Руси, дополняется лаконичным внешним оформлением с элементами символики. Пластика, хореография, музыка и балет в целом — это новый шаг в раскрытии исторических сюжетов русской литературы.

Определенный интерес может представлять для школьников и рассматривание фрагмента партитуры сцены битвы с половцами (с. 33 учебника).

Следует заострить внимание семиклассников на том, что в балете нет музыкальных портретов Игоря и его сподвижников. Всех их характеризует музыка, создающая обобщенный образ героической борьбы, исполненной высокого накала страстей и доходящей до ожесточения.

Оркестровые эпизоды «Вежи (шатры) половецкие» и «Стрелы» носят ярко изобразительный характер. Именно они создают характерный и выразительный колорит грозных предзнаменований и смутной опасности. Это эмоциональное состояние усиливается заунывным остигнутым мотивом скрипок — бесконечным тягучим фоном, на котором возникают отдельные «всплески», отзвуки, передающие как бы ночные шорохи. Можно предложить семиклассникам после прослушивания этих эпизодов (не объявляя их названия) описать их словами.

«Плач Ярославны». В «Плаче...» сочетаются и интонации похоронных плачей, и попевки свадебных причетов, и звуковые обороты знаменного распева и русских лирических песен. Определенную выразительность «Плачу Ярославны» придают

скользящие ходы инструментов (глиссандо) и сочетание двух самостоятельных голосов. Здесь уместно сравнить интонации «Плача Ярославны» из оперы «Князь Игорь» и из балета «Ярославна», выявить общность тембров (деревянные духовые инструменты). Заунывность музыки «Плача...» словно бесконечно длит то эмоциональное состояние, в котором пребывает главная героиня балета.

В музыке «Плача Ярославны» выражено мировосприятие и мироощущение русского народа: плач *поется*, и поется не для смерти, а для жизни. В финале балета оплакивание умерших переосмысливается и смыкается со славлением. Плач как прославление вполне соответствует поэтике самого «Слова...».

«Молитва». В этой финальной сцене балета композитор обращается к жанру хоровой молитвы. Сдержанный мотив с повторением одних и тех же слов («Господи Боже, помилуй мя!») звучит скорбно, имеет трагическую окраску. Но, несмотря на мрачный и суровый колорит, молитвенное звучание хора подводит слушателей к пониманию основной идеи произведения — стремление русского народа к единению, к борьбе за веру, к победе над врагами.

На развороте учебника (с. 34—35) учащиеся увидят образы Ярославны, созданные балериной и художниками — В. Фаворским (книжная иллюстрация) и И. Глазуновым (живопись). Предложите учащимся сравнить их.

При разработке сценариев уроков по балету «Ярославна» учитель может выбрать два варианта: а) последовательное знакомство учащихся с фрагментами из балета и сравнение их с фрагментами из оперы «Князь Игорь»; б) параллельное сопоставление фрагментов балета и оперы с целью поиска общности и различий.

Тема: «Героическая тема в русской музыке»

Задачи урока — обобщение особенностей драматургии разных жанров музыки героико-патриотического, эпического характера; развитие ассоциативно-образного мышления учащихся, актуализация их знаний о том, как историческое прошлое Родины находит отражение в художественных образах живописи, скульптуры, архитектуры; расширение интонационного тезауруса¹ в процессе подбора музыкального (и литературного) ряда к произведениям изобразительного искусства.

¹ Под словом *тезаурус* (клад, сокровище, сокровищница, хранилище) подразумевается своеобразный словарь — набор закрепившихся у того или иного человека следов его прошлых впечатлений, действий и их разнообразных связей и отношений, которые могут снова ожить под воздействием художественного произведения.

Данная тема раскрывается на двух разворотах учебника (включая разворот «Галерея героических образов») и выполняет обобщающую функцию.

Понятие «драматургия» может рассматриваться на уроке по данным разворотам применительно как к музыкальным сочинениям, так и к произведениям других видов искусства. Зрительный ряд этих разворотов позволяет учащимся вспомнить музыкальные сочинения, связанные с воплощением различных исторических событий, подобрать литературные аналоги к произведениям живописи, скульптуры, архитектуры.

Размышления семиклассников на тему «О поколении судят по героям, которые ему принадлежат» (эти слова могут быть записаны на доске в качестве эпиграфа урока) рекомендуется записать в «Творческую тетрадь». Литературные опыты школьников могут послужить основой для подготовки исследовательского проекта.

Целесообразно начать урок с привлечения внимания семиклассников к двум эпиграфам — литературному («О поколении судят...») и музыкальному — одному из фрагментов музыкального произведения на тему защиты Отечества (например, 1-я часть Симфонии № 2 («Богатырской») А. Бородина).

При рассмотрении репродукции фрагмента картины современного отечественного художника И. Глазунова «Слава предкам» (с. 36) учащимся можно предложить найти ответы на вопросы: • музыку какого характера исполняет гуслир, изображенный на картине? • Какие выразительные особенности, детали картины свидетельствуют о том, что на ней «звучит» музыка патриотического характера? (Славянский тип лица гуслира, растрепанные ветром седые волосы, расшитая узорами рубаха; гусли — старинный русский инструмент; сосредоточенное, суровое выражение лица, жест левой руки, вскинутой вверх — восклицание? утверждение какой-либо мысли? призыв? прославление?)

В связи с образом этой картины можно вспомнить и напеть знакомые мелодии: народную «Былину о Добрыне Никитиче», песни Баяна из оперы М. Глинки «Руслан и Людмила», подлинный былинный напев из песни Садко «Высота, высота ль поднебесная» из одноименной оперы Н. Римского-Корсакова.

Можно предложить семиклассникам найти среди нотных примеров (с. 37 учебника) и спеть тему виватного канта XVIII в., подчеркнув при исполнении его призывные интонации. Затем вспомнить, с какими событиями русской истории связано возникновение кантов (победы Петра I над иноземными врагами).

Фрагмент картины русского художника-баталиста XIX в. В. Верещагина «Не замай — дай подойти!» (Партизаны), которая хранится в залах Государственного исторического музея в

Москве, обычно ассоциируется в сознании учащихся с подвигом Ивана Сусанина, отраженным в одноименной опере М. Глинки, несмотря на то что эта картина входит в серию, посвященную войне России с Наполеоном в 1812 г. Фигура крестьянина, напряженно застывшего в позе ожидания, глубокие сугробы заснеженного леса по своему эмоциональному строю близки сцене в лесу из оперы «Иван Сусанин».

Здесь уместно напеть темы двух центральных эпизодов оперы, которые составляют суть ее драматургического развития, — арию Ивана Сусанина из IV действия («Ты взойдешь, моя заря») и хор «Славься!» из финала.

Продолжая линию закрепления в сознании семиклассников темы героического прошлого Руси, можно провести параллель с эпической оперой «Князь Игорь» А. Бородина, спеть темы хора «Солнцу красному слава!» и арии Игоря, отметив, что обе арии (Ивана Сусанина и князя Игоря) написаны в трехчастной форме (лирическая тема средней части арии Игоря представлена на с. 37).

Хорошо знакома учащимся по учебникам предыдущих классов картина русского художника XX в. П. Корина «Александр Невский», которая является центральной частью триптиха. Можно напомнить учащимся о том, что эта картина создавалась художником в период Великой Отечественной войны (1941—1945), когда весь русский народ отражал агрессию гитлеровских войск.

Картина может вызвать в памяти школьников темы из одноименной кантаты С. Прокофьева. Одна из них — тема хора «Вставайте, люди русские!» (см. с. 37). Предложите семиклассникам спеть эту тему и вспомнить лирическую народно-песенную тему средней части хора («На Руси родной, на Руси большой не бывать врагу!»), отметив при этом, что основу драматургии хора составляет контраст двух образных сфер — драматической и лирической.

Самостоятельная работа учащихся с разворотом «**Галерея героических образов**» (с. 38—39) может осуществляться как на уроке, так и дома. Семиклассники должны будут сгруппировать данные на развороте произведения, соотнося их содержание с известными им историческими событиями.

Среди этих групп могут быть *обобщенные* героические образы (например, картина В. Васнецова «Баян», на которой изображены русские витязи-богатыри, слушающие вдохновенное пение Баяна, его былины о славе русского оружия). Образы, связанные с *конкретными событиями* русской истории — памятник гражданину Кузьме Минину и князю Дмитрию Пожарскому скульптора-монументалиста И. Мартоса, установленный на Красной площади в Москве в честь победы в 1612 г. над войсками польского короля Сигизмунда. Фрагмент картины В. Серова «Въезд Александра Невского во Псков по-

сле Ледового побоища» (в честь победы на Чудском озере 1242 г.; картина написана в 1945 г., находится в Государственном Русском музее в Санкт-Петербурге). Живописное полотно художника И. Глазунова «Два князя» из цикла картин, посвященных Куликовской битве (1380). Храм Христа Спасителя, восстановленный в наши дни на месте разрушенного храма, который был построен в честь победы над Наполеоном (1812). Памятник Александру Невскому и его дружине скульптора И. И. Козловского, архитектора П. С. Бутенко (в честь Ледового побоища 1242 г.), установленный под Псковом на горе Соколиха, на пути следования благоверного князя. Здесь уже в 1941—1944 гг. проходила эшелонированная линия обороны. Этот памятник посвящен бесстрашным воинам Великой Отечественной войны, защитившим родную землю через семь столетий.

Тема: «В музыкальном театре»

Задачи уроков — расширить представления учащихся об оперном искусстве зарубежных композиторов — Дж. Гершвина (США), Ж. Бизе (Франция), Э.-Л. Уэббера (Англия); выявить особенности драматургии классической оперы и современной рок-оперы.

«Мой народ — американцы». Этот разворот (с. 40—41) вводит семиклассников в образную сферу музыки американского композитора Джорджа Гершвина, знакомство с которой уже состоялось на уроках в предыдущих классах.

Для того чтобы образы музыки Гершвина стали более зримыми, можно предложить школьникам спеть уже знакомые им песни («Хлопай в такт», «Острый ритм — джаза звуки», «Любимый мой»), послушать и вокализировать основные темы из мюзикла «Смешная девчонка», а также «Колыбельную Клары» из оперы «Порги и Бесс». Такое активное включение учащихся в мир музыки Гершвина поможет им на собственном опыте убедиться в яркости и необычности музыкального языка композитора, услышать будоражащие воображение зажигательные ритмы, запоминающиеся выразительные мелодии.

Закрепление понятий жанров джазовой музыки — *блюз*, *спричуэл* и объяснение понятия *симфоджаз* происходят на материале фрагментов из «Рапсодии в стиле блюз». Прослушивание фрагментов из «Рапсодии...»¹ позволит семиклассникам аргументировать мнение о том, к какому направлению музыки — легкой или серьезной — можно отнести это сочинение. С одной стороны, следует помочь школьникам обратить внимание на *вариационное развитие* музыки, ее близость к

¹ Это произведение иногда называют «Рапсодией в блюзовых тонах» или «Голубой рапсодией», так как слово blue в английском языке имеет несколько значений: лирическая песня (блюз) и голубой цвет.

джазу со специфической манерой интонирования (глиссандо, импровизационность изложения музыкальных тем, «игра» тембрами инструментов симфонического оркестра). С другой стороны, следует подчеркнуть, что обращение композитора к жанру классической (серьезной) музыки — рапсодии — повлекло за собой использование традиционных приемов симфонического развития, основанного на контрастном сопоставлении различных образов.

При ответе на вопрос о принадлежности «Рапсодии в стиле блюз» к легкой или серьезной музыке предложите семиклассникам задуматься над тем, в каком соотношении находятся в этом сочинении элементы джаза и классической музыки: конфликтуют между собой? вытесняют друг друга? органично объединены? Можно напомнить семиклассникам и о том, что развитие джаза в сфере легкой музыки привело к рождению рок-музыки, а в сфере серьезной музыки — к симфоджазу.

«Рапсодия в стиле блюз» создавалась композитором в кратчайший срок к специальному конкурсу «Что есть американская музыка?» и была исполнена, по свидетельству современников, с «нокаутующим успехом». Об идее создания этого сочинения композитор писал: «Так много болтали об ограниченности джаза, так неверно понимали его функцию. Принято считать, что джаз должен звучать в одном темпе и основываться только на танцевальных ритмах. Я решил, насколько это возможно, разбить эту ошибочную концепцию одним ударом»¹.

Опера «Порги и Бесс». Первая американская национальная опера. Развитие традиций оперного спектакля.

Учащиеся знакомятся с фрагментами из оперы «Порги и Бесс»; вместе с учителем обобщают свои представления о принципах драматургического развития на основе знакомства с различными музыкальными характеристиками ее героев (сольными и хоровыми); проводят сравнительный анализ музыкальных образов опер Дж. Гершвина «Порги и Бесс» и М. Глинки «Иван Сусанин» (две народные драмы).

Одним из самых известных сочинений Гершвина является фолк-опера «Порги и Бесс», в которой композитор поставил перед собой головоломную задачу сплавить стилистику традиционных бродвейских шоу и классической европейской музыки. Либретто написали А. Гершвин и Д.-Б. Хейуард. Гершвина привлекала гуманистическая идея — противопоставление простых обитателей провинциального бедняцкого поселка миру людей, развращенных цивилизацией, страстью к наживе, бизнесом.

¹ Цит. по кн.: Волынский Э. Джордж Гершвин. — Л., 1988. — С. 26.

Композиции из этой оперы составили золотой фонд музыки XX в. Они вошли в плоть и кровь современного джаза, вдохновляя исполнителей, включая и звезд первой величины (Л. Армстронг, Э. Фитцджеральд и др.). По мнению многих критиков, опера «Порги и Бесс» остается величайшей американской оперой всех времен.

В опере «Порги и Бесс» впервые в истории музыкального театра США негритянское население показано с глубоким уважением и сочувствием. Никогда прежде американская музыка не сверкала таким разнообразием подслушанных у народа интонаций. Истоки выразительных средств — блюзы и спиричуэлы, духовные гимны и элементы джаза, трудовые негритянские песни и напевы уличных разносчиков, европейская классическая музыка (оперная и симфоническая).

У Гершвина в опере есть два центральных мужских образа, которые олицетворяют две оси драматического конфликта. Это инвалид-калека Порги и продавец наркотиков Спортинг Лайф, борющиеся за душу Бесс. Учащимся предлагается познакомиться с музыкальными характеристиками простых людей, населяющих бедную рыбацью деревушку. Это молодая мать Клары и вдова Сирина¹, оплакивающая умершего мужа.

Напомним, что традиция показа на оперной сцене просто-го народа пришла в историю мировой музыкальной культуры с оперой М. Глинки «Иван Сусанин» («Жизнь за царя»).

«Начиная работу над оперой, — писал Гершвин, — я поставил перед собой цель не пользоваться подлинным фольклорным материалом, ибо я стремился создать музыку единого стиля. Поэтому все спиричуэлы и народные песни, звучащие в опере, я сочинил сам. И все же это народная музыка, а «Порги и Бесс», сохраняя оперную форму, является народной оперой... Я должен был искать особые методы для отображения в музыке драмы, юмора, суеверия, религиозных порывов, неукротимого темперамента народа... Я сочинил для «Порги и Бесс» много песен. И не стыжусь этого, поскольку это хорошие песни... Конечно, они только часть целого. В речитативах я стремился по возможности верно передавать особенности интонаций говора американских негров...» По замыслу композитора все роли в этой опере должны были играть темнокожие исполнители, а не загримированные белые артисты. В Америке были музыкальные комедии и ревю, где на сцене появлялись темнокожие американцы. Но в опере! Произведение Гершвина помогло сломать расовые барьеры.

Учителю на заметку

Как смог Гершвин, гениальный, но белокожий композитор, популярность которого начиналась с легкой шлягерной эстрадной музы-

¹ В разных источниках имена героев оперы Serena и Sporting-live имеют разное написание: Спортин-Лайф и Спортинг Лайф, Серена и Сирина.

ки, создать оперу, ставшую в один ряд с операми Верди, Вагнера, Мусоргского, Глинки? Как смог композитор глубоко проникнуть в новый для себя музыкальный язык?

Пожалуй, нигде в мире нет такой пестроты национального фольклора, как в Соединенных Штатах Америки. Народная музыка почти всех областей Европы была в свое время перенесена на американскую почву выходцами из Старого Света. В результате ввоза невольников-негров в Америке получила широчайшее распространение музыка народов Западной Африки. В некоторых местностях сохранилось и множество видов туземного индейского фольклора. Так, жанр хоровой песни — *спиричуэл* — сложился в результате скрещивания африканского пения, английской и шотландской народной песни и американского духовного гимна. *Блюзы*, другой жанр негритянского фольклора, в свою очередь, возникли на основе сложного взаимодействия спиричуэла, креольской песни и английской баллады. *Рэгтайм*, одна из разновидностей джаза, впитал в себя влияние африканских и испанских танцевальных ритмов. Этот афро-американский фольклор лег в основу новаторских и национальных черт оперной музыки Гершвина.

Гершвин, поселившись в одном из южных районов, несколько месяцев провел среди беднейшего негритянского населения, живя одной жизнью со своими будущими героями, изучая их быт, речь и художественное творчество. Композитор читал негритянскую литературу, делал зарисовки с натуры, участвовал в хоровом пении негров, постигая строй их музыкальной речи.

В учебнике школьники прочитают краткое изложение событий, происходящих в опере, и характеристику ключевых ее номеров. Анализируя образный строй оперы Гершвина, учитель может предложить для сопоставления некоторые темы из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки, в которых нарисованы русские и поляки. Слушая и исполняя отдельные номера из этих опер, целесообразно, когда это возможно, отмечать то традиционное и новаторское, что существует в музыке Гершвина. Например, близость дуэта Порги и Бесс («Бесс, теперь ты моя») классической арии в духе итальянской оперной традиции, а народные сцены (из II действия) можно сравнить с некоторыми хоровыми сценами оперы «Иван Сусанин» М. Глинки (хоры «Родина моя» из интродукции, «Славься!» из финала), а также с танцами поляков из II действия. Это поможет ответить на вопрос: «Какие черты народных характеров подчеркнуты композиторами в хоровых и танцевальных сценах названных опер?»

Можно сопоставить арию Порги с арией Ивана Сусанина из IV действия одноименной оперы и ответить на вопрос: «В чем общность музыкальных образов главных героев этих двух опер?»

Опера «Порги и Бесс» — подлинно народная драма, ибо народ является главным героем произведения. Именно поэтому столь велика в нем роль хоров. Выразительные хоры даны

в узловые, кульминационные моменты действия — в сцене отпевания покойника, в картине бури, в финале. Трепеща перед грозой, жители негритянского поселка забиваются в укрытие и молят Бога о пощаде. Гроза становится символом опасностей, подстерегающих человечество, а молитва выражает глубокую веру угнетенного народа в то, что опасности и страдания могут быть преодолены. В сцене похоронного плача, основой музыкального языка Гершвина являются песни в жанре «спиричуэл», отразившие лучшие духовные устремления негритянского народа в период его рабства. Хоровые реплики вплетаются и в сольные номера — колыбельную Клары, песенку Спортинг Лайфа. Народ активно участвует во всех событиях. Он смеется, тоскует, страдает, радуется.

Опера «Кармен». Самая популярная опера в мире. Образ Кармен. Образы Хозе и Эскамильо. Учащиеся знакомятся с еще одним музыкальным шедевром, отличающимся ярким драматизмом содержания.

Оперу «Кармен» Жоржа Бизе (1838—1875) нередко называют музыкальной драмой, цель которой — выражение сложных эмоциональных состояний, коллизий, событий.

Урок может начаться со звучания увертюры к опере. Не исключено, что учащиеся эту музыку слышали уже не раз. «Ослепительно яркий марш, быстрый и огненный, полный красочных переливов, увлекательнейших мелодий. Сколько жизненной энергии, сколько буйного темперамента в этом удивительном марше! Едва он успел отзвучать, на смену ему приходит новый, более размеренный и певучий, но еще более острый по маршевому своему ритму» (Д. Б. Кабалевский).

Первый марш из увертюры, бравурный и жизнерадостный, звучит и в финале оперы, где он сопровождает невидимое зрителям, но ясно осязаемое, как будто в самом деле происходящее за сценой традиционное испанское зрелище — корриду (бой быков). А второй марш, звучащий гордо и самоуверенно, превращается в знаменитую арию Тореадора — любимица публики, избалованного победами и успехами.

Маршу-шествию в дальнейшем развитии оперы противопоставлена тема роковой страсти Кармен (заметим, что это противопоставление сохраняется и в балете «Кармен-сюита»). Первое трагически-напряженное звучание этой темы в завершение увертюры как бы предвещает драму. • Какими оркестровыми красками передана острота человеческого переживания? Учащиеся, несомненно, услышат, что эта тема звучит в исполнении виолончелей (как человеческий голос, поют они мелодию), но высокий регистр, в котором играют эти инструменты на фоне тремоло струнных, а также особенности самой мелодии («венгерская», или «цыганская», гамма — с двумя увеличенными секундами) придают ей необычайную напряженность. Так, яркий художественный контраст радостного упое-

ния жизнью и тяжелого страдания возникает уже в увертюре, определяя дальнейшее *драматургическое развитие музыки*.

Жанр оперы был продиктован заказом театра — «Кармен» создавалась как комическая опера с характерными для нее разговорными диалогами. Музыкальные же разделы представляют собой законченные номера. Однако введение лейтмотивов, связанных с образом Кармен, а также повторение некоторых тем в важнейших эпизодах оперы придало развитию музыки цельность и симфоническую напряженность.

«Я преобразую жанр комической оперы», — писал Бизе. До того времени комическая опера занималась обрисовкой повседневной жизни, бытовые интонации XIX в. проникали лишь в оперетту, а углубленное раскрытие переживаний простых людей с помощью песни, романса, танца, марша было типично для лирической оперы. Применив все эти приемы в своей опере, композитор создал новый тип музыкально-драматического представления. Опера «Кармен» стала одной из вершин французской музыки.

Бессмертная музыка Бизе прочно связана в нашей памяти с образами главных действующих лиц новеллы французского писателя Проспера Мериме.

«В волосах у нее был большой букет жасмина, лепестки которого издают по вечерам одуряющий запах... я увидел, что она невысокая ростом, молода, хорошо сложена и что у нее огромные глаза». Так описывал свою героиню автор новеллы «Кармен» П. Мериме после посещения Испании, которая предстала в его произведении как страна, где живут люди, поражающие страстностью, свободолюбием и необузданностью своих чувств.

Однако под влиянием композитора известные в то время либреттисты Г. Мельяк и Л. Галеви изменили характер произведения Мериме. Из мрачных цыганских притонов и диких горных ущелий они вывели действие оперы на улицы и площади, заполненные народом. Чувство влюбленности в жизнь, пронизывающее народные сцены, определило и характер творения Бизе. В опере главными героями стали простые люди.

Кармен стала воплощением вольнолюбия и женского обаяния. Либретто и музыка подчеркнули цельность ее характера. Если в последней сцене новеллы Мериме на вопрос Хозе, любила ли Кармен Лукаса (второстепенный персонаж, из которого в опере вырастает образ Эскамильо), она отвечает: «Один миг, а теперь нет», — то в опере Бизе Кармен восклицает: «Да, люблю и за любовь умру!»

Презирая корысть в человеческих отношениях, композитор провозгласил, что люди могут быть связаны между собой только узами взаимной любви. Так, Бизе и в выборе сюжета, и в его трактовке проявил себя ярким новатором. Б. В. Аса-

фьев писал: «Сюжет «Кармен» оказался искрой, возбудившей взрыв-разряд! Энергия пробудилась».

Бизе никогда не был в Испании, но в опере «Кармен» он стремился как можно точнее воспроизвести колорит испанской народной музыки. Он расспрашивал об Испании своих друзей, читал посвященные ей книги, изучал сборники испанских песен, слушал народных певцов. В результате музыка оперы насквозь пропитана ароматом испанской музыки, хотя подлинных народных мотивов в ней всего три, например в Хабанере Кармен звучит мелодия кубинской песни. Бизе ввел в «Кармен» характерное кастаньетное подчеркивание ритма, гитарное сопровождение, вспыхивающие форшлагги. В опере звучат ритмы испанских народных танцев болеро и сегидильи.

Образ Кармен раскрывается не в арии, как это было принято, а в песне и танце. Композитор хотел подчеркнуть связь своей героини с народом, ее артистичность, импульсивность, яркий темперамент. Она появляется на сцене с зажигательной Хабанерой, потом танцует сегидилью, в таверне пляшет под аккомпанемент кастаньет.

Но от эпизода к эпизоду характер и настроение Кармен меняются, образ драматизируется. В сцене гадания в горах ее трагические предчувствия раскрываются в монологе-ариозо, полном огромного напряжения чувств.

Сцена смерти Кармен проходит на фоне блестящего жизнерадостного марша, интонациям которого отвечают нежные фразы струнных. Ни мрачный мотив судьбы, до сих пор сопровождавший Кармен, ни траурные напряженные созвучия в музыке не появляются. Именно это усиливает драматизм происходящего на сцене.

Трагическое и светлое неразрывно переплетаются в жизни. Эту мысль замечательно глубоко и тонко выразил в одном из своих стихотворений цикла, посвященного вольнолюбивой красавице цыганке, А. Блок:

Все — музыка и свет: нет счастья, нет измен...
Мелодией одной звучат печаль и радость...

Музыкальный *образ Хозе* также очень емок. Он обрисован и с помощью интонаций французских народных песен, военной зóри и марша, и с помощью лирических тем. Ярче всего его чувство к Кармен раскрывается в страстном признании в любви — арии-романсе «Видишь, как свято сохраняю цветок, что мне ты подарила» и в теме любви, возникающей в оркестре, когда Кармен бросает ему цветок.

Постепенно образ Хозе драматизируется. В последнем дуэте с Кармен герой полон отчаяния, и его фразы, обращенные к ней, потрясают глубиной чувств. П. И. Чайковский писал: «Я не могу без слез играть последнюю сцену. С одной стороны, народное ликование и грубое веселье толпы, смот-

рящей на бой быков, с другой — страшная трагедия и смерть двух главных действующих лиц, которых злой фатум столкнул и через целый ряд страданий привел к неизбежному концу».

Очень важны в опере *народные сцены*, которые не только создают испанский колорит, но и играют важную роль в развитии драмы. Каждая из групп хора живет на сцене своей самостоятельной жизнью, охарактеризована своими мелодиями, что способствует созданию реальной картины. «Как великолепно поданы Бизе жанровые сцены и персонажи, — писал известный критик И. Соллертинский, — все эти табачницы, цыганки, солдаты, контрабандисты, красочно-пестрая толпа, предвкушающая острые ощущения корриды (бой быков)! Все это живет, движется, волнуется, спешит, буйствует в безудержном веселье, полно кипучего южного темперамента». Почти все народные сцены пронизаны маршевыми ритмами. Но музыка маршей облагорожена тонкой гармонизацией и оркестровкой, а также подчинена общему напряженному развитию всей оперы. В целом жизнерадостность, увлекающая красота этих сцен оттеняет драму главных героев и определяет, вопреки трагической развязке, оптимистический тон оперы.

В процессе знакомства с популярными фрагментами оперы — темами главных действующих лиц можно кратко рассказать о подготовке спектакля, провале премьеры, трагической судьбе композитора и высокой оценке оперы новыми поколениями слушателей.

Ярким событием явился спектакль, в котором главные роли исполнили русская певица Ирина Архипова и итальянский певец Марио дель Монако. Одной из выдающихся исполнительниц партии Кармен стала и Елена Образцова. Фотографии Е. Образцовой и И. Архиповой в роли Кармен учащиеся увидят в учебнике.

Балет «Кармен-сюита». Новое прочтение оперы Бизе. Образ Кармен. Образ Хозе. Образы «масок» и Тореадора. На уроках учащиеся раскрывают особенности музыкальной драматургии балета Р. Щедрина как симфонического способа прочтения литературного сюжета на основе музыки Ж. Бизе; выясняют вопрос о современности затронутой в музыке темы любви и свободы.

Учителю на заметку

Р. Щедрин: «Поначалу я воспринял предложение написать музыку к балетной постановке по мотивам «Кармен» Мериме скептически ... лучше Бизе не напишешь, и тема эта так срослась с его музыкой, что сколько ни усердствуй, а публика будет ждать знаменитой арии Тореадора, считая без нее себя обманутой в лучших ожиданиях... Поэтому я предложил постановщикам взять за основу бессмертную музыку Бизе. Они так и сделали, но, приступив к работе, сразу столкнулись с чисто практическими трудностями. Надо было оперную партитуру приспособить к требованиям танца: кое-где со-

кратить, кое-где перемонтировать куски и так далее. Это нельзя делать автоматически, рана живую ткань музыки. И постановщик Альберто Алонсо попросил меня прийти на репетицию. То, что я там увидел, мне не просто понравилось, но во многом позволило по-новому взглянуть на балет. Я увидел у Алонсо оригинальную лексику, оригинальный язык балета: не знакомые глазу технические комбинации, кочующие из опуса в опус, а настоящий выразительный **язык** — пластическое выражение мысли. А мысль у него была необычайно яркая, отточенная, концепция спектакля продумана во всех деталях и очень значительна. Меня все это настолько захватило, что я сам предложил сделать инструментальную транскрипцию партитуры. Все остальное шло как-то само собой: я закончил работу за каких-нибудь двадцать дней, так был увлечен».

Задумав создать образ Кармен на балетной сцене, Родион Константинович Щедрин (р. 1932) не мыслил его вне музыки Бизе. Современная интерпретация музыки оперы в балете стала данью преклонения перед творением французского композитора. Музыка Бизе зазвучала по-новому, а образ Кармен еще ярче засверкал благодаря исполнительнице главной роли — Майе Плисецкой.

На примере оперы «Кармен» и балета «Кармен-сюита» учитель может поднять проблему соотношения серьезного и легкого, их взаимодополнения и, как результат, обогащения образов — каждый из них становится многограннее, правдивее. • Почему сегодня современного композитора и нас волнует то, что описано Мериме и создано Бизе более века назад?

• Каковы законы каждого жанра? • Учитываются ли они в рассмотренных произведениях? • На чем основана драматургия в опере и балете? Эти вопросы, актуальные для оценки школьниками различного рода обработок классических и народных мелодий, могут быть успешно рассмотрены на примере балета Р. Щедрина.

В целом знакомство с фрагментами из «Кармен-сюиты» покажет семиклассникам, как композитор творчески и в то же время очень бережно подошел к музыкальному шедевру Бизе. Обострив противоречия между внешними обстоятельствами и внутренними чувствами героев, еще более усилив трагические контрасты, Щедрин тем самым приблизил произведение к проблемам нашего времени.

Фрагменты из балета целесообразно представить учащимся в сопоставлении с аналогичными фрагментами из оперы: так более показательным будет то новое отношение к уже знакомой музыке, которое выразил композитор — наш современник.

Свободолюбивому духу Кармен противостоит общество «масок» — людей, лишенных индивидуальности. Эта идея отражена и в постановке балета: трагедия Кармен разворачивается на арене цирка, потому что жизнь ее, наполненная страстью и борьбой, напоминает корриду.

Знакомство с оперой «Кармен» Ж. Бизе и балетом «Кармен-сюита» Р. Щедрина может произойти разными путями. В одном случае эти произведения рассматриваются в отдельности, в другом — в сопоставлении музыки и образов оперы и балета. Это позволяет сосредоточить внимание учащихся на особенностях музыкальной интерпретации литературного первоисточника. Предложите им сравнить увертюру к опере и вступление к балету. • Какой смысл несет каждый из этих фрагментов музыкальных спектаклей?

Увертюра к опере, как уже говорилось, построенная на радостных, празднично звучащих маршевых темах (в том числе и теме Тореадора), после небольшой настораживающей паузы завершается короткой, полной тревожной напряженности мелодией, предвещающей трагедию.

Эта мелодия на протяжении всей оперы развивается вместе с трагической судьбой героини. Она является ключевой и в балете. Но благодаря соотношению этой мелодии с другими темами-образами ее смысл меняется. Тем более что вступление к балету изначально построено на теме Хабанеры. Исполняемая колоколами, она звучит как обращение к вечности. Этой же темой завершается балет. Чтобы яснее почувствовать значение такого вступления, желательнее еще раз вернуться к Хабанере из оперы Бизе и к теме № 5 — «Выход Кармен и Хабанера» — из балета. Пусть учащиеся, сопоставив эти фрагменты, отметят, как эта музыка переинтонируется у Щедрина. • В каком из произведений ярче ощущается свободолюбие, энергия, непосредственное чувственное начало, а в каком эта тема приобретает философски возвышенный смысл?

Не менее интересно школьникам проследить за трансформацией — переинтонированием темы Тореадора (Тореро) в балете. Пусть учащиеся сравнят ее звучание в «Тореро» (№ 9), «Дуэте Кармен и Тореро» (№ 10) и в финале балета (№ 13). • Так ли она мужественна и бесстрашна? • Почему композитор при повторном проведении темы оставляет лишь ее аккордовое сопровождение? (Мелодия лишь подразумевается, мысленно интонируется каждым слушателем.) • Почему «Дуэт Кармен и Тореро» звучит нежно, но столь призрачно и робко (вибрафон), постепенно истаявая? Не потому ли, что он не вполне реален (предстает как видение, грезы)?

Переходом к следующей части служит тема рока, предвещающая трагическую развязку. Полная любви, волнующе страстная тема Хозе открывает «Адажио» (№ 11). Именно этот номер балета воспринимается как истинный дуэт — апофеоз любви (полифоническое изложение в конце «Адажио» усиливает это ощущение).

В сцене гадания (№ 12) — интонации темы рока, звучание колокола и вновь — взволнованная мелодия Хозе, постепенное наложение трагических интонаций, барабанная дробь,

удар колокола — все это делает еще более напряженным развитие действия. С резкого звучания колокола начинается и финал балета, в котором проходят основные темы. Но интонации темы Тореадора звучат здесь беззаботно, легко и беспечно, как некий иллюзорный марш, что при контрастном сопоставлении с темой рока еще больше усиливает драматизм происходящего.

Еще один контраст — бездушные «маски» и взволнованная, трагически звучащая тема Хозе как отзвук о неразделенной любви. Пауза... И вновь тема вступления... Истаивающие и вместе с тем просветленные интонации (звучит мажор) напоминают надгробную эпитафию. (Вспоминается балет «Ромео и Джульетта»: «Нет повести печальнее на свете...»)

Не ближе ли музыка балета к первоисточнику — новелле Мериме, в которой, как уже говорилось, на вопрос Хозе, любила ли Кармен, она отвечает: «Один лишь миг, а теперь нет»?

Можно предложить учащимся в «Творческой тетради» графически — линией — передать драматургию развития эмоций, чувств, выраженных музыкой, например увертюры к опере и вступления к балету; финала оперы и финала балета; «Дуэта Кармен и Тореро» (№ 10) и «Адажио» (№ 11) как драматургической кульминации балета. Таким образом, можно поднять проблему типов музыкальной драматургии вообще, попытаться понять роль контрастного сопоставления разных тем, тембров, ритмических и мелодических рисунков и др.

Тема: «Сюжеты и образы духовной музыки»

Задачи уроков — актуализировать музыкальный опыт семиклассников, связанный с образами духовной музыки; познакомиться с вокально-драматическим творчеством русских и зарубежных композиторов (на примере «Высокой мессы» И.-С. Баха и «Всенощного бдения» С. В. Рахманинова).

Определенной установкой на восприятие духовной музыки (как религиозной, сочиненной для храмового действия, так и светской, с которой мы встречаемся в концертном исполнении) могут стать слова священника Александра Меня, приведенные в учебнике (с. 62).

Пусть учащиеся вспомнят, с какими произведениями такого плана они уже знакомы. Учитель может предложить послушать фрагменты из произведений разных жанров, представляющих духовные образы: «Реквиема» В.-А. Моцарта, «Духовного концерта» М. С. Березовского, «Всенощного бдения» С. В. Рахманинова («Богородице Дево, радуйся»), хоралов И.-С. Баха и др. Желательно напеть с учащимися мелодии, темы знакомых произведений, вспомнить песни Б. Окуджавы («Молитва»), иеромонаха Романа и др.

Кроме того, особое внимание следует уделить непосредственно музыке Баха, с «Высокой мессой» которого учащиеся познакомятся на следующем уроке. Школьникам уже знакомы «Токката и фуга» ре минор для органа, пьесы из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», инвенции, прелюдии и фуги, «Итальянский концерт» для клавира, «Чакона» для скрипки, «Шутка» для флейты, хоралы для хора и оркестра.

После того как учащиеся напоят мелодии нескольких произведений (в том числе приведенных в учебнике), прослушают некоторые из них (по усмотрению учителя) в записи, можно задать вопросы: • какие из этих произведений относятся к жанру религиозной музыки, какие — к светской? • Какие чувства и мысли вызывает у вас эта музыка? А возможно, и соотнести их с особым складом музыкального письма — полифонией.

Прослушивание сочинений И.-С. Баха в современных интерпретациях (в исполнении французского вокально-инструментального ансамбля «Swingl Singers», отечественного гитариста В. Зинчука и др.) позволит выявить то новое, что вносят в музыку современные исполнители; задуматься, насколько эти интерпретации отвечают замыслу автора, в чем их достоинство, а в чем — недостатки в воплощении музыкального образа.

***«Высокая месса». «От страдания к радости»¹**. История создания театральных пьес с музыкой начинается с древних времен, в Средневековье. К театральным представлениям приближаются мистерии, исполнявшиеся в Средневековье в церкви и на площадях. В эпоху Возрождения наиболее крупным и монументальным жанром музыкального искусства являлась месса. На рубеже XVII—XVIII вв. с развитием профессиональной светской музыки месса уступила ведущее место опере, однако продолжала существовать наряду с ней.

Си-минорную мессу И.-С. Баха (1685—1750) сравнивают с колоссальным готическим собором. Ее скрытый смысл — в противопоставлении смерти и всепобеждающей силы жизни. Ее идея — «от страдания к радости» — воплощается через сопоставление двух образных сфер. В «Высокой мессе» они представлены разнообразными хоровыми эпизодами-сценами, сольными ариями, оркестровыми эпизодами, воплощающими все многообразие и глубину человеческих чувств, и, прежде всего, чувство любви.

Просветитель язычников апостол Павел считал веру подлинной тогда, когда она воплощается в действенное служение, в любовь к людям: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я медь звенящая... Если ...

¹ Произведения, помеченные звездочкой, могут быть рассмотрены на уроках по выбору учителя в зависимости от подготовленности и интересов учащихся.

знаю все тайны и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы передвигать, а не имею любви, я ничто».

Взволнованная возвышенность содержания мессы связана с раскрытием *драматургии контрастных образов* (свойственных и сценическим жанрам). Предложите учащимся спеть мелодии трех номеров из «Высокой мессы» (с. 64—65 учебника). Подсказкой для выразительного исполнения являются указания темпа и динамики, уже определяющие контраст двух сфер мессы.

• Какими чувствами наполнена каждая из сфер? • Какие из этих мелодий будут исполняться хором, а какая — солистом? • Какая мелодия создает образы горести и страдания, а какая образы активного действия, радости, света?

Обратите внимание школьников на различие выразительных средств: минорный лад, напряженные интонации, преобладание ровного спокойного ритма, сумрачные звучности («вздохи и слезы», исполненные величия духа) и контрастирующий с этой сферой образ («Gloria»), обрисованный мажорными красками, энергичной вокальной линией, активным живым и разнообразным ритмом. В этом хоре ярко проявляется гимничность. После того как учащиеся услышат «Kyrie eleison», «Gloria», «Agnus Dei» в записи, можно обратить их внимание не только на вокальную или хоровую линию мелодики, но и на яркость звучания оркестра.

Первая часть «Высокой мессы» — «Kyrie eleison». Всего два слова («Господи, помилуй») — мольбы и просьбы о прощении. Но здесь и лирика, и трагизм — эмоциональная наполненность и в то же время сдержанность выражения. Сначала можно послушать только первые возгласы хора и оркестра и оркестровое вступление со вздохами, с тревогой в интонациях инструментов. Какие оттенки человеческих чувств выражены здесь? С первых аккордов — восклицания хора «Kyrie eleison» — возникает ощущение, что торжественная молитва возносится вверх. Пусть учащиеся попытаются услышать мелодию, которую они пели по нотной записи, в оркестровом эпизоде. Как же развивается музыка дальше?

Теперь целесообразно послушать весь номер мессы в записи. Вслед за оркестровой прелюдией разворачивается мелодия хоровой фуги. С какой разной интонацией звучат слова «Господи, помилуй» («Kyrie eleison») и «помилуй» («eleison»). Следует обратить внимание учащихся на полифоническое воплощение этих слов в голосах хора, на выразительность пятиголосной фуги, в форме которой написана эта часть. Снова соло оркестра, и вновь, начиная с мужских голосов, проходит основная мелодия поочередно у всех групп хора. Мир величавого и глубокого чувства открывается слушателям. Кажется, будто все новые толпы присоединяются к молению, что это молитва всего человечества.

Сосредоточенное молчание — лучший переход к части «Глория» («Gloria in excelsis et in terra pax hominibus bonae voluntatis» — «Слава на небесах, и на земле мир, в человеках благоволение» — таково содержание всей части). Учащиеся услышат начальный эпизод «Слава на небесах». Мощное, победное и торжественное звучание хора и оркестра исполнено восторга и ликования. Оно несет в себе порыв радости, стремление к жизни, возглашает беспредельную радость бытия. Хвала возносится ввысь, как бы заполняет все пространство небес.

Ария «Агнус Дей» — песнь успокоения — звучит как заключение, несущее благодарение и умиление, умиротворение. Эта ария альты со скрипками и с поддерживающими их басовыми инструментами — самая глубокая ария «Мессы». В ней слышатся отзвуки трагедии, но захватывает власть духовной красоты. Именно эта ария чаще всего исполняется в концертах как самостоятельное лирическое произведение.

В духовных сочинениях Баха тембры низких голосов — баса, тенора и особенно альты — связаны со сложным миром человеческих переживаний, с мотивами покаяния и страдания.

Попытаться стать участником сложного для восприятия действия — нелегкая, но благодарная задача. Учащиеся соприкоснутся через музыку со множеством противоречий, самых различных оттенков людских переживаний и страстей. Звучание «Высокой мессы» можно сравнить с лентой времени, нескончаемой дорогой жизни в движении к свету.

Учителю на заметку

«Глория» составлена по мотивам Священного Писания во II в. и записана в 7-ю книгу Апостольских Установлений в III—IV вв. Начиная с V в. включена в мессу католического богослужения. Молитва обращена к Троице.

Слава в вышних Богу, и на земле
мир людям доброй воли.

Хвалим Тебя, благословляем Тебя, обожаем Тебя,
славим Тебя, благодарим Тебя
во имя великой Твоей славы, о, Господь Бог,
Царь Небесный, всемогущий Бог Отец.

О Господь Сын Единородный, Иисус Христос,
Господь Бог, Агнец Божий, Сын Отца,
Ты, который принимает грехи мира,
внемли нашим мольбам.

Ты, который восседаешь по правую руку
от Отца, помилуй нас.

Ибо Ты один Свят, Ты один Господь,
Ты один высочайший, о Иисус Христос
вместе со Святым Духом во славу Бога Отца.

Аминь.

Агнец Божий (лат. Agnus Dei; агнец — от слав. — «ягненок») — одно из символических имен Иисуса Христа как искупителя грехов

человечества. Агнец — символ кротости, невинности и непротивления злу, качеств, в которых заключена таинственная сила христианской религии, победившей многие религии античного мира и распространившейся вопреки всем гонениям. Подобно ветхозаветным агнцам, принесенным в жертву ради избавления еврейского народа из египетского плена (обычай приносить в жертву Богу первого ягненка, родившегося в стаде), Иисус отдал себя в жертву ради избавления человеческого рода от власти греха.

Всенощное бдение. Музыкальное зодчество России. Образы «Вечерни» и «Утрени». Еще раз вспомним высказывание Александра Меня: «Убеждение в том, что есть нечто высшее, дает нам силы существовать».

«Всенощное бдение», или «Всенощную», С. В. Рахманинова (1873—1943) называют хоровой симфонией (а капелла). Она занимает особое место в русской музыке и в музыкальной культуре целого мира. Если немногими словами определить ее художественную идею, то можно сказать, что это озвученный облик Родины. Учащиеся смогут прочесть об этом в учебнике.

Аналогично тому, как в «Высокой мессе» Бах озвучил богослужебный текст, так и во «Всенощной» Рахманинова истоком является Слово (Библия) и знаменный распев. Широко известно афористическое высказывание М. И. Глинки: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем». «Наша музыка будущего имеет источники своей мощи именно здесь, в своих началах, в своей дороге, в своих идеалах, давно обдуманых для нас простыми певцами...» — эти слова принадлежат выдающемуся музыкальному деятелю С. В. Смоленскому, директору Синодального училища, композитору, педагогу-музыканту, исследователю древнерусского богослужебного пения. Ему Рахманинов и посвятил свое произведение, в котором ожили эти мелодии. Именно Синодальным хором «Всенощная» была впервые исполнена 10 марта 1915 г.

Это произведение могло родиться только в России. «Я — русский композитор, и моя родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды. Моя музыка — это плод моего характера, потому что это русская музыка», — говорил С. В. Рахманинов.

В отзывах прессы на «Всенощную» неслучайно отмечались «истинно русская народная полифония, широкий хоровой диапазон, мощные голосовые удвоения, типичные для русского церковного пения, глубокие басовые контроктавы, выразительное применение вокальных тембров».

При общем спокойном тоне песнопения отличаются разнообразием красок и настроений: эпическое повествование сменяется лирическим высказыванием, властные возгласы — нежными, ясными напевами, колыбельные ритмы — переливами колоколов. Безмятежность, покой, ласковость колыбельной

сменяются звуками нарождающегося солнечного дня... Утренний благовест сообщает радостную приподнятость душе. Человек бодро и с надеждой, полный сил, уверенности и любви к отчему дому и земле своей, вступает в грядущий день.

Учащимся предлагается спеть мелодии из сюиты-фантазии («Слезы» и «Светлый праздник»), являющиеся отголоском тех детских впечатлений о колокольных звонах, которые нашли отражение и во «Всенощной». Затем спеть, ориентируясь на нотную запись, мелодию хора «Богородице Дево, радуйся» и послушать этот фрагмент в записи.

В учебнике учащиеся смогут прочитать слова известного хорового дирижера В. Чернушенко о «Всенощной», которая раскрывает душу народа. И потому эта музыка пронизана чувством добра и света, в ней — торжество и покой, сосредоточенная суровость и сдержанная сила, размах и мощь. Она не грозит и не устрашает, но сообщает душевный подъем и радостно возбуждает. Эта музыка не разобщает, а объединяет.

Учителю на заметку

Всенощная — богослужение православной церкви, совершаемое вечером накануне воскресенья и праздников и объединяющее вечерню, утреню и первый час.

Сочинение Рахманинова исполнялось лишь в открытых духовных концертах, а в церкви впервые прозвучало лишь в 1957 г. в Москве на Большой Ордынке в храме иконы «Всех скорбящих Радость». Исполнение было посвящено памяти Рахманинова и с тех пор каждый год в марте повторяется. Концертная жизнь «Всенощной» возобновилась в конце XX в.

Можно предложить учащимся дома обратиться к изображению религиозных образов в различных произведениях искусства, которые помещены на страницах учебников и творческих тетрадях для 5 и 6 классов, и выписать их названия в свою «Творческую тетрадь», фиксируя личные музыкальные ассоциации.

Рок-опера «Иисус Христос — суперзвезда». Вечные темы. Главные образы. Учащиеся знакомятся с фрагментами рок-оперы Э.-Л. Уэббера; рассматривают вопрос о традициях и новаторстве в жанре оперы; изучают драматургию развития и музыкального языка основных образов рок-оперы.

В начале урока можно предложить учащимся вспомнить, какими чертами обладает жанр классической оперы, и аргументировать свои ответы ссылками на конкретные примеры знакомой им музыки. Обобщая ответы семиклассников, следует обратить внимание на то, что в основе любой оперы лежит *либретто*. В основе сюжета либретто оперы — литературное произведение (например, сказка — «Снегурочка», былина — «Садко», миф — «Орфей и Эвридика», театральная пьеса — «Порги и Бесс», поэма — «Руслан и Людмила», новелла — «Кармен») или исторический факт (борьба русских

воинов с половцами в 1185 г. — «Князь Игорь», события русской истории 1612 г. — «Иван Сусанин») и др.

Для понимания приемов драматургического развития в опере (повтор, контраст, вариационность) можно напомнить учащимся наиболее яркие примеры их применения композиторами. Такого рода обобщение, актуализацию предшествующего музыкального опыта школьников нужно проводить с опорой на конкретные примеры, поэтому учитель может наигрывать знакомые темы из опер, а учащиеся — вокализировать их.

Чтобы создать проблемную ситуацию, можно предложить школьникам послушать известный хит — песню «Суперзвезда» из рок-оперы «Иисус-Христос — суперзвезда» английского композитора Э.-Л. Уэббера и увертюру из оперы (не называя произведения) и определить, к какому жанру — классической или современной оперы — принадлежит эта музыка, а также ответить на вопросы в учебнике (с. 71).

Песня «Суперзвезда» имеет запоминающуюся мелодию. Музыка несет заряд энергии, радостного возбуждения благодаря упругим ритмам, яркой мажорной окраске, чередованию голоса солиста с хоровыми репликами.

В увертюре к рок-опере можно условно выделить четыре раздела. Первый открывается мрачным гудением низких струнных инструментов, на фоне которых звучит однообразно повторяющаяся тема с интонациями вопроса, неопределенности. Послушав такое начало увертюры, семиклассники могут определить общий эмоциональный строй событий, которые будут происходить далее.

Во втором разделе музыка приобретает черты активно-грозного звучания, на фоне которого при поддержке агрессивного ритма, напоминающего скачку, слышны грозные интонации медных инструментов и ритмы ударных.

В следующем, третьем разделе увертюры на фоне «вдалбливаемых» ритмических формул начинают звучать нисходящие «крутящиеся» попевок. Напряжение звучания усиливается. Мелодии практически отсутствуют, а короткие мелодические формулы обрываются, не успев оформиться в завершенные музыкальные мысли. На фоне тревоги и взволнованности начинается последний, четвертый раздел увертюры — кода, в которой школьники услышат знакомую им тему песни «Суперзвезда». Но эта инструментальная тема не достигает своего завершения, а обрывается словно «на полуслове», и здесь композитор вводит вокализ, напоминающий хорал. В увертюре словно нет точки. Пусть семиклассники задумаются над тем, почему композитор выбирает такой прием драматургического развития.

На с. 71 учебника учащиеся увидят репродукцию с картины русского художника Н. Н. Ге «Что есть истина?» (1890 г., Государственная Третьяковская галерея), на которой изобра-

жена беседа римского наместника в Иудее Понтия Пилата и Иисуса Христа. Цикл картин о страданиях Христа («Что есть истина?», «Голгофа», «Распятие») художник наполнил религиозно-этическими идеями. Он обращается к современному обществу с утопической проповедью духовного протеста против зла, провозглашает величие жертвы во имя идеи. В этих отмеченных глубоким драматизмом картинах с резкими контрастами света и тени значительную роль играет изображение духовных и физических страданий человека, подчеркивается богатство и сложность его духовной жизни.

Контраст главных образов рок-оперы — основа ее драматургии. Для того чтобы учащиеся смогли понять музыкальный язык рок-оперы, рекомендуется постоянно обращаться к вокализации ее тем, отдельных интонаций. Можно посоветовать семиклассникам прочитать дома фрагменты из Евангелия о земной жизни Иисуса и ответить на вопрос: «Какие заповеди проповедовал Иисус Христос?»

Пусть учащиеся попытаются понять образ Иисуса Христа, опираясь на свое восприятие различных фрагментов рок-оперы и исполнение отдельных тем: пролога, сцены в Гефсиманском саду, сцены входа в Иерусалим (хор «Осанна!»). Наверняка семиклассники обратят внимание на жанровую основу музыки (песенность), голос исполнителя (тенор), оркестровку его партий (классический состав оркестра с выделением функции струнных инструментов). Так, в прологе мысли Христа переданы композитором в жанре неторопливой лирической песни.

Иисус: Блаженны нищие духом,
Но не нищие душою,
А те, кто познает
Смысл праведной жизни. (2 раза)
Блаженны чистые сердцем,
И милостивые блаженны.
Блаженны миротворцы.
Ждет их высшая слава. (2 раза)
Блаженны, жаждущие правды
В искании своем.
Воистину блаженны будут те,
Кто выстрадал ее. (2 раза)

В размышлениях Христа о жизни, своем предназначении, горькой своей судьбе («Моление о чаше») появляются речитативные и балладные интонации. Здесь композитор использует имитацию гитарного аккомпанемента. По мере развития музыки в сцене в Гефсиманском саду усиливается динамика, становятся более активными ритмы и интонации, варьируются основные мелодические формулы, меняется звучание голоса Христа — от спокойного до трагически возбужденного.

Иисус: Мне надо знать, Боже, мне надо знать, (4 раза)
За что умру.
Разве смерть моя тебе нужней, важней, чем жизнь?
Кто увидит кровь мою в потоках грязной жижи?
Мне надо знать, Боже, мне надо знать, (4 раза)
Что ты тогда сможешь взамен мне дать.
Мне надо знать, Боже, мне надо знать! (2 раза)
За что мне смерть, Боже, за что мне смерть?
Как ты сможешь доказать, что жертва не пуста?
Дай мне знать, что внемлешь ты страданиям Христа.
Дай мне слово, что не зря ввергаюсь я во тьму,
Дай мне слово, что не зря я смерть свою приму!
За что мне смерть! (3 раза)

Вывод, к которому необходимо привести школьников: при воплощении образа Христа композитор Уэббер максимально использует традиционные особенности классической оперы.

Линию лирических образов продолжает еще один персонаж рок-оперы — Мария Магдалина. Традиционная для классических опер любовная линия (Руслан и Людмила, Орфей и Эвридика, Снегурочка и Лель, Порги и Бесс), которая служит одним из стимулов развития сюжета, представлена в опере колыбельной («Колыбельная Магдалины») и сценой Марии Магдалины и Христа, решенной в жанре классических любовных дуэтов.

Уже во вступлении к колыбельной слышны мягкие покачивающиеся интонации, звенящие тембры виброфона. Повторением слов припева «Засыпай, мой милый, засыпай» солисткой и хором, который звучит на втором плане, композитор пытается создать ощущение покоя, тишины. Но при этом мягкому голосу Магдалины (сопрано) он противопоставляет ироничные реплики Иуды («Сладки твои губы, сладки твои речи»), голос встревоженного Христа («Вряд ли одно чудо, вряд ли одно диво может наш мир изменить»). Они словно не слышат мечтательной речи Магдалины, каждый думает о своем. В куплетной форме колыбельной неизменным остается активный ритм, который не позволяет слушателям поверить в безмятежность происходящего.

Хор «Осанна!» вносит в развитие сюжета рок-оперы праздничный колорит. Возбуждение толпы, которая встречает Иисуса Христа при входе его в Иерусалим накануне большого праздника — Пасхи, передается светлым мажорным ладом, несложной запоминающейся мелодией, повтором основной темы, сочетанием хоровых и сольных (Кайафа, Христос) эпизодов.

В записи учащиеся прослушивают хор «Осанна!» на английском языке, поэтому мы предлагаем русский перевод текста этого хора.

Народ: Осанна, гей, санна, санна, санна, о,
Санна, гей, обратись сюда.
Иисус наш — положишься, уважь,
Осчастливь нас, о Суперзвезда!

Каиафа: Ты скажи — пусть чернь утихнет,
Мы боимся — смута вспыхнет.
Развязно сброд себя ведет.
Передай — умом плохи все,
Кто тут пел твои стихи.
Мы, как пить дать, велим их гнать.

Народ: Осанна, гей, санна, санна, санна, о,
Санна, гей, обратись сюда.
Иисус наш — положишься, уважь,
Осчастливь нас, о Суперзвезда!

Иисус: Что ты ворчишь попусту на люд?
Вопли те унять ничто не в силах.
Позакрывай всем рты — с того не станет тише:
И камень, и скала подхватят гимн.

Народ с Иисусом вместе:

Осанна, гей, санна, санна, санна, о,
Санна, гей, обратись сюда.
Иисус наш — положишься, уважь,
Осчастливь нас, о Суперзвезда!

Перевод В. А. Птицына

Можно предложить учащимся сравнить три хора: «Осанна!» из рок-оперы Уэббера, «Глория» («Слава в вышних Богу») из «Высокой мессы» И.-С. Баха, «Хвалите имя Господне» из «Всенощной» С. Рахманинова — и выделить общие черты. Такое сравнение поможет учащимся понять, что Уэббер использует в хоре «Осанна!» принципы разработки материала композиторов-классиков. Но отличает этот хор от классических образцов манера пения — «бытовое», открытое звучание голосов певцов.

Восприятию «Сна Пилата» может предшествовать короткая беседа о том, к какой группе образов — лирических или драматических, положительных или отрицательных — учащиеся могут отнести образ Понтия Пилата, наместника римского императора в Иудее. Учащиеся чаще всего считают этот образ отрицательным и поэтому выбирают такой тип изложения музыкальной мысли, который противостоит образу Христа.

Тем более неожиданным становится для слушателей-школьников эффект их знакомства с образом Понтия Пилата, который, терзаемый сомнениями о верности своего решения, поет в опере драматически окрашенную арию-балладу «Сон Пилата». Образ отрицательного героя рок-оперы по своему музыкальному решению словно примыкает к положительным,

лирическим образом, составляя с ними единое целое. Пусть учащиеся задумаются над обоснованностью такой трактовки композитором образа Пилата. • Узббер желает оправдать Пилата перед историей? разделяет его сомнения? сочувствует римскому наместнику и храброму воину?

Опять я видел очень странный, непонятный сон:
Безмолвный незнакомец предо мной предстал,
сойдя с икон.

Его, как вора, под конвоем стражники ввели.
Пытали, но согнуться до земли заставить не смогли.
Потом его вели на смерть, как на парад,
И он мне бросил лишь один печальный взгляд, один
прощальный взгляд.

В нем я прочел лишь состраданье и немой укор,
Как будто слали мне, а не ему, проклятья и позор.

Внимание учащихся наверняка привлечет гитарный аккомпанемент арии Пилата, что роднит ее с песнями-балладами.

Иными выразительными средствами решен композитором образ Иуды Искарота — апостола, который не хочет слепо следовать за Христом, стремится понять, осмыслить поступки своего Учителя и в конце концов предает его за «тридцать сребреников».

Пусть учащиеся составят словарь эмоциональных характеристик Иуды после прослушивания его арии «Небом головы полны» (разнообразие чувств и эмоций — сомнения, раздумья, жестокость, решительность, волнение, страх).

• Можно ли назвать этот фрагмент арией в классической интерпретации понятия? • Какие черты мелодики, ритма, манеры пения здесь преобладают? Учащимся нетрудно будет выделить энергичные, упругие ритмы, напряженно-быстрые темпы, которые передают смятенное состояние духа Иуды; мелодия соединяет в себе черты декламации, речитатива, взволнованная речь переходит в крик, визг. В оркестровом сопровождении большая роль отводится ударным, электромузыкальным инструментам.

Мне не нравится знамение дня,
Я хочу, чтоб ты послушал меня.
Помнишь, я был правой твоей рукой всегда.
Ты пожар в умах зажег,
Они твердят, что ты — Пророк.
Но пройдет обман, и что тогда?

Я же помню, как в начале борьбы
Ты для нас был подарком судьбы.
И поверь мне, как и прежде, я пленен тобой!
Но с каждым днем твои слова
Чернит досужая молва.
Я боюсь, удел печален твой.

Предложите семиклассникам в сцене «Раскаяние и смерть Иуды» выделить различные эмоциональные состояния предателя. Учащиеся вновь услышат возбужденную музыку, насыщенную энергичными ритмами, которая сродни тому душевному волнению, которое испытывает Иуда.

О горе, горе мне,
Я погубил его!
Разный сброд оплевывал и бил его.
В терниях его святая голова,
После истязаний он был жив едва.
Гибнет Человек, Учитель и Пророк!
Если б чем-нибудь ему помочь я смог..
Спас бы, если б смог!

Иуда признает, что Христос был «лучше всех нас». Он поет часть своего признания на мелодию, которая принадлежала Иисусу. Такой драматургический прием только усиливает трагизм ситуации раскаяния.

Сцена безумия Иуды построена на интонациях увертюры, которые звучат здесь особенно напряженно, сочетаясь с воплями и выкриками певца.

Можно обратить внимание семиклассников на выразительные кадры из фильма-оперы (с. 73 учебника). На одном из них запечатлен эпизод «Поцелуй Иуды», который становится одной из драматургических точек истории земной жизни Христа и его взаимоотношений со своими учениками-апостолами.

Характеристика царя Ирода, иронизирующего над Иисусом и стремящегося унижить его перед народом, связана с такими жанрами популярной танцевальной музыки, как регтайм, чарльстон, фокстрот (с. 73 учебника). Сцена у царя Ирода открывается хором народа, который перестал верить Христу. С издевкой звучат голоса: «Ну-ка, ясновидец, чудо сотвори!» Голос царя звучит нагло, с вызовом, с простонародной хрипотцой. Слушая эту музыку, школьники словно видят события, происходящие на сцене: вокруг Иисуса Христа в бесшабашном танце кружатся люди, царь, его свита.

Я безмерно счастлив познакомиться с тобой.
Ты прославился у нас как никто другой.
Исцелитель, маг и чародей!
Ходит слух, что ты сам Бог,
Живущий среди людей.

Итак, ты Христос,
Всемогущий Христос.
Я тебе поверю,
Сделай из воды вино.
Твои чудеса должен видеть я сам.
Хочу чуда, Христос!

Учителю на заметку

Хард-рок — жесткий, или тяжелый, рок. Композиции в стиле хард-рок вызывают субъективное ощущение тяжести, достигаемое за счет выделения ритм-секции на передний план, что требует от музыкантов виртуозного владения своими инструментами. В хард-роке, помимо «выгуклости» ритм-секции, все входящие в нее инструменты напрямую связаны с мелодическим лидером-гитаристом или клавишником, поэтому здесь не может быть обособленной импровизации одного инструмента, а это означает, что в импровизации участвуют все инструменты группы, создавая целостность и монолитность произведения. Как самостоятельное направление хард-рок выкристаллизовался в конце 60-х гг. благодаря выдающемуся гитаристу Д. Хендриксу.

Синтез хард-рока с другими направлениями рок-музыки, как правило, дает интересные результаты — так появились тяжелый арт-рок, хард-фьюжн, тяжелая психоделия, а также такие стили, как глиттер-рок, тяжелый ритм-энд-блюз. Также хард-рок заложил основу для появления в дальнейшем стиля хеви-метал.

Регтайм (ragtime) — жанр американской музыки, особенно популярной в начале XX в. Происхождение слова «регтайм» до сих пор неясно. Возможно, оно происходит от английского ragged time («разорванное время», то есть синкопированный ритм). Это танцевальная форма, имеющая размер 2/4 или 4/4, в которой бас звучит на нечетных, а аккорды — на четных долях такта, что придает звучанию типичный маршевый ритм; мелодическая линия сильно синкопированная. Регтайм считается одним из предшественников джаза. Джаз унаследовал от регтайма ритмическую остроту, создаваемую несовпадением ритмически свободной, как бы «разорванной» мелодии. Некоторое время после Первой мировой войны регтайм вновь был моден как салонный танец. От него произошли и другие танцы, в том числе и фокстрот.

Фокстрот (англ. foxtrot, от fox — лиса и trot — рысь, быстрый шаг) — бальный танец. Возник в 1912 г. в США. После Первой мировой войны (1914—1918) получил распространение в Европе. Музыкальный размер 3/4. Фокстрот основан на танцевальном движении ту-степа. Для фокстрота характерны мелкий скользящий шаг, синкопированный ритм. В середине 1920-х гг. появился так называемый быстрый фокстрот, или квик-степ; обычный фокстрот стали называть медленным — слоу-фокстрот. Фокстрот является типичной формой джазовой музыки.

Чарльстон (англ. charleston) — американский бальный танец. Появился впервые в 1920-х гг. XX в. в г. Чарльстон (США, штат Южная Каролина), затем распространился в Европе. Основан на негритянских танцах, музыкальный размер 4/4. Ритм синкопированный. В конце 1960-х — середине 70-х гг. вновь стал популярным.

Слушая инструментальную музыку эпилога (заключения), семиклассники услышат уже знакомую им тему Иисуса Христа, которая звучала в сцене в Гефсиманском саду. Ее мягко и отрешенно исполняют струнные инструменты. Интонациями вопроса, незавершенности заканчивает композитор рок-оперу.

В заключение знакомства с рок-оперой «Иисус Христос — суперзвезда» предложите учащимся еще раз послушать увер-

тью и сравнить ее с эпилогом (см. задания на с. 73 учебника). Сопоставляя музыкальные образы первой и последней частей оперы, пусть семиклассники задумаются над вопросом: какую основную мысль подчеркивает композитор в заключительном разделе рок-оперы?

Вывод, к которому необходимо подвести учащихся: композитор Уэббер умело применяет разнообразные средства драматургического развития музыкальных образов.

Вероятно, здесь следует напомнить некоторые из них:

- за каждым из героев рок-оперы закреплена определенная эмоциональная, образная и жанровая сфера;
- повторение знакомых мелодий и тем в различных ситуациях развития действия усиливает эффект взаимодействия образов;
- классическую оркестровку музыкальной ткани композитор умело сочетает с включением в нее современных интонаций, ритмов, жанров популярной музыки, а также электромузыкальных инструментов.

Урок можно завершить словами современного итальянского писателя Умберто Эко: «Если бы Христос был всего лишь героем возвышенной легенды, уже сам факт, что подобная легенда могла быть измышлена, был бы не меньшим чудом, нежели чудо явления во плоти Сына реально существующего Бога. Эта природная, земная тайна способна вечно волновать и облагораживать сердца неверующих».

Тема: «Музыка к драматическому спектаклю»

Задачи урока — изучение особенностей музыки к драматическим спектаклям; актуализация жизненно-музыкальных впечатлений учащихся о роли музыки в сценическом действии; выявление контрастности образных сфер театральной музыки; закрепление знаний о взаимодействии музыки и литературы; понимание выразительности музыкальных характеристик главных героев спектакля или его сюжетных линий.

Урок может начаться с эпиграфа — слов У. Шекспира: «Они ушли во тьму, но не исчез их след», — которые могут звучать на фоне одного из фрагментов знакомых учащимся музыкальных сочинений, воплощающих сюжет бессмертной трагедии «Ромео и Джульетта». Это могут быть темы вражды или любви из одноименной увертюры-фантазии П. И. Чайковского, «Танец рыцарей» из балета С. С. Прокофьева, «Сцена драки» из мюзикла Л. Бернштейна, отрывки из музыки к кинофильмам (по выбору учителя).

Затем может последовать вопрос: какой драматургический принцип развития положен в основу произведений разных жанров — увертюры, балета, мюзикла? Размышления школь-

ников должны быть направлены на то, что эти сочинения, написанные в разных стилях и жанрах, разными выразительными средствами, для различных составов исполнителей, объединяет стремление композиторов построить их драматургическое развитие на одном из основных принципов музыкального развития — контрасте. И это оправданно, потому что в основу сюжета трагедии «Ромео и Джульетта» положена идея противопоставления добра и зла, любви и вражды, верности и измены, дружбы и предательства.

В центре урока — встреча с музыкой к трагедии Шекспира, созданной к драматическому спектаклю в середине XX в. композитором Д. Б. Кабалевским.

***«Ромео и Джульетта». Музыкальные зарисовки для большого симфонического оркестра Д. Б. Кабалевского.** Рекомендуется привлечь внимание учащихся к тому, что в музыке к трагедии У. Шекспира композитор Д. Б. Кабалевский подчеркивает мысль о том, что вечные вопросы жизни воплощаются во взаимодействии музыки и литературы, музыки и театра, а собственно жанр музыкальных зарисовок свидетельствует о близости музыки к изобразительному искусству.

Учителю на заметку

Уже в XX в. одним из известных спектаклей на шекспировский сюжет стала постановка театра им. Е. Б. Вахтангова, которая была осуществлена в 1956 г. Музыка к спектаклю написал известный отечественный композитор *Дмитрий Борисович Кабалевский* (1904—1987). Спектакль был поставлен режиссером И. Рапопортом. Роль Джульетты в нем исполняли Галина Пашкова и Людмила Целиковская, Ромео — Юрий Любимов и Вячеслав Дугин.

«Музыка получилась удачной, явно выходящей за рамки сопровождения к драматическому спектаклю, и композитор решил составить из нее сюиту. Так возникли «Музыкальные зарисовки к трагедии Шекспира для большого симфонического оркестра». Зарисовок оказалось десять: (1) вступление «Вражда и любовь», где показаны основные образы трагедии; (2) музыкальный пейзаж «Утро в Вероне»; жанровые (3) «Приготовление к балу», (4) «Шествие гдстей», (5) «Веселый танец»; (6) вдохновенная лирическая «Встреча Ромео и Джульетты»; (7) лирико-психологическая «В келье Лоренцо»; (8) вновь жанровая «Сцена на площади»; (9) поэтичная «Ромео и Джульетта»; (10) светло-умиротворенный финал — «Смерть и примирение»¹.

На уроке целесообразно сопоставить контрастные образы зарисовок (которые часто называют симфонической сюитой). Вниманию учащихся могут быть предложены контрастные части сюиты: «Утро в Вероне», «Шествие гостей», «Встреча Ромео и Джульетты». Учитель, используя метод «тождества и контраста» («сходства и различия»), вместе с учащимися анализирует эти части.

¹ Цит. по кн.: Михеева Л. Дмитрий Борисович Кабалевский: краткий очерк жизни и творчества: популярная монография. — Л.: Музыка, 1977. — С. 51.

«Утро в Вероне» (№ 2) — жанровая зарисовка. Предложите учащимся задуматься над вопросами, поставленными в учебнике, а также выявить те средства музыкальной выразительности, с помощью которых создан образ пробуждающегося города (мелодика, ритм, темп, лад, оркестровка, форма и др.).

«Шествие гостей» (№ 4). Обратите внимание школьников на то, что в этой части сюиты композитор использует для развития образа принцип контраста между частями. • Какова жанровая основа 1-й и 3-й частей и с какими героями трагедии Шекспира связаны особенности музыки? • Какую новую эмоциональную окраску вносит в музыкальное повествование средняя часть «Шествия»? • Почему именно здесь появляются напряженно-взволнованные интонации? • Какими тембрами инструментов оркестра окрашена средняя часть пьесы? • Какие свойства образов «Шествия гостей» композитор усиливает в 3-й части?

«Встреча Ромео и Джульетты» («Лирический танец», № 6). Какое настроение передает эта музыка? Почему для передачи трогательного чувства юных влюбленных композитор избирает песенный тип изложения музыкальной мысли? Почему в фактуре этой пьесы слышны «двухголосные», дуэтные переплетения разных голосов? В какой форме написана сцена? Какое эмоциональное состояние подчеркнуто в средней части? Какими средствами оно передано? Почему повторение первоначальной мелодии в 3-й части сцены создает ощущение обреченности, безысходности?

После знакомства с этими частями музыки к драматическому спектаклю можно предложить учащимся провести музыкальные параллели и сопоставить части (по сходству или различию) с уже знакомыми фрагментами из других сочинений. В качестве самостоятельной работы можно рекомендовать школьникам найти на интернет-сайтах информацию о еще одной интерпретации трагедии Шекспира — современном мюзикле Ж. Пресгурвика «Ромео и Джульетта», соответствующие музыкальные записи и подготовить сообщение в классе. Возможен также вариант подготовки исследовательского проекта на тему «Ромео и Джульетта» — бессмертное творение Шекспира в музыке разных эпох».

«Гоголь-сюита» из музыки к спектаклю «Ревизская сказка» А. Шнитке. На уроке учащиеся выявляют значение музыки в раскрытии драматургии действия в спектакле «Ревизская сказка» и выясняют, относятся ли к современной жизни слова статьи Н. В. Гоголя (фрагмент которой приведен в учебнике) и музыка «Гоголь-сюиты» А. Г. Шнитке.

Ориентируясь на текст учебника и вопросы, поставленные перед учащимися, знакомство с «Гоголь-сюитой» целесообразно начать с сопоставления «Увертюры» (№ 1) и «Завещания»

(№ 7), что поможет самостоятельно выстроить возможную драматургическую линию, предопределив ее основной выразительный смысл: гротеск, насмешка, карикатурные зарисовки. Школьники, несомненно, услышат, как композитор, используя простоватые интонации (мотивчики) в остальных частях сюиты, высмеивает пошлость, пустоту бессмысленного существования гоголевских героев и подобных им людей в нашей современной жизни.

Выразительная сила музыки Шнитке особенно выпукло проявляется, если сопоставить ее с «Всенощной» Рахманинова. Такой контраст в драматургии урока позволит высветить бесконечное разнообразие жизни: от высокого, духовного до карикатурного, смешного. И все это можно встретить в жизни любого народа. Тем самым становится очевидной мысль, что музыка, как и жизнь, безгранична в своих проявлениях и возможностях.

Драматические события происходят не только в определенном историческом времени, переданные в самых разных жанрах и стилях музыкального искусства, но и как бы в собственном времени воспринимающего человека, то есть в конечном счете разворачиваются ради освобождения наших переживаний, чувств, мыслей. Главное, чтобы семиклассники поняли — нет музыки хорошей или плохой, есть музыка, которая волнует, а есть — которая оставляет равнодушным (Д. Шостакович). И не случайно последний разворот первого раздела учебника — **«Музыканты — извечные маги»** — обобщает представления учащихся об особенностях музыкальной драматургии сценической музыки и в поэтической форме (стихотворение Б. Дубровина) подводит итог значимости музыкального творчества в жизни человека.

ТЕМА ВТОРОГО ПОЛУГОДИЯ: «ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ КАМЕРНОЙ И СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ»

Термин «драматургия» применяется не только к произведениям музыкально-сценических, театральных жанров, но и к произведениям, связанным с многогранным раскрытием музыкальных образов, для характеристики инструментально-симфонической музыки. Закономерности музыкальной драматургии проявляются в построении целого произведения и составляющих его частей, в логике их развития, особенностях воплощения музыкальных образов, их сопоставлении по принципу сходства или различия — в повторении, варьировании, контрастном взаимодействии музыкальных интонаций, тем, эпизодов.

Тема: «Музыкальная драматургия — развитие музыки»

Задачи урока — актуализировать жизненно-музыкальный опыт учащихся по осмыслению восприятия музыкальной драматургии знакомой им музыки; закрепить понимание учащимися таких приемов развития, как повтор, варьирование, разработка, секвенция, имитация.

Урок, построенный на содержании разворотов учебника по этой теме (с. 84—87), является уроком, обобщающим и систематизирующим представления семиклассников о таком явлении музыкального искусства, как *музыкальная драматургия*. Основным принципом разработки сценария этого урока может стать принцип чередования различных видов музыкально-практической деятельности учащихся: пения, слушания музыки, свободного дирижирования, импровизаций и др.

Начало урока может быть связано с исполнением народных песен разных жанров (хороводная, колыбельная, протяжная и др.), за интонационным развитием которых учащиеся попытаются проследить.

Можно обратиться к исполнению народных песен: русских — «Ты река ль, моя реченька» (см. учебник для 4 класса), «У зори-то, у зореньки» (там же), «Во кузнице» (см. учебник для 6 класса), «Я на камушке сижу» (5 класс); белорусской — «Реченька» (4 класс); немецкой — «Музыканты» (3 класс); японской — «Вишня» (4 класс) и др.

В белорусской народной песне «Реченька» следует обратить внимание семиклассников на то, что в ней повторяется нисходящая секундовая интонация. При этом общее нисходящее движение мелодии усиливает ее печальный, задумчивый характер. В процессе исполнения этой песни можно отметить тонические устойчивые завершения большинства музыкальных

фраз. Именно частые повторения тонического звука вносят в песню монотонность, безысходность.

В японской песне «Вишня» восходящая секундовая интонация также повторяется в начале и в конце песни. Особый лад песни — пентатоника — придает ей ярко выраженный национальный характер.

В шуточной русской народной песне «Я на камушке сижу» можно выделить опорные звуки тонического трезвучия, вокруг которых группируются остальные звуки мелодии. Запоминающаяся мелодия (фразы) повторяется, также сохраняется и повторяющийся ритм. В некоторых куплетах песни возникают варианты основной мелодии. Задорный характер мелодии подчеркнут ее возвращением в каждой фразе к тонике.

Так обнаруживается выразительное значение точного *повтора* (который характерен и для народного орнамента), а также варьирования, связанного со спецификой существования народной музыки, с импровизационной манерой ее исполнения. Анализ приемов развития можно осуществить в процессе исполнения любой из народных песен, а также вокальных сочинений композиторов как на уровне основной мелодии одного куплета, так и на уровне куплетной формы в целом.

Предложите учащимся спеть мелодию песни «Россия, Россия» Ю. Чичкова и продумать ее исполнительский план. Изменения, которые школьники смогут внести в характер звучания разных куплетов, будут свидетельствовать об осознанной трактовке образного строя песни.

Чтобы напомнить учащимся функцию повторения (повтора) в форме рондо, можно прослушать и спеть рефрены «Рондо Фарлафа» из оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки, сцену «Проводы Масленицы» из оперы «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова, песню «Болтунья» С. Прокофьева.

Прежде чем перейти к размышлениям по поводу такого способа развития музыки, как *варьирование*, рекомендуется сыграть (или напеть) главную тему «Утра» (из сюиты «Пер Гюнт») Э. Грига и главную тему «Рассвета на Москве-реке» (вступление к опере «Хованщина») М. Мусоргского, а затем предложить семиклассникам вспомнить, каким образом композиторы рисуют картину пробуждающейся природы (повторение с изменениями, вариации). Если учащиеся затруднятся ответить на этот вопрос, то целесообразно прослушать фрагмент одного из произведений в записи.

Аналогичная работа может быть проделана на материале финалов Симфонии № 3 Л. Бетховена и Симфонии № 4 П. Чайковского. В первом случае звучит мелодия народного танца, во втором — мелодия народной песни. Общим в них является принцип вариационного симфонического развития, создающего в воображении слушателей яркие картины народ-

ного празднества. Можно предложить учащимся выступить в роли дирижеров и, разделившись на группы, продирижировать вариациями на заданную тему (под фонограмму), отмечая выразительными жестами изменение характера и настроения музыки.

Усвоение таких способов развития музыки, как *секвенция* и *имитация*, может проходить в различных формах. Например, можно предложить учащимся создать вокальную импровизацию на заданную тему¹, используя прием перемещения мотива на разную высоту (секвенция), а затем послушать фрагмент «Романса» Г. Свиридова из «Музыкальных иллюстраций к повести А. С. Пушкина «Метель» или «Рапсодии в стиле блюз» Дж. Гершвина, в которых используется этот прием.

Почувствовать и понять выразительное значение имитации можно в процессе вокально-хоровой работы при исполнении канонов, перечисленных в задании на с. 87 учебника.

Коллаж из репродукций картин современного художника Г. Плотникова (с. 84—85): «Зима», «Ранняя весна», «Лето», «Осень» — поможет учащимся увидеть возможность варьирования средств художественной выразительности при изображении одного и того же пейзажа в разное время года.

Предлагаем варианты планов уроков.

Вариант № 1

- Исполнение русских народных песен «Ты река ль моя, реченька» и «Солдатушки, бравы ребятушки», выявление особенностей строения мелодий и их интонационно-образного развития.

- Вокализация главной темы «Утра» Э. Грига. Слушание этой части сюиты «Пер Гюнт», свободное дирижирование, позволяющее прочувствовать и осознать взаимосвязь варьирования с характером развития музыкального образа.

- Вокальная секвенция на тему начального мотива «Романса» Г. Свиридова из «Музыкальных иллюстраций к повести А. С. Пушкина «Метель». Слушание фрагмента сочинения.

- Исполнение канона «Dona nobis pacem» («Даруй нам мир») В.-А. Моцарта на два или три голоса.

- Вокализация главной темы квинтета «Какое чудное мгновение...» из оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки. Исполнение дирижерской линии (показ вступления голосов) при слушании фрагмента сцены похищения Людмилы.

Вариант № 2

- Вокализация главной темы вступления к опере «Хованщина» М. Мусоргского — «Рассвет на Москве-реке». Свободное дирижирование вариациями.

¹ Музыкальная тема может быть заимствована из любых знакомых учащимся произведений.

• Исполнение народных песен: русской — «Во поле берега стояла», белорусской — «Реченька». Выявление особенностей их интонационно-ритмического строения.

• Слушание фрагмента финала Симфонии № 4 П. Чайковского, свободное дирижирование с целью передачи измененной характера варьирования в музыке.

• Исполнение канона «Со вьюном я хожу» (русская народная песня) на два или три голоса.

• Слушание одной из фуг И.-С. Баха («Хорошо темперированный клавир») или экспозиции 1-й части хорового концерта «Не отвержи мене во время старости» М. Березовского. Определение приемов полифонического соотношения голосов в инструментальной или вокальной музыке.

Таким образом, опора на предшествующий жизненно-музыкальный опыт учащихся поможет им активно включиться в процесс освоения достаточно сложного и многозначного понятия «музыкальная драматургия».

Два направления музыкальной культуры. Духовная музыка. Светская музыка. Урок, построенный на содержании этих разворотов учебника (с. 88—89), обобщает и систематизирует представления семиклассников об особенностях драматургии произведений разных жанров духовной и светской музыки.

На уроке по выбору учителя может прозвучать музыка русских и зарубежных композиторов, например: «Kyrie eleison» из «Высокой мессы» И.-С. Баха (или фрагменты из Реквиема В.-А. Моцарта), «Не отвержи мене во время старости» из Духовного концерта М. Березовского, фрагмент из «Всенощного бдения» С. Рахманинова, «Аве, Мария» Ф. Шуберта, «Ноктюрн» из Квартета № 2 А. Бородина.

Возникает множество линий сопоставления этих произведений: русская — зарубежная музыка, светская — духовная, истоки (хорал и знаменный распев), вокальная — инструментальная музыка, исполнительские составы, особенности оркестровки и хорового пения, полифоническое — гомофонное изложение музыки. И все это, безусловно, на основе выявления интонационно-выразительного смысла каждого из произведений, личностного отношения учащихся к музыке.

Известно, что к сфере духовной музыки относят прежде всего вокальные или вокально-инструментальные произведения на тексты религиозного характера, исполняемые во время церковной службы. К этой же сфере принадлежат и духовные стихи — жанр русского народного песенного творчества, получивший большое распространение среди православных верующих.

Можно предложить учащимся вспомнить песню-молитву иеромонаха Романа «В минуту скорбную сию...», песню «Будь со мной» («Молитва») Е. Крылатова, «Молитву» Б. Окуджавы,

разучить песню М. Минкова на слова Ю. Энтина «Дорога добра». Это станет поводом для сравнения того, как единые нравственные начала раскрываются в зависимости от закона жанра. В одном случае — в молитвенном характере музыки, в другом — в современном ритмическом оформлении, которое в единстве со словом обретает силу внушения («Мой друг, всегда иди Дорогою добра»). В этом смысле можно говорить об истоках драматургии, восходящих к заклинаниям в мифологических обрядах, к проповеди в церковной практике, к учениям.

С историей возникновения вокальной и инструментально-симфонической светской музыки учащиеся могут познакомиться самостоятельно, прочитав текст и рассмотрев иллюстрации на с. 90 и 91 учебника. Кроме того, школьникам следует выполнить задание на с. 91 и написать в «Творческой тетради» вступительное слово к одному из полюбившихся им произведений камерной музыки. Это станет основанием для организации следующего урока, посвященного камерной инструментальной музыке.

Тема: «Камерная инструментальная музыка»

Задачи уроков — дать учащимся представление об особенностях развития музыки в камерных жанрах (на примере этюдов эпохи романтизма); познакомить с мастерством знаменитых пианистов Европы — Ф. Листа и Ф. Бузони; раскрыть понятия «транскрипция», «интерпретация»; выявить изменения в драматургической концепции сочинения на основе сравнительного анализа оригинала и транскрипции; осмыслить некоторые черты, свойственные музыке эпохи романтизма.

Урок, построенный на содержании разворотов учебника «Этюд» и «Транскрипция» (с. 92—95), посвящен фортепианным миниатюрам разных авторов. Учитель может построить урок, опираясь на полюбившиеся семиклассникам произведения, о которых они написали в «Творческой тетради»; предложить для сопоставления одно из произведений Шопена (прелюдия, ноктюрн, мазурка, этюд и др.) или «Песню без слов» Мендельсона, Прелюдию Рахманинова или пьесу из фортепианного цикла «Времена года» Чайковского и др.

Этюд. В учебнике предлагается вариант сопоставления концертных этюдов Фредерика Шопена и Ференца Листа. Портреты композиторов и репродукции гравюр на с. 92—93 учебника помогут учащимся почувствовать атмосферу светского музицирования в салонах, атмосферу романтически настроенных, близких по духу людей. «Иной думает, что видит картину, тогда как в действительности он слышит, — пишет А. Швейцер, — ибо его художественное волнение приистека-

ет от музыкального звучания или молчания, которое он ощущает в изображенном». Каждая из рассматриваемых гравюр, несомненно, вызовет ощущение звучания музыки определенного характера. • Какой музыкальный образ возникает у учащихся, рассматривающих эти гравюры? • Какую музыку исполняют композиторы, изображенные на гравюрах?

После ответов на эти вопросы учитель может предложить семиклассникам послушать в записи Этюд № 12 («Революционный») и Этюд № 10 ми мажор Ф. Шопена, а также этюд «Метель» (не сообщая названия) Ф. Листа. • Какое из этих произведений созвучно музыке, «услышанной» при рассмотрении гравюр, а какие контрастны ей?

Почему лирическая ми-мажорная пьеса Шопена названа этюдом? Ведь этот жанр прежде всего связан с решением технических задач, с развитием виртуозности пианиста? Но новаторство композитора и проявилось в расширении выразительных возможностей жанра этюда (как и жанров мазурки, вальса, прелюдии), определивших музыкальную драматургию пьес. Этюду оказались подвластны самые различные чувства, в том числе и глубоко лирические переживания. Интрига развития музыки Этюда № 10 ми мажор построена на драматургии сопоставления мягкой, певучей, лирической части с контрастной средней частью, в которой можно услышать традиционную трактовку жанра этюда. Возвращение к начальной теме приобретает характер утверждения основного чувства, как бы прошедшего испытания.

Мысль о преобразовании жанра этюда в произведение высокого художественного смысла зародилась у Листа еще в первые, едва ли не детские годы его концертной деятельности. Уже тогда интуитивно осознал он великое образное значение динамики, тембра и фактурных средств фортепиано. Свои и чужие этюды Лист объединил в циклы, отличающиеся скрытой программностью, образно-художественной живописной манерой изображения («Колокольчик», «Охота», «Метель», «Блуждающие огни» и др.). Все этюды явились выражением сверхвиртуозной техники их создателя. Г. Гейне писал: «Когда играет Лист, не думаешь больше о преодолеваемых трудностях, рояль исчезает, и нам раскрывается музыка».

Из отзыва на концерт Листа: «После концерта он [Лист] остается победителем на поле битвы... Зрители, пораженные, онемевшие, обмениваются удивленными взглядами, как после бури, пронесшейся среди ясного неба. А он, словно Прометей, кующий из каждой ноты живой огонь, стоит, склонив голову перед овациями ликующей толпы, озаряя ее странной, необычной улыбкой»¹.

¹ Цит. по кн.: Левашова О. Ференц Лист. Молодые годы. — М., 1998. — С. 150.

Учителю на заметку

Ференц Лист (1811—1886) — знаменитый венгерский композитор, пианист, дирижер, педагог, писатель, общественный деятель. Его многогранная деятельность была направлена как на становление венгерской национальной музыкальной школы, так и на развитие мировой музыкальной культуры. Листа без преувеличения называют «человеком мира». В этом убеждают его тесные связи с музыкантами, писателями, поэтами, драматургами Западной Европы (Англия, Италия, Франция, Австрия, Германия, Швейцария, Норвегия, Чехия, Польша и др.) и России. Ф. Лист воспитал свыше 300 пианистов из разных стран. Главной задачей его творчества было утверждение идеи стремления к свету.

Лист прошел долгий путь освоения различных жанров композиторского творчества — от создания и до исполнения на концертной эстраде виртуозных фортепианных пьес.

Транскрипция. На втором уроке, посвященном теме «Камерная инструментальная музыка», речь пойдет о жанре транскрипции.

В начале урока рекомендуется актуализировать музыкальный опыт семиклассников и вспомнить те классические музыкальные произведения, к которым обращались музыканты с целью их новой интерпретации.

Таким произведением может быть и романс М. Глинки «Жаворонок» (слова Н. Кукольника), который предлагается сначала исполнить с учащимися, а затем послушать фортепианную интерпретацию этого романса русским композитором М. Балакиревым¹. Пусть школьники попытаются самостоятельно выявить те черты, которые отличают эту фортепианную транскрипцию от вокального оригинала, а также определить ее форму (вариации).

В центре урока — восприятие известных транскрипций композитора-романтика XIX в. Ф. Листа (на предыдущем уроке состоялось знакомство с его этюдом «Метель»).

Лист сделал свыше 50 транскрипций песен Шуберта. Работал над ними постоянно, в перерывах между крупными сочинениями. Это давало ему часы отрады, отдохновения, порой — мечтательного созерцания. Чистота, первозданность и благородная простота шубертовской лирики была родственной духовной средой для Листа. Особенно это касалось типичной для Шуберта лирики природы в ее неразрывной связи с внутренней настроенностью человеческой души. Лист привлекал в Шуберте дар свободно изливающейся мелодии. Среди обработок композитора такие известные творения Шуберта, как «Лесной царь», «Серенада», «Форель», «Ave, Maria», «Маргарита за прялкой», «Двойник» и др.

¹ См.: Музыка: 2 кл.: фонохрестоматия музыкального материала / сост. Е. Д. Критская, Г. П. Сергеева, Т. С. Шмагина. — М., 2006.

Прежде чем приступить к прослушиванию двух транскрипций классических сочинений — баллады Ф. Шуберта «Лесной царь» и «Этюда по Капрису № 24» Н. Паганини, необходимо последовательно напомнить учащимся основные темы этих сочинений.

После прослушивания баллады Шуберта «Лесной царь» пусть учащиеся ответят на вопросы: • Различимы ли на слух в транскрипции баллады «Лесной царь» диалоги ее действующих лиц — отца, сына, Лесного царя? • Что изменилось в фортепианном изложении баллады — произошли ли какие-то потери, или она приобрела новые важные оттенки чувства?

В процессе восприятия учащимися транскрипций Листа следует подчеркнуть поиск композитором выразительных эмоциональных состояний и красок звучания фортепиано: игру тембров, регистров, ладовых оттенков, фактуры. Эмоциональный словарь (поиск необходимых слов для определения характера звучания) рекомендуется записывать в «Творческую тетрадь», при этом выделяя грани формы — вариаций.

В «Этюде по Капрису № 24» следует отметить оркестровый характер звучания фортепиано, драматизацию образа, контрасты эмоциональных состояний.

Предложите учащимся представить себя обозревателями журнала «Музыкальная жизнь» и написать короткий отзыв на концерт, в котором исполнялись транскрипции Листа.

На с. 95 учебника помещена репродукция картины Й. Данхаузера «Вечер у Ф. Листа». На этой картине изображены конкретные исторические лица — писатели и музыканты, которые были современниками композитора: за роялем Ференц Лист, у его ног Мари д'Агу, в одном кресле сидит Жорж Санд в мужском платье, в другом — Александр Дюма, слева направо стоят Виктор Гюго, Никколо Паганини, Джакомо Россини, на крышке рояля бюст Л. Бетховена.

Обратите внимание учащихся на ноты, в беспорядке лежащие на рояле. Это свидетельствует о том, что художник хотел предложить зрителям заглянуть в творческую мастерскую композитора, запечатлеть момент, когда, оторвавшись от процесса сочинения музыки, Лист играет свой новый опус собравшимся у него в доме друзьям.

Интересны и позы людей на картине: каждый по-своему реагирует на исполняемую Листом музыку. Пусть учащиеся пофантазируют и предположат: • какую музыку исполняет композитор, • какова эмоциональная реакция слушателей, • случайно ли присутствие бюста Бетховена на картине (можно по аналогии вспомнить портрет А. Пушкина художника О. Кипренского с изображением Музы¹).

¹ См.: Критская Е. Д. Музыка: учеб. для учащихся 4 кл. нач. шк. / Е. Д. Критская, Г. П. Сергеева, Т. С. Шмагина. — С. 57.

На следующем этапе урока школьникам предлагается познакомиться с творчеством еще одного талантливого автора транскрипций — итальянского пианиста Ферруччо Бузони.

Работу Бузони-интерпретатора можно сравнить с работой ученого-исследователя. Он основательно изучал тексты и «биографии» исполняемых произведений, рукописи и их различные издания, сверял редакции, сопоставлял варианты, вылавливал разночтения.

Учителю на заметку

Ферруччо Бузони (1866—1924) — итальянский пианист, композитор, дирижер, педагог, музыковед. Он в 15 лет стал членом Болонской академии. Это первый после Моцарта случай присвоения такого почетного звания в таком раннем возрасте.

С 1949 г. в Италии (г. Больцано) проводится ежегодный Международный конкурс пианистов имени Ф. Бузони.

Современники Бузони писали о том, что он «вознес пианизм на такую головокружительную высоту, что даже искушенные профессионалы едва в состоянии распознать невооруженным глазом, что, собственно, он там наверху выделяет. Он умел из своего одноцветного инструмента извлекать такой роскошный спектр ярких и блестящих цветов, такие тонкие переливы очаровательных тонов, такую ослепительную игру ласкающих оттенков, которые внушают восторг и изумление даже слушателю, избалованному гигантскими успехами современного пианизма»¹. «Великим пианистом-мыслителем», «гениальным поэтом-мыслителем фортепиано» называли его рецензенты.

Знакомство учащихся с транскрипциями классических сочинений можно начать с чтения и краткого обсуждения нескольких высказываний Ф. Бузони (записанных на доске по выбору учителя):

- «Чтобы воспринять художественное произведение, половину работы над ним должен проделать сам воспринимающий».

- «У кого жизнь не проложила в душе следа, тот не овладеет языком искусства».

- «Очищая... классические произведения от пыли традиции, я стараюсь сделать их *юными* — такими, какими они воспринимались в тот момент, когда вышли из головы и из-под пера композитора».

- «Исполнение — не «озвучивание» нот, а творческий акт, как бы перевод выраженного в знаках на душевный язык индивидуальности исполнителя».

Новую встречу семиклассников с «Чаконной» Баха—Бузони целесообразнее начать с прослушивания темы в оригинальной версии — для скрипки соло².

¹ Коган Г. М. Ферруччо Бузони. — М., 1971.

² См.: Музыка: 6 кл.: фонохрестоматия музыкального материала / сост. Г. П. Сергеева, Е. Д. Критская. — М., 2006.

Затем следует предложить учащимся представить себя в роли создателей фортепианной транскрипции и выбрать те черты музыкального образа, средства музыкальной выразительности, форму, которые наиболее ярко будут раскрывать страстно-приподнятый, патетический характер «Чаконы». Лишь после этого уместно будет прослушать фрагмент «Чаконы» в транскрипции Бузони и сопоставить предположения учащихся с тем, что они услышали.

На с. 96 учебника школьники увидят репродукцию картины М. Оппенгеймера «Ферруччо Бузони за фортепиано». • Какая музыка звучит с картины? • Как помогают средства выразительности, использованные художником, понять характер музыканта и той музыки, которую он сочиняет или исполняет? На с. 97 учебника представлена фотография Бузони. Предложите учащимся попытаться подобрать название к этой фотографии и аргументировать его.

Завершить урок можно исполнением одной из знакомых песен, предварительно разделив семиклассников на группы и обсудив с ними варианты ее интерпретации и исполнительский план (можно петь один и тот же куплет песни или всю песню целиком). Важно, чтобы учащиеся аргументировали свой выбор средств выразительности, чередование сольного и хорового пения, особенности аккомпанеента и пр., в зависимости от смысловых акцентов и того персонажа, от лица которого они будут исполнять песню.

При разучивании одной из песен, предлагаемых в Хрестоматии музыкального материала для 7 класса, в разделе «Особенности драматургии камерной и симфонической музыки» также следует ориентироваться на самостоятельное составление семиклассниками ее исполнительского плана. Например, при разучивании песни «Дом, где наше детство остается» Ю. Чичкова на слова М. Пляцковского следует обратить внимание на различные эмоциональных состояний, которые помогут передать изменения темпа (замедления или ускорения), динамики (более или менее насыщенной), штрихов (пение легато и нон легато), чередование пения хором, ансамблем, солистом. Так, заключительный вокализ при повторении куплетов рекомендуется выучить всем классом, а исполнять по очереди к каждому куплету то солистке, то ансамблю девочек.

Тема: «Циклические формы инструментальной музыки»

Задачи урока — обобщение представлений учащихся об особенностях формы инструментального концерта, концерто-гроссо; освоение характерных черт стиля композиторов; закрепление представления учащихся о полистилистике, характерной для современной музыки, на примере Рондо из Концерто-гроссо № 1 А. Шнитке.

Концерто грассо А. Шнитке. Урок начинается с прослушивания 5-й части «Concerto grosso» (Рондо). • Старинная эта музыка или современная? Начальные такты главной темы можно сравнить с главной мелодией «Чаконы» Баха, темами концерта Вивальди. • Есть ли между ними сходство? • В чем различие?

Учителю на заметку

Этот концерт для двух скрипок, клавесина и камерного оркестра был написан *Альфредом Гариевичем Шнитке* (1934—1998) по просьбе скрипачей Татьяны Гринденко и Гидона Кремера и посвящен им.

«Концерт имеет старинное название «Concerto grosso», — говорит А. Шнитке, — Я хотел этим подчеркнуть, что тип взаимоотношений между солистами и оркестром здесь не такой, как в классическом или романтическом концерте, где отношения солиста и оркестра построены на контрастах, иногда даже на конфликте, на драматизме, а что здесь тип отношений несколько иной, как в старинном инструментальном концерте Баха, Вивальди и Корелли, где солист и оркестр — и даже группа солистов — исполняют один и тот же тематический материал, не вступая в конфликтно-контрастные отношения с оркестром, и вместе с тем их партии не столь виртуозны и не так довлеют над оркестром, а являются партиями солирующими (в общем контексте), но все же подчиненными какому-то высшему порядку, высшим взаимоотношениям между оркестром и солистами»¹.

• Что учащиеся могут сказать о музыкальной драматургии этого концерта? • Что лежит в ее основе? После их ответов можно привести высказывание Шнитке, которому приходилось много писать для кино и театра, что повлияло на его работу в других жанрах. Мне представляется, что некоторые сочинения я бы не написал, если бы не опыт работы в кино. <...> Попытка связать в одном сочинении элементы разных стилей, давая не их стилистический синтез, а используя их открытое столкновение, элементы сознательной полистилистики, — все это не пришло бы ко мне, вероятно, в голову, если бы я не работал длительное время в кино и в театре».

В «Concerto grosso» использованы темы, отличающиеся интонационной общностью, из четырех различных кинофильмов. Это фильмы: «Сказ о том, как царь Петр арапа женил» — первая, вступительная тема концерта, медленная, напоминающая детскую грустную песенку; «Восхождение» Л. Шепитко — тема финального рондо, в основном музыка 3-й части («Речитатива»); «Агония» Э. Климова — танго, которое является одним из эпизодов рондо; мультфильм «Бабочка» А. Хржановского — тема в конце каденции для двух солистов и также в кульминационном моменте рондо.

Итак, в рондо — темы из трех фильмов. Волевой, целеустремленной начальной теме композитор противопоставляет

¹ Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 3. — М., 2003. — С. 48.

тему другого мира — злобного, враждебного. «Наплывы», искажающие звучание чистых тембров скрипки, воспринимаются слушателями как вторжение сил, противостоящих активности главной темы. • Какие чувства испытывает «герой» концерта? Здесь и страстность, взволнованность, энергия, драматизм, звучит трагический минор, и страстное танго, вновь напряженность и вдруг — свет, а в заключение — некая колокольность.

Музыка Шнитке рождена беспокойным потоком современной жизни. Главные темы его произведений: «Художник и мир», «Музыка и духовность», «Настоящее и прошлое», «Логика и интуиция», «Высокое и низкое». Его музыка учит нас широте взглядов на мир. Она, как живой организм, одинаково чуткий к настроениям сегодняшнего дня и к знакам прошлого. Шнитке говорил, что ему интересна идея путешествия по времени. Для него не существовало своего и чужого, старого и нового. И потому обращение к музыке этого композитора расширяет наши представления о единстве мира и человеческой культуры.

Привлечение музыкальных цитат, полистилистика (намеренное соединение в одном произведении различных стилистических явлений), свойственные Шнитке, — это мгновенный контакт с прошлым, заимствование памяти и культурного опыта ушедших поколений.

Во всех важнейших сочинениях Шнитке присутствует идея незамкнутого круга, а точнее — спирального витка. «Герой» его инструментальных концертов (в этом жанре столкновения конфликтных сфер становятся, пожалуй, наиболее острыми) в конце «пути» обязательно возвращается к чему-то исходному, главному, переосмысливает его. Испытания не проходят даром: в кодах симфоний и концертов атмосфера всегда проясняется, открывается необозримый и бесконечный простор. Музыка приобретает новое измерение, как порой человеческие поступки — новую точку опоры. По сути, вся музыка Шнитке является попыткой сделать осязаемым это новое «измерение». В чем оно? В глубинном подтексте происходящего, в объемности символики любого звука, темы, образа. Произведения Шнитке не исчерпываются реальным звучанием: след от них остается в памяти надолго, заставляя размышлять, глубже посмотреть на все услышанное. Его музыка входит в нашу жизнь духовной реальностью.

«Сюита в старинном стиле» А. Шнитке. Работу с разворотом учебника (с. 100—101) можно построить по-разному: в одном случае, делая акцент на музыке Шнитке, а в другом — на жанре сюиты. Приведем варианты сценариев уроков.

Вариант № 1

• Начать с задания учащимся — назвать фамилию композитора по звучанию знакомых им фрагментов («Рондо» из *Concerto grosso № 1* или одной из частей «Гоголь-сюиты»).

- Послушать целиком «Сюиту в старинном стиле», определить количество частей, их контрастность, выявить центральную, кульминационную часть цикла («Менуэт»).

- Выбрать из пяти частей сюиты ту, которая понравилась больше других. Послушать еще раз «Сюиту в старинном стиле» целиком, записав в «Творческую тетрадь» свои размышления об одной из частей.

- Сопоставить основные темы частей по нотной записи на доске, выявить родство (или различие) интонаций.

- Прочитать текст учебника (с. 100). Подумать, какую из частей сюиты можно сопоставить с помещенными на с. 100—101 репродукциями, аргументировать свое мнение.

- Повторно прослушать сюиту целиком, записать в «Творческую тетрадь» впечатления от каждой из частей, отмечая их интонационно-образные характеристики, эмоциональный строй, особенности формы и средств выразительности, функции исполняющих инструментов.

Вариант № 2

- Послушать фрагмент Сюиты № 4 («Моцартиана») П. Чайковского. Назвать фамилию композитора и сочинение. Дать определение жанра сюиты.

- Назвать знакомые сюиты других композиторов. Напеть темы из этих сюит.

- Послушать «Сюиту в старинном стиле» А. Шнитке целиком. Определить ее принадлежность к старинной или современной музыке, количество частей, их контрастность, интонационное сходство (или различие) главных тем (с ориентацией на нотную запись этих тем, сделанную на доске).

- Прочитать текст учебника (с. 100). Подумать, какую из частей сюиты можно сопоставить с предложенными на с. 100—101 репродукциями, и аргументировать свое мнение.

- Выбрать из пяти частей сюиты ту, которая понравилась больше других. Послушать еще раз «Сюиту в старинном стиле» целиком, записав в «Творческую тетрадь» свои размышления об одной из частей.

В «Пасторали» (№ 1) обратить внимание учащихся на то, что она написана в жанре сицилианы¹. Особое выразительное значение в главной теме приобретает первая квартовая интонация. Причудливость, изящество, грациозность украшают ее и придают ей капризный (пунктирный) ритм. Многочисленные повторы основной темы построены на игре красок мажора и минора. • Почему композитор заканчивает пьесу не на тонике, а на неустойчивой звучности? Вероятно, это придает «Па-

¹ Сицилиана (итал. siciliana, букв. «сицилийская») — родственная пасторали инструментальная или вокальная музыкальная пьеса, обычно в миноре.

сторали» некоторую недосказанность, стремление к продолжению. Композитор словно напоминает слушателям о том, что перед ними всего лишь стилизация музыки XVIII в.

«Балет» (№ 2) создает у слушателей веселое, радостное и безмятежное настроение. Учащиеся наверняка заметят, что эта пьеса с ее ярко выраженным четким ритмом имеет танцевальные истоки. Безостановочное движение выливается в форму рондо, в котором повторения главной темы чередуются с рефренами, построенными на том же интонационном материале. Форму рондо учащиеся должны определить самостоятельно и ответить на вопрос: • За счет какого средства выразительности достигается контраст между частями рондо? (Смена лада: мажор — минор — мажор.)

В «Менуэте» (№ 3) — лирическом центре сюиты — музыка овеяна дымкой легкой грусти, очень искренняя, наивно-трогательная и чуть сентиментальная. Обратите внимание школьников на «повисающие» интонации, интонации вздоха, которые усиливают меланхолический характер пьесы. Это словно воспоминание о чем-то дорогом и давно прошедшем. Как и в предыдущих частях сюиты оба инструмента — фортепиано и скрипка — находятся в равноправном положении. Трехчастную форму учащиеся могут определить сами, ориентируясь на повторения главной темы и появление новых интонаций. Интересно и то, что композитор завершает минорную пьесу светлым мажорным звучанием¹.

В «Фуге» (№ 4) ощущается близость с «Балетом»: то же безостановочное движение, схожесть интонаций. • Какова фактура в этой пьесе — гомофонно-гармоническая или полифоническая? (Задавая вопрос учащимся, не сообщайте название пьесы.) Активная основная тема фуги наполнена волей, напористостью, энергией.

«Пантомима»² (№ 5) — последняя пьеса сюиты, самая современная по языку и по духу. Представляя себе артиста-мима, можно предположить, что он: • своими движениями передает шутливое настроение; • скрывает под маской беззаботности серьезные переживания — неожиданный диссонанс в середине пьесы выдает душевную боль, а заключительный неблагозвучный (диссонирующий) аккорд звучит как вопрос; трепещущая трель скрипки — словно звучащий музыкальный нерв — наслаивается на повторение диссонирующих секунд; • а может быть, создает пародию на старину?

¹ С таким эффектом учащиеся уже встречались в произведениях И.-С. Баха.

² *Пантомима* (от греч. pantomimios, букв. «все воспроизводящий подражанием») — вид сценического искусства, основными средствами которого являются пластика, жест, мимика.

Композитор заканчивает последнюю пьесу классической сюиты странно и неожиданно — мелодия словно зависает на шестой, неустойчивой ступени лада. Что это: приглашение к разговору на тему о старинных жанрах и стилях?

Какие же принципы разработки музыкального материала в «Сюите в старинном стиле» А. Шнитке могли услышать и определить учащиеся? В главных темах разных по своему образному содержанию пьес много общих интонаций, несмотря на их различие (часто повторяется интонация кварты). Контраст между пьесами сюиты и внутри их достигается благодаря изменению динамики, темпа, лада, фактуры. Следует подчеркнуть и взаимодополняющий тип взаимодействия фортепиано и скрипки — они выполняют равноправные роли в дуэте.

Учителю на заметку

Сюита была создана в 1971 г. на основе музыки к кинофильмам «Похождения зубного врача» и «Спорт, спорт, спорт» (режиссер Э. Климов). Пять очаровательных пьес, написанных остроумно, тонко, с большим вкусом, представляют собой искусную стилизацию музыки XVIII в.

Сюита создавалась автором по просьбе скрипача М. Лубоцкого с педагогической целью, но благодаря художественным достоинствам быстро завоевала популярность у концертирующих музыкантов и часто исполнялась на эстраде, в том числе и знаменитым Владимиром Спиваковым. Сюиту переложили для других составов: для альта с оркестром, для трубы с фортепиано... И сейчас ее исполняют, наверное, чаще, чем любую другую вещь Шнитке. «Голосом одного произведения говорят столетия культуры, но точного заимствования не происходит. Это — улавливание того, что непременно должно существовать»¹.

Темой для самостоятельной письменной работы учащихся по поводу знакомства с «Сюитой в старинном стиле» А. Шнитке может стать высказывание композитора: «Наше время в восприятии музыки отличается от того, что было раньше. Тогда бытовала музыка лишь последних ста лет. Для нас прошлое становится более актуальным, мы вступаем с ним в диалог... Композитор сегодняшнего дня не может пройти мимо ежедневно открывающегося музыкального прошлого... Мы способны жить в разных временах»².

Вывод, к которому необходимо подвести учащихся после знакомства с «Сюитой в старинном стиле» Шнитке, должен содержать в себе несколько позиций:

- большой талант композитора позволил приблизить слушателей и исполнителей к восприятию старинной музыки;
- прекрасны запоминающиеся мелодии-темы, ритмоформы, которые сочинил Шнитке «в старинном духе»;

¹ Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. — М., 2003. — С. 128.

² Выступление на авторском вечере А. Шнитке в ВДК 29 марта 1979 г.

- тонко и со вкусом воспроизведены особенности жанров и форм музыки прошлого;
- слушателям предлагается «пережить» ощущение возвышающего благородства от общения с музыкой в классическом стиле.

На этом уроке можно спеть одну из вокальных стилизаций — песню «Из вагантов» Д. Тухманова из цикла «По волне моей памяти» (русский перевод Л. Гинзбурга)¹.

Соната. Следующие уроки посвящены, пожалуй, одному из самых распространенных жанров камерной музыки — сонате. На этих уроках продолжается знакомство учащихся с камерной инструментальной музыкой на примере жанра сонаты.

Материал учебника должен помочь им осознать различие музыкальной драматургии в циклических формах сюиты и сонаты; научиться выявлять содержание и идею произведения, выраженные в сонатной форме — самом действенном, драматизированном виде музыкальной драматургии; научить понимать особенности развития музыки в сонатной форме как отражения жизненных противоречий; дать представление о форме сонатного аллегро (экспозиция, разработка, реприза, кода) на основе сопоставления с действием в драматической пьесе.

На страницах учебника школьники увидят выдающихся исполнителей: пианистов С. Рихтера, М. Плетнева, скрипача В. Спивакова, альтиста Ю. Башмета. Это напомним, что соната — жанр камерной музыки, написанной для одного или двух инструментов. Известны сонаты для фортепиано, для скрипки, виолончели. Но задача первого урока в цикле, посвященном знакомству с сонатами разных композиторов, — вспомнить особенности сонатной формы.

В связи с этим целесообразно обратиться к знакомым учащимся *увертюрам*: М. Глинки («Руслан и Людмила»), П. Чайковского («Ромео и Джульетта») или Л. Бетховена («Эгмонт») — по выбору учителя. На этом материале семиклассникам легче будет понять образный смысл сонатной формы, вспомнить ее особенности, так как увертюра представляет собой законченное, завершенное построение, кратко, интенсивно и обобщенно выражающее уже известное учащимся содержание. Главное, чтобы школьники почувствовали и поняли соотношение и сопряжение звучащих тем, их взаимодействие, приводящее к характерному обобщению или выражению какой-либо драматической концепции или поэтического произведения, или эпохи, или даже личности (по Б. Асафьеву).

Такая трактовка увертюры позволяет говорить о ее симфонизме как опосредованном выражении жизненных явлений,

¹См.: Музыка: 6 кл.: хрестоматия музыкального материала: пособие для учителя / сост. Г. П. Сергеева, Е. Д. Критская. — М., 2005. — С. 77.

различать основные борющиеся темы и элементы. Например, в увертюре Глинки это и «ударная» ритмическая формула, и тема взлета, главная и побочная партии, «аккорды застылости» (сопутствующие музыке похищения Людмилы), целотонная гамма Черномора и обобщающие фрагменты тем. Внедрение злой силы имеет громадное значение как контраст, прием остановки движения, преграда на пути музыки энергичного, повелевающего характера, жизнеутверждающей идеи в целом. Обобщенность сонатной формы достигается охватом различных соотношений между основными темами и в процессе их двукратного утверждения (в экспозиции и репризе).

Теперь учитель может перейти к сонатной форме в жанре *сонаты* (а на последующих уроках — и в жанре симфонии). В отличие от увертюры, первая часть сонаты или симфонии всегда подразумевает дальнейшее последование частей, и поэтому в ней расширяется разработка. Мысли о противоречиях всего существующего, единстве и борьбе противоположностей как источнике развития являются главными в понимании всеобщего закона развития. Контрасты, противоречия жизни и специфика их отражения в музыке становятся предметом все более пристального внимания учащихся. Выявление этих противоречий, художественный анализ — необходимое условие развития творческого мышления. До сознания семиклассников важно донести мысль о том, что в жизни, как и в музыке, контраст может быть одноплановым, при котором акцент ставится на единстве противоположностей, и разноплановым, при котором сталкиваются противоположности. Здесь можно говорить о наивысшей точке контраста — конфликте образов — музыкальных тем произведения.

Соната № 8 («Патетическая») Л. Бетховена. Смысл сонаты как самого действенного, драматизированного вида музыкальной драматургии открывается перед учащимися особенно ярко на примере этого сочинения. Именно Бетховен широко разработал принцип сонатности, основанный на противопоставлении и развитии контрастирующих между собой тем, а также противоречивых элементов внутри отдельных тем. В его сонатах основной тематический материал подвергается интенсивному развитию, углубляется связь между разделами формы, особая роль отводится финалам и кодам. (С этим учащиеся могли уже встретиться на примере увертюры «Эгмонт».) В «Патетической» сонате мир трагических переживаний достигает необычайной силы и значительности. Можно сказать школьникам, что название этой сонаты принадлежит самому Бетховену, в отличие от названий других его сонат («Аппассионата», «Лунная», «Аврора»), присвоенных им впоследствии.

Эта соната с ее патетическими возгласами, бурными страстями, мрачными диалогами очень театральна. Именно эта те-

атральность и делает ее доходчивой и впечатляющей, а выявление интонационного родства, мотивного объединения всех частей позволяет понять органическое развитие основных образов и целостно охватить все произведение.

Прежде всего учащимся следует послушать 1-ю часть сонаты и проследить за тем, какую роль играет в разработке и последующем развитии музыки тема вступления. Вступление резко отличается по темпу, характеру и ритмическому рисунку от дальнейшего изложения. Однако в своем стремлении к единству замысла, содержания и формы Бетховен пользуется единой ритмической пульсацией, объединяющей контрастирующие, противоположные элементы. Трагический характер музыки вступления создается суровой строгостью звучания, неумолимой точностью ритма.

В учебнике (с. 104—105) приводится нотная запись вступления, мелодий главной и побочной тем 1-й части и темы рондо финала. Вокализация последних привлечет внимание школьников к их сходству и в то же время различию. Учащимся предлагается не только спеть мелодию финала, но и проследить по компьютерной графике за ее развитием и определить, какой мотив (побочная партия 1-й части) преобразован здесь в радостную, светлую и вместе с тем энергичную тему.

Далее желательно построить урок так, чтобы учащиеся смогли ответить на вопросы, представленные в учебнике на с. 105.

Сравнение начальных интонаций Сонаты № 8 Бетховена и Этюда № 12 Шопена, с которым учащиеся встречались на предыдущих уроках, подведет к обобщенному представлению о музыке композиторов-романтиков. Но если Этюд Шопена, произведение небольшое по масштабу, благодаря развитию, основанному на повторе, варьировании, создает единый музыкальный образ, представленный разными гранями, то Соната Бетховена — циклическое произведение, состоящее из трех частей, благодаря развитию, основанному на контрасте, вызывает ощущение взаимодействия нескольких музыкальных образов — действующих лиц. В целом по основному своему мужественному тону соната героична и возвышенна. Конфликты разрешаются в оптимистическом смысле, что подтверждает спокойствие 2-й части и жизнеутверждающий характер рондо.

Соната № 2 С. Прокофьева. Фортепианные сонаты (их всего девять) создавались Прокофьевым в течение 40 лет его композиторской деятельности. Именно в фортепианных сонатах откристаллизовались такие черты его инструментального стиля, как смелое новаторство и верность классическим традициям жанра; сценическое понимание конфликтности в музыкальном развитии, театральность их драматургии, использование жанров XVII—XVIII вв., симфонизация музыкальных образов.

Соната № 2 была написана Прокофьевым в 1912 г. в Кисловодске и посвящена его другу, молодому пианисту М. Шмудтгору.

1-я часть сонаты захватывает слушателей напряженностью движения. Ритмическая неустойчивость — триоли басов и дуоли взлетающей вверх мелодии главной партии — создают порывистое динамическое нарастание, которое идет несколькими волнами, каждая из которых прерывается чеканными, жесткими аккордами. В почти непрерывной смене контрастных образов чувствуется рука драматурга: как в динамичной пьесе или кинофильме, где быстро сменяются кадр за кадром, явление за явлением. Поражает своеобразие гармонического плана: доминанта избегается, тонко используются побочные ступени, оригинальные приемы модуляционных «обманов».

Следует классической традиции, Прокофьев пишет 1-ю часть в форме сонатного *allegro*. После главной темы появляется новая музыкальная тема — *связующая партия*, для которой характерны скерцозность, непрерывность движения, повторы ниспадающих фраз. Пусть учащиеся попытаются услышать в связующей партии жалобную секундovou интонацию, которая подготавливает лирическую *побочную партию*. Ее грустно-застенчивая созерцательно-певучая мелодия вносит в музыку покой и умиротворение, подкупает красотой чистых созвучий и противостоит взволнованной, летящей вверх теме главной партии. Заключительная тема, которой завершается экспозиция сонаты, вновь возвращает энергичный, шутивно-напористый строй музыки.

Разработку открывает *побочная партия*, за ней — шутивно «стучат» обороты связующей партии. В центре разработки появляются полифонические элементы побочной партии. Звучание главной партии знаменует собой начало репризы¹.

Сонату № 2 с ее романтически устремленным эмоциональным строем, сопоставлением юношеской взволнованности, лирической мечты и заражающего смеха можно воспринимать как юношеский портрет самого Прокофьева.

При прослушивании сонаты следует привлечь внимание семиклассников к виртуозной технике, которая необходима при исполнении этого сочинения и которой обладал Прокофьев — тогда еще молодой музыкант. Можно привести различные высказывания критиков на первые сольные концертные выступления Прокофьева: «Концерт совсем непонятен для слушателей. Писать так, как он пишет, нельзя!», «Играл автор велико-

¹ В фонохрестоматии по техническим причинам предлагается лишь фрагмент 1-й части Сонаты № 2 (включая начало репризы), поэтому задания на с. 107 учебника, связанные с определением характера репризы и коды, могут быть направлены на выявление объема слушательского внимания учащихся.

лепно, выказав задатки большого пианиста», «Жесткая и грубая, примитивная и какофоническая музыка!», «В его игре сверкает солнце живой фантазии»¹.

Соната № 11 В.-А. Моцарта. На этом уроке учащиеся знакомятся с возможностью нетрадиционной трактовки сонатного цикла; закрепляют свое понимание использования знакомых музыкальных жанров в сонате, а также разнообразных форм (вариации, трехчастная, рондо); учатся сопоставлять приемы музыкального развития в сонатах Моцарта и Бетховена.

Учителю на заметку

Характеризуя инструментальное творчество В.-А. Моцарта, Б. Асафьев пишет о том, что в нем — «преlestная радующая музыка, изящная и остроумная, ритмически задорная и гибкая, мелодически сочная и подвижная. Мысль Моцарта искрится... с не меньшим блеском, чем в его крупных произведениях. Его юмор, его лукавый смех и наблюдательность, помогавшая ему создавать яркие характеры, его добродушие и глубокая человечность, ...его чувствительность и его чуткость — все лучшие качества его многогранной природы нашли своё отражение в многочисленных эпизодах-звеньях, из которых состоят»¹ эти произведения.

Если обратиться к истории создания Сонаты № 11 ля мажор, то это одно из самых популярных клавирных сочинений Моцарта появилось во время его поездки в Париж (1778). Оказавшись в самой гуще кипучей музыкальной жизни города, в ожидании заказа на оперу (который он так и не получил), композитор сосредоточил свое внимание на инструментальной музыке. В Сонате № 11 он сумел показать разных персонажей, их чувства, мысли, манеру поведения. Галантная музыка светских салонов нашла отображение в мелодике и ритмах сонаты, в жанрах песенно-танцевальной музыки, которыми был наполнен быт большого европейского города, где переплетались музыкальные культуры разных стран и народов.

На протяжении всей своей недолгой жизни Моцарт работал одновременно над операми и инструментальными сочинениями. Поэтому оперы его обогащались приемами симфонического развития, а инструментальная музыка насыщалась певучестью оперных арий. Мелодии Моцарта простые и легко запоминающиеся, в них очевидны черты австрийской и немецкой народной песенности и танцевальности, которые сочетаются с песенностью итальянской оперной кантилены.

Если исходить из того, что «в каждой интонации спрятан человек» (В. Медушевский), то можно предложить учащимся

¹ Здесь использованы сведения из кн.: Ф. Розинер. Токката жизни (Прокофьев). — М., 1978. — С. 7—8.

² Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке: Пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов. — Л., 1980. — С. 19—21.

охарактеризовать образы, которые они представили, слушая музыку Сонаты № 11.

1-я часть. Тема лирического песенно-танцевального склада звучит мечтательно, наивно-созерцательно, светло, спокойно. Можно рекомендовать учащимся спеть (вокализировать) эту тему по нотной записи на с. 109 учебника. Тема эта несет в себе женское начало. Образ героини (мажорный лад, средний регистр, ритмическая изысканность, закругленность музыкальных фраз) явно привлекателен для его создателя, полон нежных чувств и юной непосредственности. В последующих вариациях этот образ обретает лишь новые черты, не изменяя своего облика в целом.

Вариация № 1 — ускорение темпа, из первой темы выделяются короткие мотивы с паузами, которые придают ей взволнованность.

Вариация № 2 не вносит контраста, в ней преобладает танцевальность, узорчатость мелодики, в ускоренном ритмическом движении сопровождения слышны отголоски будущего рондо (3-й части), мягкие «реверансы», поклоны в конце фраз, свобода темповых отклонений делают эту вариацию близкой по своему эмоциональному строю главной теме.

Вариация № 3 — благодаря смене лада (минор) появляется оттенок грусти, некоторой встревоженности¹.

2-я часть сонаты — менуэт. Но это не танец-менуэт, а образ менуэта. Тема менуэта не вносит контраста по сравнению с первой частью, но в своей основе имеет контраст мотивов. Первый — волевого, активного склада (как характеристика мужского начала), второй, словно эхо, повторяет мягко и нежно окончание первого (женское начало). На контрасте этих мотивов строится развитие образа. В средней части появляются ненадолго более драматические обороты, композитор вводит минорные краски, которые, однако, не изменяют общий светлый колорит музыки в целом.

3-я часть — рондо в турецком стиле — имеет ярко выраженный изобразительный характер. В нем воспроизводятся некоторые особенности турецкой (янычарской) музыки. В основе развития в рондо лежит контраст между основной темой — грациозной, танцевальной (минор) и темами эпизодов с их энергичными, немного тяжеловесными интонациями припева (мажор) благодаря введению в фортепианную фактуру форшлаггов для левой руки, которые подражают ударным инструментам. Рекомендуется предложить школьникам сравнить мелодику двух тем сонаты — основной темы 1-й части и финала (рефрен в рондо), которые даны на с. 109, и выявить общность интонаций.

¹ В 1-й части Сонаты № 11 тема и шесть вариаций.

Для закрепления понятия «соната», понимания строения ее как циклической трехчастной формы учащиеся могут дать небольшой письменный анализ, в котором они сопоставят образы, форму и средства выразительности двух сонат — Сонаты № 8 («Патетической») Л. Бетховена и Сонаты № 11 В.-А. Моцарта. Для удобства выполнения этого задания можно предложить условную схему (см. табл. 3).

Таблица 3

Соната № 11 Моцарта	Соната № 8 Бетховена
1-я часть	1-я часть
2-я часть	2-я часть
3-я часть	3-я часть

Вариант выполнения задания: эту схему можно нарисовать на доске и заполнять ее в процессе коллективного обсуждения особенностей двух сонат.

Почувствовать эмоционально-образный строй музыки XVIII в. поможет восприятие семиклассниками портрета Моцарта и репродукций, помещенных на развороте учебника (с. 108—109): гравюры «Сольный концерт Моцарта в венском дворце Шенбрунн» и живописного полотна Н. Ланкре «Концерт в парке». Первая вводит слушателей в атмосферу камерного концерта в светском обществе; вторая изображает слушателей и участников концерта под открытым небом. Эти две репродукции воспроизводят детали быта, одежду, манеры исполнителей и слушателей времен Моцарта.

Тема: «Симфоническая музыка»

Задачи уроков — продолжить знакомство учащихся с шедеврами русской музыкальной классики; закрепить понимание формы сонатного *allegro* на основе драматургического развития музыкальных образов и представления о жанре симфонии как романе в звуках; расширить представление семиклассников об ассоциативно-образных связях музыки с другими видами искусства.

В учебнике учащиеся самостоятельно прочитают об общем строении симфоний, совершенная форма которых родилась в творчестве Й. Гайдна. На уроке следует спеть и сопоставить контрастные мелодии, приведенные на с. 111. • Какие образы они раскрывают? • Есть ли у этих мелодий какие-либо особенности, по которым можно сказать, что они принадлежат одному композитору и (более того) что они являются темами одного произведения? После того как учащиеся обнаружат ин-

тонационное родство этих тем, можно предложить им проследить в процессе слушания фрагментов Симфонии № 3 Бетховена, как они взаимодействуют между собой, как от части к части, в соответствии с принципом сходства и различия (основным в развитии и построении музыкальной формы), в процессе борьбы, острых, конфликтных столкновений, видоизменений утверждается музыкальная идея произведения.

Аналогичное задание возможно и при обращении к Симфонии № 40 Моцарта, когда учащимся предлагается вспомнить темы ее 1-й части, спеть и сравнить главную и побочную темы. А послушав 1-ю часть в записи, попытаться ответить на вопросы: • Кто является главным героем симфонии — человек XVIII в. или наш современник? • Какие изменения происходят с ним в процессе развития музыки?

В результате учащиеся должны прийти к выводу, что тождество и контраст (сходство и различие), о чем уже не раз говорилось, являются теми пружинами, которые определяют динамику развития музыки, музыкальную драматургию произведения. Сходство интонаций, точное или измененное повторение, способствуя развитию музыкального образа, помогают нам лучше вслушаться и понять его. А контраст интонаций, музыкальных тем вносит нечто неожиданное в развитие музыки, создает драматические моменты. Удовлетворение от встречи с известным и удивление перед неизвестным, нарушающим привычные ощущения, мысли, по существу и есть те два состояния, из которых складывается наслаждение музыкой и которые лежат в основе ее творческого восприятия.

Понять произведение, уяснить себе ход мыслей, в нем содержащихся, тем легче, чем яснее слышится последовательность отдельных этапов. Музыкальная форма, рожденная мыслью и чувством художника, имеет внутреннее содержание, каждый момент которого связан с последующим и предыдущим. Единство возникает путем раскрытия противоположностей в соотношении тождества и контраста. В такой направленности музыкального сознания, когда на один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди остальных, Б. Асафьев видел сущность музыкальной драматургии, принципа симфонизма как категории музыкального мышления.

Симфония № 103 («С тремоло литавр») Й. Гайдна. Именно при Гайдне и его младшем современнике Моцарте, о чем учащиеся прочитают в учебнике (с. 112), симфония стала трактоваться как универсальная циклическая форма, которой достойно художественное воплощение любых драматических столкновений.

Ранние симфонии Й. Гайдна (1732—1809) мало отличались от сюиты с ее несколько внешним контрастным расположением частей преимущественно танцевального характера.

Почти в 60 лет Гайдн впервые отправляется в заграничное

путешествие — в Лондон. Там с триумфальным успехом прошли его концерты. Там же он написал двенадцать симфоний, которые стали знаменитыми и известны как «Лондонские симфонии». Эти симфонии Гайдна насыщены более глубоким драматическим содержанием, в них преодолена сюитность, и четыре части, различные по своему характеру, являются разными этапами в развитии единого круга образов. Они связывают последние оркестровые шедевры В.-А. Моцарта (1756—1791) и симфонические произведения молодого Л. Бетховена (1770—1827). Интересно, что все «Лондонские симфонии» Гайдна, за исключением одной, написаны в мажоре, что является показателем оптимизма, светлого и радостного жизнеощущения композитора.

Развитие музыки от 1-й части симфонии до 4-й (финал) основано на контрастных сопоставлениях, внутренней взаимосвязи различных музыкальных образов. Каждая из «Лондонских симфоний» начинается медленным вступлением торжественно-величавого, углубленно-сосредоточенного, лирически-задумчивого или спокойно-созерцательного характера. И основной контраст возникает не между главной и побочной партиями, а между вступлением и экспозицией в целом. Основные темы симфонии носят народный песенно-танцевальный характер. А короткие, наиболее яркие мотивы главной или побочной партии подвергаются длительному самостоятельному развитию в разработке, придавая ей динамичный и устремленный характер.

На уроке учащиеся смогут во всем этом убедиться на примере Симфонии № 103 («С тремоло литавр»).

Школьникам предлагается напеть мелодию вступления, чтобы потом, слушая музыку, было интереснее наблюдать за особенностями ее развития в сонатной форме. • Какую роль играет появление вступления в коде 1-й части? • Какие инструменты его исполняют?

Можно предложить семиклассникам определить логику эмоционального развития: от сосредоточенного, сумрачного вступления (которое дает о себе знать и в быстром аллегро 1-й части) — через веселье, юмор, жизнерадостность, активность — к торжеству радости в финале. Желательно обратить внимание на близость главной и побочных партий народному танцу — австрийскому лендлеру.

Вступление 4-й части — «золотой» ход валторн, который ассоциируется со звуками лесных рогов во время охоты, — определяет танцевально-бытовой жанровый характер всего финала. Этот ход сопровождает танцевальную тему главной партии, заимствованную из хорватской песни. Имитационное изложение способствует динамизму развития. Побочная партия строится также на имитационно-полифоническом изложении первого элемента главной партии. Таким образом, весь

финал симфонии строится не на контрастном, а на едином тематическом материале. Заключительный «золотой» ход валторн обобщает образное содержание быстрого, с воодушевлением звучащего финала.

На вопрос, каким предстает перед нами композитор, сочинивший музыку, полную такой жизненной энергии и радости, вполне вероятно, учащиеся могут ответить: достаточно молодым и полным сил, хотя на самом деле ему уже было 62 года. В учебнике семиклассники увидят визитную карточку Гайдна, изготовленную в начале XIX в., в которой композитор объяснял, почему он не мог покинуть свой дом: «Все мои силы оставили меня, я стар и слаб».

В 1809 г., когда 77-летний умирающий Гайдн лежал на смертном ложе в Вене, Наполеон, чьи войска ворвались в город, велел установить стражу вокруг дома композитора, дабы никто не смел потревожить маэстро в его последние минуты жизни. Это лучшее подтверждение признания Гайдна как Великого Старца классической музыки, звуки симфоний которого доносились до самой Америки. В учебнике (с. 112) приведены слова Моцарта о Гайдне, но не менее высоко оценил и Гайдн своего современника, сказав: «Более века пройдет, прежде чем такой талант родится снова».

Симфония № 40 В.-А. Моцарта. Разработку сценария урока по разворотам учебника, посвященным Симфонии № 40 В.-А. Моцарта (с. 114—117), следует проводить с учетом того, что с этой музыкой школьники встречались неоднократно в предыдущие годы обучения. В замысле урока должна доминировать идея постижения образно-эмоционального строя и интонационно-жанрового единства этого сочинения, которое может открыть семиклассникам «нестареющего Моцарта», мир красоты и гармонии, добра и любви, загадки и тайны гения.

Если предположить, что жанр симфонии в музыке подобен жанру романа в литературе, то при восприятии разных частей симфонии можно предложить учащимся понаблюдать за тем, как Моцарт воссоздает музыкальными звуками характеры и взаимоотношения людей своего времени, раскрывает их духовный мир. Пусть семиклассники, читая текст, задумаются о том, почему рассказ о Симфонии № 40 соседствует на страницах учебника с одним из самых загадочных живописных произведений Леонардо да Винчи «Мона Лиза» (Джоконда).

Учителю на заметку

Существуют различные мнения о том, кто изображен на картине известного итальянского живописца, скульптора, ученого, инженера эпохи Возрождения Леонардо да Винчи (1452—1519). Одни исследователи считают, что это жена флорентийского купца Лиза Герардини, другие — что это синьора Пачифика Брандано. После смерти Леонардо картина перешла королю Франциску I и стала частью государственной коллекции Франции. Демонстрируется «Мона Лиза» в Лувре, одном из крупнейших музеев мира.

В 1788 г. Моцарт сочиняет три симфонии (№ 39, 40, 41 «Юпитер»). Через три года жизнь его трагически оборвется. Этим грандиозным симфоническим циклом композитор словно венчает свое творчество. В этих симфониях композитор раскрывает «неизмеримые богатства человеческой души», готовит путь героике Бетховена.

Увлеченность и страстность, с которой Моцарт предавался сочинению, выражена в письме к отцу: «Я всецело поглощен музыкой, я занимаюсь ею весь день, все время размышляю о ней, постоянно разучиваю, обдумываю ее...»

В процессе последовательного восприятия всех частей симфонии учащимся рекомендуется обращаться к нотной записи ее основных тем, к вопросам и заданиям (с. 116—117). Вокализация этих тем и даже их зрительное сопоставление позволяет выявить одну удивительную закономерность: все темы, кроме тем 1-й части, имеют общую исходную (квартвовую) интонацию, которая придает им (независимо от характера и темпа) активный импульс, ощущение внутреннего движения, развития мысли. Почему же в 1-й части композитор не использует прием интонационного единства?

Можно трактовать 1-ю часть симфонии по-разному: с одной стороны, она по своему интонационному и образному строю выделяется среди других частей сонатно-симфонического цикла, составляет его «точку отсчета» (явное присутствие двух начал: мужского — главная партия и женского — побочная; их сопоставление и взаимодополнение); с другой стороны, сравнение лирико-драматических образов 1-й части с образами финала дает возможность подчеркнуть драматичность, стремительность движения, порывистость, мятежность последней части. Если 1-я часть сродни внутреннему монологу героя симфонии, то финал ближе к объективному повествованию, открытому для других.

Именно исключительность музыки 1-й части Симфонии № 40 сделала ее любимой и узнаваемой несколькими поколениями слушателей, дала повод современным музыкантам обращаться к ее разнообразным интерпретациям.

Можно предложить учащимся высказаться о музыке каждой из четырех частей симфонии от имени разных реальных лиц (методика А. Пиличяускаса): 1-я часть — композитор о себе, жизни и окружающих его людях; 2-я часть — Констанца, жена Моцарта; 3-я часть — композитор Й. Гайдн, старший современник Моцарта, высоко ценивший его талант; 4-я часть — Леопольд Моцарт, отец композитора, музыкант, педагог. Вслед за этой своеобразной «ролевой игрой» необходимо более детально обсудить музыкальные особенности тем симфонии, приемы их развития, сопоставление различных образных сфер в сонатно-симфоническом цикле.

Если представится такая возможность, рекомендуется показать семиклассникам фрагмент фильма «Амадей» (режиссер Милош Форман, 1984 г.).

Симфония № 1 («Классическая») С. Прокофьева. Знакомство с этой симфонией следует проводить с позиций претворения в этом произведении тенденций традиций и новаторства. Это связано с замыслом композитора, о чем учащиеся смогут прочитать в учебнике (с. 118). А то, что они уже знакомы с симфониями Гайдна и Моцарта, позволит им более осмысленно услышать классическое и новаторское в музыке Прокофьева. Нужно обратить внимание учащихся на то, что композитор передает в своей симфонии коренные свойства музыки классиков — оптимизм, энергичный характер, жизнелюбие, не привлекая подлинных тем этих композиторов, а, наоборот — преломляя классический стиль, заостряя его характерные черты с позиций человека XX в.

Можно напомнить школьникам еще один пример — преломление древних католических песнопений для обрисовки крестоносцев в кинофильме и кантате «Александр Невский». От подлинных напевов композитор отказался, считая, что для современного слушателя они уже утратили свою выразительность, ими трудно передать жестокость и фанатизм псов-рыцарей. И потому Прокофьев создал хорал в духе католических песнопений, но более жесткий, напряженный, страшный, обличающий варварскую сущность крестоносцев ярче, чем подлинные древние напевы.

После прослушивания отдельных частей или всей симфонии можно задать вопросы: • Какие главные выразительные качества творчества композитора можно выделить, зная только его симфонию? • Близки ли такие свойства венского классицизма, как оптимизм, жизнелюбие, ясность образов, музыке самого Прокофьева? • Смогут ли учащиеся подтвердить это примерами? Учитель может напомнить темы из симфонической сказки «Петя и волк», «Болтунью», «Мимолетности» и др.

Д. Б. Кабалевский так сказал о музыке Прокофьева: «Восторженный певец жизни, солнца и молодости, она дала людям растревоженного, сурового и жестокого XX века ту радость и свет, которых им так часто недостает». Неслучайно Прокофьева часто сравнивают с В. Маяковским в поэзии и М. Сарьяном в живописи — так много в его музыке солнца, света, ярких красок. Пейзаж Сарьяна см. на с. 141 учебника. Можно привести строки из поэмы Маяковского: «Светить всегда, светить везде / до дней последних донца, / светить — и никаких гвоздей! Вот лозунг мой и Солнца».

Прокофьеву всегда была близка стихия детства, юности. В одной из бесед ему был задан вопрос: «Могут ли быть исчерпаны все мелодии?» Прокофьев отличался незаурядным математическим мышлением (он был хороший шахматист и в возрасте 18 лет сыграл вничью в сеансе одновременной игры с чемпионом мира Ласкером) и логически вычислил, что для простой мелодии в 8 звуков могут быть использованы милли-

арды чисто звуковысотных сочетаний, не считая вариантов ритма, гармонии, инструментовки, штрихов и т. д. Это говорит о практической неисчерпаемости мелодического богатства.

В «Классической симфонии» прозрачная оркестровка в стиле Гайдна — Моцарта сочетается с «налетом новых гармоний». Популярнейший Гавот, ставший 3-й частью симфонии, был сочинен раньше других частей. Тогда же были сделаны наброски 1-й и 2-й частей. «Автор задался целью воскресить «старые добрые времена», времена фижм, пудренных париков и косичек», — говорится в авторизованном пояснении к первому исполнению симфонии. Но в музыке нет черт музейного реставраторства: она полна детской беззаботности, жизнерадостности. Ее слегка ироничный тон подчеркивается пикантными гармоническими сопоставлениями и забавными скачками в мелодии.

Композитор сохранил парный состав гайдновского оркестра — без тромбонов, солирующие инструменты — веселые трели флейты, ворчание фагота, порхающее звучание скрипок. Воспользовался традиционным «венским» приемом резких смен прозрачного *piano* громогласными *tutti*.

1-я часть симфонии — миниатюрное и очень ясное по форме сонатное аллегро. Движение быстрое и легкое. Главная партия с ее гаммами, трелями и вздохами звучала бы совсем по-гайдновски или моцартовски, если бы не капризность гармоний. Огромные скачки через две октавы вверх и вниз, забавные форшлаги, скромное сочетание скрипки с притоптывающим аккомпанементом фагота придают ироничность побочной партии, создавая сплав танцевальной элегантности с неуклюжестью. В разработке побочная партия, порученная басовым инструментам, становится более тяжеловесной (по определению Асафьева, «элегантно шутливая тема» превращается в «грузно шагающего великана»).

2-я часть выдержана в характере менуэта. Основная тема в исполнении скрипок в высоком регистре звучит очень нежно, чуть грустно, ее капризные «приседания» на концах фраз и жеманные паузы сочетаются с мерным бесстрастным сопровождением. (Вспоминаются танцы из «Ромео и Джульетты».)

В 3-й части — остроумном и изящном гавоте — прямолинейные октавные скачки, сопоставление чистых мажорных трезвучий, в середине — традиционном мюзетте¹, основанном на «вольночном» органном пункте, слышатся отзвуки русского наигрыша.

Веселый и подвижный финал завершает симфонию. В главной партии — снова простенькие арпеджированные и гаммообразные взлеты и падения, забавные повторяющиеся короткие фразы скрипок. Побочная партия и здесь звучит

¹ Мюзетт (фр. musette) — старинный французский танец быстрого темпа.

юмористически, с характерным стучащим, как дробь, мотивом у деревянных духовых инструментов. А в заключительной теме возникает светлая, характерно русская мелодия, очень близкая одной из тем оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова. Классические образы музыки XVIII в. оказываются как бы преломленными сквозь призму русской песенности. Так композитор средствами гайдновской техники спел о непреходящих радостях жизни.

В связи с этим интересно вспомнить отзывы Маяковского о музыке Прокофьева: «Воспринимаю сейчас только музыку Прокофьева — вот раздалась первые звуки и — ворвалась жизнь, нет формы искусства, а жизнь — стремительный поток с гор или такой ливень, что выскочишь под него и закричишь — ах как хорошо! Еще, еще!»

Симфония № 5 Л. Бетховена. По предыдущим годам обучения учащимся уже известны основные темы Симфонии № 5 Бетховена, поэтому при новом обращении к этой музыке целесообразно больше внимания уделить судьбе композитора. В связи с этим можно прочесть в учебнике (с. 120) фрагмент из Гейлигенштадского завещания композитора (это может сделать кто-либо из учащихся).

• Каким предстает перед нами личность художника, если после такого завещания появляются «Героическая» симфония, увертюра «Эгмонт», «Патетическая» соната, Симфония № 5?

Заключительные слова его завещания: *«О Провидение, пошли мне хоть однажды день чистой радости!»* — стали явью и нашли воплощение в его последней Симфонии № 9, которая завершается огромным хоровым финалом на текст оды Ф. Шиллера «К радости». Для Бетховена вера в судьбу отождествлялась с верой в Божественное провидение.

Сочинение музыки для композитора заключалось в постоянном творческом поиске выразительной интонации, убедительных ритмов, ярких контрастов. Об этом свидетельствуют торопливые и часто неразборчивые записи его эскизов, черновиков. Результатом исканий композитора, как бы борьбы со звуковой «материей», становилось единственно верное решение.

«Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная», — писал А. Пушкин. Нашей задачей и будет последовать за мыслями композитора, вслушиваясь в особенности развития его музыки. Но не только это. Жизнь музыкального произведения — в его исполнении, то есть в раскрытии его смысла для слушателей. Произведение срастается с сознанием слушателей, его запоминают (чаще всего особенно взволновавшие фрагменты), напевают, наигрывают. Именно так произошло с Симфонией № 5 Бетховена, с ее мотивом судьбы. Этот мотив, как проводник, ведет мысль и чувство слушателей к охвату всей художественной концепции и

формы, к анализу идеи и эстетической оценке всего произведения Бетховена.

• Как трактовался смысл этой симфонии в общественном сознании разными поколениями слушателей? • Как основное интонационное содержание коренилось в общественном окружении? Ответы на эти вопросы помогут открыть многозначность Симфонии № 5. Пусть несколько учеников поочередно зачитают на с. 122 разные трактовки симфонии и задумаются над вопросами, которые задает себе современный слушатель (см. с. 122).

В одной из трактовок говорится о том, что образ симфонии связывали с мифом о Прометее, поэтому в учебнике (на с. 121) школьники увидят картину «Легенда о Прометее» художника XVI в. Пьеро ди Козимо, как бы завершающую раскрытие образа самого композитора. Учащимся также представлен живописный портрет Бетховена и памятник ему в Бонне. В истории европейской музыки жизнь Бетховена — это возрожденный миф о Прометее. Его искусство сопоставимо с искусством У. Шекспира, Микеланджело, Л. Толстого (вспомним: симфония подобна роману). Оттого оно и полно противоречий, величавых подъемов и срывов, оно трагично и радостно, всегда пламенно и неукротимо: и когда созерцает, раздумывает о действительности, и когда ее художественно воссоздает.

На развороте учебника (с. 122—123) — слова из Библии и картина «Светоч мира» У. Ханта. Интересно услышать, как понимают учащиеся эти слова и содержание картины. Свяжут ли они с ними тему судьбы?

Тему судьбы из Симфонии № 5, как и тему радости из Симфонии № 9, знают миллионы людей. Обе они раскрывают величайший контраст бетховенской музыки — непреклонность враждебного начала и всепобеждающую радость освобожденного человечества. Между этими началами бושуют страсти. Героическую основу творчества Бетховена составляет синтез конфликтности и единства. Все в его музыке окрашено в революционно-демократические тона. С понятием героизма сопряжена народность бетховенского творчества. Надежды, радости и страдания народа воплощены у Бетховена в образе героической личности. Бетховен говорил: «Когда я сознаю, чего я хочу, — основная идея не покидает меня никогда; она поднимается, она вырастает, и я вижу и слышу цельный образ, во всем его охвате стоящий перед моим внутренним взором как бы в окончательно отлитом виде».

Симфоническое творчество Бетховена стимулировало развитие симфонического оркестра как самого сильного в инструментальной музыке средства общения со слушателем.

Оркестр в финале Симфонии № 5 заметно усилен: композитор ввел тромбоны, малую флейту, контрафагот, что делает

звучность гимна-финала особенно звонкой, остро-блестящей и воинственно-мощной. Монументальная оркестровка с обилием медных духовых инструментов придает маршевости финала пышную, праздничную звучность. Взаимодействие маршевой и танцевальной тем способствует впечатлению массового торжества. Вторжение маршеобразной темы 3-й части на приглушенной звучности играет своеобразную роль в музыке финала, напоминая о зловещей судьбе.

Учитель может на доске выписать эмоциональные характеристики музыки, которые встречаются на страницах бетховенской партитуры: грозно, решительно, зловеще, взволнованно, мощно, тревожно, настораживающе, ожесточенно, как воспоминание. • Как эти характеристики согласуются с теми чувствами, которые возникают у учащихся в процессе слушания музыки и остаются с ними уже после ее звучания? • Какую идею в целом несет в себе это произведение?

Конкретный смысл основного мотива, яркая выразительная музыка симфонии дают возможность трактовать ее как грандиозную картину борьбы человека с ударами судьбы. Четыре части симфонии представляются как отдельные стадии этой борьбы.

Особое внимание хотелось бы обратить на вопрос, который задает себе современный слушатель: Судьба властвует над человеком или человек над судьбой? Ответ на этот вопрос будет полнее, если учащиеся начнут рассуждать о музыке в контексте тех художественных впечатлений, которые они сегодня получают из телевизионных передач, художественных, документальных и мультипликационных фильмов, прочитанной литературы и др. (Помощь учителю в этой работе может оказать методика А. Пиличяускаса¹.) С какими из них возникают аналогии, ассоциации у учащихся в связи с осмыслением драматургии симфонии? Размышляя над этими связями и отношениями, учащиеся смогут глубже проникнуть в концепцию самого музыкального произведения, лишний раз прослушав его. Общим итогом может стать утверждение определяющих жизнь каждого человека нравственных законов: нелегкий путь к торжеству истины, правды, обращение к своей совести, когда человек, оставаясь самим собой, не боясь быть непохожим на других, следует единым общечеловеческим принципам. Слова Бетховена о величии человеческой доброты (приведенные на с. 123 учебника), прозвучавшие более двух веков назад, оказываются несколько не утратившими своего значения в нашей современной жизни.

Опыт восприятия Симфонии № 5 Бетховена позволяет понять и оценить то, что происходит сегодня в жизни, в ис-

¹ Пиличяускас А. Познание музыки как воспитательная проблема: пособие для учителя. — М., 1992.

кусстве, в отношениях между людьми. Глубокая сосредоточенность на большой жизненной идее является общей психологической чертой симфонизма вообще. В этом смысле понятие симфонизма охватывает широкий круг явлений, безусловно выходящих за пределы музыкальных жанров.

Учителю на заметку

Уильям Хант (1827—1910) — английский живописец, один из основателей «Братства прерафаэлитов» (1849), художников, считавших, что в творчестве надо ориентироваться на предшественников Рафаэля. Основной своей целью прерафаэлиты ставили исправление нравов современного общества. Работы трех английских живописцев — Уильяма Холмена Ханта, Данте Габриэля Россетти и Джона Эверета Миллеса отличались яркими красками и странными сюжетами.

«Светоч мира» (1853) — одно из лучших полотен на евангельский сюжет в искусстве XIX — начала XX в. В 1854 г., после распада «Братства», Хант отправился на Ближний Восток искать места, описанные в Ветхом Завете.

***Симфония № 8 («Неоконченная») Ф. Шуберта.** Музыка Бетховена, в которой слышались еще отголоски Великой французской революции, вытесняли произведения развлекательных жанров. Внешним фоном жизни Франца Шуберта (1797—1828), который был современником Бетховена, была веселая, «танцующая» Вена. Интерес к судьбам человечества, гармония разума и действительности отодвигались на задний план. Творческие планы Шуберта, потребовать в духовном общении находили сочувствие и поддержку лишь в небольшом кругу друзей, людей, преданных искусству. В музыке Шуберта впервые раскрылись черты характера, эмоционального строя человека нового тогда XIX в. Свое отношение к жизни, окружающему миру художник выражает через лирику чувств и переживаний реального, обычного человека. А для этого нужны иные формы и иные средства выражения, передающие непосредственность высказывания.

Живое чувство ритма музыки, непрерывно длящаяся мелодию можно сравнить с речью человека, ощущением его дыхания. Мы всегда слышим, спокоен он или взволнован, радуется или печалится, как меняется его состояние. Вслушиваясь в музыкальную интонацию, всегда можно понять смысл музыки, почувствовать ее выразительность, силу воздействия.

В связи со сказанным урок можно начать с незнакомых учащимся мелодий, представленных на с. 124 учебника. • Какое чувство выражает каждая из них? • Почувствуют ли школьники, что это — мелодии песен или темы произведения крупной формы — концерта или симфонии?

После этого можно вспомнить уже знакомые песни Шуберта, а затем предложить послушать 1-ю часть «Неоконченной» симфонии.

Шуберт, как и Моцарт, создавал не темы, а песни-мелодии. Он, так же как и Моцарт, больше принадлежал всем — окружающей среде, людям и природе, — чем себе, и музыка была его пением про все, но не лично про себя.

Симфонизму Шуберта более свойственно изложение, а не обсуждение и борьба, как это было в бетховенской музыке. Музыкальные образы романтической, лирико-драматической симфонии Шуберта разрастаются до значения жизненно важных проблем, характерных для композитора и его времени: человек и судьба, любовь и смерть, идеал и действительность. Симфония имеет всего две части, но является вполне законченным произведением: об этом говорит круг заложенных в ней лирических образов и их развитие.

Музыка Шуберта, писал Б. Асафьев, «может сказать гораздо больше, чем любые мемуары и записки, потому что она сама звучит, как неистощимо содержательный, эмоционально объективный дневник».

Симфония № 1 В. Калинникова. Наиболее яркая черта музыки *Василия Сергеевича Калинникова* (1866—1900) — запоминающаяся и выразительная мелодика, истоки которой как в крестьянском народном искусстве (в интонациях народных песен), так и в городском фольклоре (интонации романсов).

В основе симфонизма Калинникова лежит непрерывное мелодическое развитие, частое использование полифонических приемов (подголоски, имитация).

Симфония № 1 — зрелое произведение крупной формы. В этой симфонии выражаются душевные переживания композитора — взволнованно-страстное состояние души, элегическая грусть, надежда, любовь, которые сочетаются с поэтическим изображением русской природы.

При знакомстве учащихся с 1-й частью Симфонии № 1 рекомендуется использовать авторскую методику А. Пиличяускаса «Познание музыки как воспитательная проблема»¹. Школьники-слушатели, исходя из интонационных особенностей Симфонии № 1, должны попытаться воссоздать портрет главного персонажа симфонии (композитора? человека XIX столетия? нашего современника?), определить его возраст, пол, национальные черты, темперамент, характер, манеру говорить, двигаться. • Какую картину мира предлагает увидеть своим слушателям лирический герой Симфонии № 1 В. Калинникова?

Слушание этой музыки можно организовать следующим образом: поделив класс на две группы, предложить им аргументировать свои размышления, опираясь на две цитаты, которые учащиеся могут получить напечатанными на отдельных листах.

¹ Пиличяускас А. Познание музыки как воспитательная проблема: пособие для учителя. — М., 1992.

1. Слова известного отечественного музыковеда В. В. Ме-душевского: «Все формы высказывания в музыке человека можно выстроить в ряд: персонаж, лирический герой, художе-ственное «я», развертывающиеся от наблюдаемых внешних его черт до его духовной сущности. Персонаж — одновременно «он» и «я»... Мы воспринимаем его и со стороны, как часть изображенного объективного мира, и изнутри: сливаясь с ним душой, сопереживая ему, его глазами следя за фабулой¹. Сте-пень нашего слушательского отождествления с персонажем незримо управляется позицией автора... Лирический герой не предстает перед нашим взором как персонаж, а смотрит на мир вместе с нами»².

2. Немецкий композитор XVIII в. Й. Гайдн, стоявший у истоков жанра классической симфонии, говорил: «Найдите хоро-шую мелодию, и ваша композиция, какова бы она ни была, будет прекрасной и непременно понравится. Это душа музы-ки, это жизнь, смысл, сущность композиции».

Интонационно-образному анализу 1-й части симфонии по-может вокализация учащимися двух основных тем экспозиции. Этот прием даст им возможность убедиться в том, что в му-зыке будут взаимодействовать две сферы — драматическая (главная партия) и лирическая (побочная партия).

Мощным и энергичным унисоном струнных инструментов «запеваает» оркестр главную тему 1-й части. Она развивается волнообразно, и эта тема звучит трижды, словно композитор «пробует ее на гибкость, годность для лепки своего будущего сочинения, которое рождается сейчас, сию минуту»³.

Вторая (побочная) тема 1-й части полна «неподдельной свежести и привольной широты», создавая «иллюзию распах-нувшегося простора... Мелодия звучит в грудном регистре ви-олончелей, альтов и валторн... под синкопированный аккомпанемент деревянных духовых инструментов». Она повторяется дважды (второй раз в высоком регистре, в звучании флейт, гобоев, скрипок). «Это не песня, хотя полная стихия песенно-сти, у которой нет ни начала, ни конца, это — состояние ду-ши, навеянное родной русской природой; она как дыхание, не-заметное и легкое, как охваченный одним взором необъятный простор полей, лугов, озерной глади или бесконечной долины с лентой реки, исчезающей в дальней дымке. Но более всего — это чувство, навеянное родиной, живущее в че-ловеке и пробуждаемое воспоминанием»⁴.

¹ *Фабула* (от лат. *fibula* — повествование) — сюжетная основа художе-ственного произведения.

² Спутник учителя музыки / сост. Т. В. Чельшева. — М., 1993. — (Б-ка учителя музыки).

³ Пожидаев Г. Василий Калинников: Симфония жизни в четырех час-тях. — М., 1992.

⁴ Там же.

Какой тип драматургического развития характерен для экспозиции 1-й части симфонии — конфликтный или взаимодействующий? Можно напомнить школьникам тот факт, что свою Симфонию № 1 Калинников сочинял весной в Крыму, когда в природе наступает «рай земной», и музыка изливалась из души композитора полновзвучным потоком.

Если рассматривать с семиклассниками жанр симфонии по аналогии с литературным жанром романа, то необходимо настроить их на восприятие *разработки*, среднего раздела 1-й части, в которой получают развитие основные образы симфонии. Восприятие учащимися разработки может завершиться их размышлениями, аргументированными ответами на следующие вопросы:

- Какой характер носит музыка разработки?
- Сколько «волн нарастания», «волн напряжения» можно услышать в разработке? Как они завершаются?
- Элементы какой из тем экспозиции (главной или побочной) получают наибольшее развитие в разработке? Почему композитор выбирает именно эти мотивы для активного развития?
- Какой тип развития тематического материала преобладает в разработке 1-й части — вариационный или полифонический?

Третий раздел формы сонатного *allegro*, в которой написана 1-я часть Симфонии № 1 В. Калинникова, — реприза. Пусть учащиеся, прослушав ее, самостоятельно сравнят характер ее звучания с экспозицией. Какие изменения происходят в изложении основных тем симфонии? Композитор восстанавливает в репризе спокойно-повествовательный тон главной партии, певучесть, широту и размах побочной партии.

Рекомендуется без перерыва дать прослушать учащимся репризу и коду 1-й части. • Смогут ли они услышать появление заключительного раздела — коды? • Какую мысль подчеркивает композитор в заключении 1-й части?

Следует обратить внимание учащихся на репродукцию картины русского художника Федора Александровича Васильева (1850—1873) «Летний жаркий день» (с. 127 учебника).

Восприятие картины учащимися должно быть направлено на выявление созвучности изображенного пейзажа (проселочная дорога, уходящая вдаль, женщина, сидящая на обочине в тени деревьев, простор неба) музыке симфонии Калинникова.

Учителю на заметку

Федор Александрович Васильев (1850—1873) прожил короткую жизнь, но вклад его в русское искусство велик: он оставил замечательные картины, изображающие родную природу, где правдивость сочетается с тонким, проникновенным лиризмом, — «Оттепель», «Мокрый луг», «Вид на Волгу. Барки», «После дождя» и др. Художник И. Крамской писал о Ф. Васильеве: «Без участия сердца он работать не мог».

Чаще всего в своих пейзажах Васильев изображал природу в ожидании перемены состояния. Чуткое сопереживание всем тончайшим изменениям и самому дыханию природы позволяло ему передать ее внутреннюю одухотворенность. Сам художник, делясь сокровенным, писал, что любовь к природе для него равна любви к Богу.

Можно рекомендовать учащимся записать в «Творческую тетрадь» стихи или фрагменты прозаических произведений о русской природе, созвучные образам картины и симфонии, а также спеть песни, предложенные в Хрестоматии музыкального материала для 7 класса: «Россия, Россия» Ю. Чичкова (слова Ю. Разумовского), «Родина моя» Д. Тухманова (слова Р. Рождественского), «Рассвет-чародей» В. Шаинского (слова М. Пляцковского).

Картинная галерея. Работу с этим разворотом учебника (с. 128—129) можно построить по двум вариантам: 1) ассоциативно-образные связи живописных картин «Озеро. Русь» И. Левитана и «Осень» К. Васильева будут раскрыты учащимися в ходе коллективного обсуждения на уроке и послужат своего рода обобщением образных сфер Симфонии № 1 В. Калинникова (к данному развороту можно обратиться в дальнейшем и при осмыслении музыкальных образов Симфонии № 5 П. Чайковского); 2) учащиеся самостоятельно найдут ответы на вопросы данного разворота и запишут свои размышления в «Творческую тетрадь».

На обеих картинах изображена *русская* природа. Обратите внимание учащихся на то, что оба полотна связаны с образами золотой осени. Обе картины — примеры восторженного любования красотой родной природы. Несомненно, лирико-драматический строй симфонии Калинникова сродни поэтичным образам этих произведений русских художников.

При анализе с учащимися картины «Озеро. Русь» — одной из последних живописных работ Левитана (1900) — следует заострить внимание на ее особенностях. Художник передает удивительную динамичность состояния природы, казалось бы, ничем не нарушаемое ее спокойствие. Перспективную глубину создает небо, которое, как и во многих других картинах, выступает не условным фоном для пейзажа, а выразительной доминантой. Точно найденные формы облаков как бы выстроены на «плоскости» неба; им противопоставлено отражение в воде, пересекаемое стремительными движениями ряби. Тень, упавшая от облака на дальний берег, создает максимальное напряжение цветовых контрастов, усиливая ощущение всеобщего движения, и лишь застывшие белые церкви на фоне бесконечной смены природных явлений символизируют относительный покой «человеческого». В картине «Озеро. Русь» зрители видят как бы завершение того, что так ясно выражается и в других полотнах Левитана: «После дождя. Плес», «Тихая обитель», «Золотая осень», «Вечерний звон», «Март», «Весна. Большая вода» и др.

Можно прочитать учащимся фрагмент стихотворения отечественного поэта XX в. Николая Рубцова и сравнить эмоциональный строй его поэтических строк с картинами русских художников, с музыкой Симфонии № 1 В. Калинникова:

Руть моя, люблю твои березы!
С первых лет я с ними жил и рос.
Потому и набегают слезы
На глаза, отвыкшие от слез...

На этом же развороте учащиеся смогут увидеть поэтическое полотно «Осень», которое принадлежит кисти современного художника Константина Алексеевича Васильева (1942—1976). Он очень любил осень, щедрую многообразием красок, и, собрав лучшие черты-приметы, написал обобщенный образ этого времени года.

В пейзаже «Осень» К. Васильеву удалось глубоко проникнуть в тайны состояния природы и написать удивительно одухотворенное полотно. Вертикальные линии картины подчеркивают ее возвышенный эмоциональный строй. Трехчастная композиция оттеняет колорит осеннего леса, уходящей вдаль реки, столба не по-осеннему яркого света.

Учителю на заметку

Константин Алексеевич Васильев (1942—1976) — художник необыкновенного дарования, богатого духовного мира. Его полотна легко узнаваемы. Увидев однажды работы Константина Васильева, уже нельзя остаться к ним равнодушным. Писатель В. Солоухин в повести «Продолжение времени» написал о том, что в живописи К. Васильева «именно *одухотворенность* почувствовали люди».

К. Васильев работал в разных жанрах и стилях. Но к каким бы темам он ни обращался — портрет, пейзаж, былинный эпос, героика Великой Отечественной войны (1941—1945), графика, абстрактная живопись, фэнтези, — он всегда удивлял своих зрителей красочностью полотен, глубоким видением внутреннего мира своих героев, оригинальностью композиций.

Как и многие талантливые люди, Васильев был разносторонне одаренным человеком. Он прекрасно разбирался в современной и классической музыке. Еще будучи студентом, он создал целый цикл графических работ, среди которых портреты великих композиторов. Несколько смелых, точных, одному художнику ведомых линий — и оживают Ф. Лист, Н. Римский-Корсаков, в страстном творческом порыве запечатлен В.-А. Моцарт. По сути, это уже не просто передача внешнего облика того или иного композитора, а словно застывший и весьма характерный фрагмент самой их музыки, ее слепок.

В Москве и Липецке созданы музеи К. Васильева.

***Симфония № 5 П. Чайковского.** Для того чтобы начать знакомство с фрагментами из Симфонии № 5 П. И. Чайковского (1840—1893), можно предложить учащимся высказать свое мнение о том, как они понимают слова В. Гёте: «Кто хочет понять поэта, должен вступить в его мир».

Симфония № 5 начата П. И. Чайковским весной 1888 г., окончена в августе того же года в подмосковном имении Фроловском. Тогда же в записной книжке среди нотных набросков, где центральным образом произведения была «тема рока», проходящая через все четыре части, он сформулировал программу 1-й части: «Интродукция. Полнейшее преклонение перед судьбой... перед неисповедимым предначертанием Провидения». Очевиден автобиографический подтекст симфонии — воплощение раздумий и чувств самого композитора. Конфликт героя в этом сочинении определялся трагичностью борьбы «ничтожества со стремлением к познанию роковых вопросов бытия», как объяснял Чайковский в одном из писем. Но при этом содержание симфонии выходит за пределы личного, так как в ее музыке композитор сумел выразить помыслы людей своего времени. Он совершенно определенно осознавал это: «В своих писаниях я являюсь таким, каким меня... сделали воспитание, обстоятельства, свойства того века и той страны, в коей я живу и действую».

Урок постижения Симфонии № 5 П. Чайковского может иметь **трехчастную форму-композицию**.

Первая часть урока. Предложить учащимся при прослушивании главных тем всех четырех частей симфонии делать записи в «Творческую тетрадь», ориентируясь на следующие установки: а) какие эмоциональные состояния переживают слушатели в процессе первичного знакомства с этой музыкой; б) какими чертами характера наделен герой этой симфонии; в) какими музыкальными средствами они раскрываются. Это поможет почувствовать современность музыкального творения Чайковского, созданного более 100 лет назад.

Вторая часть урока. После того как знакомство с героем симфонии состоялось и семиклассники высказали свои впечатления, можно последовательно прослушивать фрагменты всех частей, сосредоточиваясь на более детальном интонационно-образном анализе ее главных образных сфер.

Третья часть урока. Она может быть посвящена сопоставлению финальных частей двух симфоний — Симфонии № 5 Л. Бетховена и Симфонии № 5 П. Чайковского с целью выявления общих (или различных) подходов к трактовке образов их главных героев.

На какие особенности музыки Симфонии № 5 П. Чайковского необходимо направить внимание учащихся?

1-я часть симфонии открывается медленным вступлением. Учащиеся могут определить, что мотив рока звучит здесь в характере траурного марша. Он напоминает какую-то прямо сосредоточенную, тягостную мысль. Вступление становится отправной точкой, драматургическим стимулом всей симфонии.

В тревожной главной теме, имеющей балладный оттенок, есть отпечаток мрачной темы вступления. В ней семиклассни-

ки могут услышать движение марша, но теперь оно определяет характер всей части: музыка постоянно стремится ввысь, словно пытаясь вырваться из тисков оцепенения, но неизменно откатывается вспять.

Основной образ побочной партии — томный лирический вальс. Наличие двух контрастных тем может подвести семиклассников к предположению о том, что 1-я часть написана в форме сонатного *allegro* со вступлением.

В музыкальных образах 1-й части Чайковский создает грандиозную картину человеческой жизни, полную скорбных размышлений о противоречиях и борьбе, «ропота, сомнений, жалоб, упреков... и жгучего чувства невозвратимого прошлого» (первая тема), поэтической лирики, навеянной прекрасным миром одухотворенной природы (вторая тема).

2-я часть — вдохновенная лирическая поэма, образный строй которой противопоставлен 1-й части. Учащиеся наверняка смогут отметить тот факт, что на смену мрачному хоралу вступления приходит певучая, плавная, широко разлитая песенного склада мелодия, мечтательно и выдержанно излагаемая валторной. Дважды в упоительно прекрасный мир, подобно шквалу, врывается тема вступления из 1-й части. Но здесь она воплощает не внутреннее состояние человека, а грубую внешнюю силу.

3-я часть. Перед прослушиванием этой части можно рассказать семиклассникам о том, что обычно в симфониях Чайковского 3-я часть представляет собой скерцо. После звучания фрагмента этой части попросить учащихся самостоятельно определить жанровую принадлежность музыки — скерцо? вальс? На основании ответов школьников сделать вывод, что в этой симфонии композитор отходит от традиции и предлагает слушателям изящный и грациозный, нежный и мечтательный вальс, который уводит их в мир поэзии и покоя, фантазии и мечты.

Пусть школьники попытаются услышать уже знакомые им темы предыдущих частей симфонии: в последние такты вальса прокрадывается «таинственная маска» (Б. Асафьев) — тема вступления из 1-й части. С коварной ласковостью подлаживается она под ритм танца, внушая тревогу за исход драмы.

4-я часть (финал). Актуализируя опыт семиклассников в определении музыкальной формы, предложить им ориентироваться на сопоставление двух тем (стремительная первая, главная тема в духе народного пляса и лирически-экспрессивная вторая, побочная тема). Это позволит прийти к выводу о том, что финал, как и 1-я часть симфонии, написана в сонатной форме.

В фонохрестоматии предлагается послушать окончание финала. Тема вступления звучит мажорно и величаво, знаме-

ная готовность человеческого духа к борьбе против мрачных, парализующих волю сил. Эта тема — гимн человеку, победившему скорбь и неверие. В героический марш трубы вплетается еще один обновленный образ — главная тема 1-й части, перенесенная в ослепительный мажор.

В финале композитор неоднократно проводит эту тему, придавая ей черты различного характера: то патетически-скорбного, то трагического, то героического и жизнеутверждающего.

Тем не менее Чайковский не заканчивает симфонию полным торжеством утверждающей себя враждебной силы. Он еще не вполне в ее власти и стремится показать, что возможно наличие двух стремлений, двух волей, одной созидающей, а другой давящей и препятствующей свободному течению жизни. Незавершенный, прерванный, трепетный и порывистый бег 1-й части симфонии находит свое утверждение в финале, в последний миг звучания. (По В. А. Фрумкину.)

Возможна различная трактовка заключительной части симфонии. • Какую идею утверждает в ней композитор — победу человека над роком, Провидением, судьбой или торжеством мрачных сил, которые празднуют победу над героем симфонии?

В заключительной части урока можно предложить учащимся вспомнить фрагмент из финала Симфонии № 5 Л. Бетховена и сопоставить его с финалом Симфонии № 5 П. Чайковского. Что общего в трактовке образов финальных частей симфоний? Свои размышления семиклассники могут записать в «Творческую тетрадь».

На с. 130—131 учебника учащиеся увидят фотографии, на которых запечатлен сам композитор, дом в подмосковном Фроловском, где создавалась Симфония № 5, а также странички из записной книжки Чайковского с набросками музыкальных тем этого сочинения.

Высказывание музыковеда Б. Асафьева может помочь школьникам аргументировать свое мнение: «И всю жизнь свою он [Чайковский] посвятил созданию музыки; всю жизнь, не находя ни отдыха, ни покоя, он стремился как можно напряженнее и полнее раскрыть свое «я», свою душу в музыке и поведать людям о своих переживаниях, страданиях и радостях». Трактовку некоторых песен из репертуара 7 класса рекомендуется связать именно с этим оптимистическим взглядом на жизнь и происходящие с человеком события. Будет уместным исполнение (или разучивание) песен лирического характера: «Исполнение желаний» А. Дольского, «Наполним музыкой сердца» Ю. Визбора, «Фантастика-романтика» Ю. Кима и др.

Симфония № 7 («Ленинградская») Д. Шостаковича. На этом уроке учитель должен помочь учащимся ощутить совре-

менность художественных произведений, посвященных судьбоносным событиям истории страны; понять способы создания художественного образа и драматургию его развертывания в контрастном сопоставлении отдельных тем и частей симфонии; сравнить с драматургией музыкально-сценических произведений (оперой Бородина и балетом Тищенко, созданными на основе «Слова о полку Игореве»).

Для современных школьников Великая Отечественная война 1941—1945 гг. — это далекое прошлое, но образ, созданный музыкой Шостаковича, остается современным и значимым. Он позволяет взглянуть на проявления зла и насилия, происходящие в мире, с точки зрения глубокого художественно-философского обобщения. Симфонию № 7 можно назвать памятью человечества, связанную с трагедией.

Урок можно построить, ориентируясь на вопросы и задания, предлагаемые в учебнике, — напеть по нотной записи отрывистую, сухую, лишённую живой человеческой интонации мелодию, а затем послушать ее в записи. • Какой образ возникает в нашем сознании? • Как эта мелодия развивается? • Как меняется звучание оркестра? • Какое название можно дать этой теме? • Является ли она первой темой симфонии или нет?

После сравнения трех других мелодий, нотная запись которых дается на с. 135 в учебнике, учащиеся могут высказать свои предложения по композиции этой части, выявить логику появления тем, а затем сравнить, как композитор воплотил свой замысел.

Для воплощения драматического замысла композитор использовал классическую форму сонатного аллегро, свободно претворив ее композиционные особенности в соответствии с созданным им драматургическим планом: «Первая часть рассказывает о том, как в нашу прекрасную мирную жизнь ворвалась грозная сила — война, — писал Шостакович в авторском пояснении, опубликованном в программе концерта 5 марта 1942 г. в Куйбышеве. — Я не ставил себе задачу натуралистически изобразить военные действия (гул самолетов, грохот танков, залпы пушек), я не сочинял так называемой батальной музыки. Мне хотелось передать содержание суровых событий».

Отсюда в экспозиции представлены две контрастные темы, в сопоставлении которых нет драматического конфликта. Обе они являются гранями единого образа, это своего рода повесть о мирной жизни людей, уверенных в себе и своем будущем. Размашистые, угловатые мелодические ходы главной партии напоминают запевы русских молодецких песен, слышна уверенная, горделивая поступь — все это создает образ молодой энергии, мужественной силы. Широкое развертывание главной партии осуществляется в репризно-трехчастном построении. Лирически светлая побочная партия также

необычна. Она включает в себя две темы: плавная, спокойная первая тема построена на бодрых и мужественных интонациях, величаво спокойная, широкая вторая тема вызывает представление о бескрайних просторах русской природы (напевные фразы флейты-пикколо, затем солирующей скрипки создают ощущение звучащей тишины спокойной и светлой летней ночи).

Именно эта звучащая тишина нарушается отдаленной дробью малого барабана, и на ее зловещем фоне возникает маршевая тема нашествия. Этот контрастный материал (средний эпизод всей 1-й части) заменяет собой разработку и представляет новый мир инородных музыкальных образов.

Приглушенная маршевая дробь создает настороженную атмосферу тревожного ожидания. Тема, которую учащиеся напевали в начале урока, — остроготеская, нарочито примитивная, тупая, назойливая, получает колоссальное развитие в бесконечном вариационном развитии (основная тема и одиннадцать оркестровых вариаций).

Предложите учащимся определить, какими тембровыми и динамическими красками композитор достигает эффекта жуткого безостановочного шествия (струнные — сухим ударом смычка и обратной стороной смычка, альты дублируют тему щипком (пиццикато) — основная тема, холодный и тусклый средний регистр флейты — 1-я вариация, далее — пронзительное звучание флейт, пародийный диалог гобоя и фагота, засурдиненная труба, кларнет и гобой — канон, струнный ансамбль. Так с каждой вариацией вступают все новые инструменты, новые голоса (контрапункт), создавая зловеще иступленное звучание. В последних двух вариациях тема громкогласно звучит у медных духовых (унисоны труб и тромбонов). Своего рода пляской смерти XX века, сокрушающей все на своем пути, называют эту тему.

В момент, когда оркестр достигает ошеломляющей силы, в развертывании действия наступает перелом. Гневные, протестующие интонации врываются в гнетущую и давящую атмосферу (именно эта мелодия — тема сопротивления — записана на с. 135). Именно с ее вступления начинается второй раздел разработки, также происходящей на фоне оstinатного звучания малого барабана. Линия драматургического нарастания достигает предельной силы к моменту начала репризы — напряженной драматической кульминации всей части.

Сравнение драматургии 1-й части симфонии Шостаковича с драматургией музыкально-сценических произведений: оперы Бородина и балета Тищенко, созданных на основе «Слова о полку Игореве», позволит выявить те приемы развития, которые помогают композиторам в соответствии с законами жанра выстроить драматургическую концепцию определенного сюжета в музыке.

Симфоническая картина «Празднества» К. Дебюсси.

При знакомстве учащихся с этим произведением закрепляется их представление о стиле «импрессионизм»; актуализируются их музыкально-слуховые представления о музыке К. Дебюсси; анализируются приемы драматургического развития в симфонической картине «Празднества»; сравнивается музыкальный язык «Празднеств» с другими знакомыми сочинениями на тему праздника.

Урок, посвященный знакомству с симфонической картиной «Празднества» французского композитора-импрессиониста *Клода Дебюсси* (1862—1918) из сюиты «Ноктюрны», рекомендуется начать с предложения учащимся вспомнить те музыкальные произведения русских и зарубежных композиторов, в которых передается ощущение праздника, радости жизни, восторга.

Наверняка семиклассники назовут такие разноплановые сочинения, как хор «Славься!» из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки (ликование народа по поводу победы над врагом), финал Симфонии № 4 П. Чайковского, сцена «Проводы Масленицы» из оперы «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова (картины народных праздников), «Вальс» из балета «Золушка» С. Прокофьева (состояние главной героини на балу — трепет, восторг, волнение, предчувствие счастья), рондо из «Маленькой ночной серенады» В.-А. Моцарта (веселье ночного карнавала), финал Симфонии № 5 Л. Бетховена (победа человека над судьбой), Марш Тореадора из оперы «Кармен» Ж. Бизе (эмоциональный подъем участника корриды), хор «Осанна!» из оперы «Иисус Христос — суперзвезда» Э.-Л. Уэббера (радость народа, встречающего Христа) и др.

Главные темы этих произведений учитель должен озвучить — сыграть или спеть с учащимися. Все названные выше сочинения в той или иной степени передают различные состояния — и ликование народа по поводу победы над врагами, и картины народных праздников, и трепет, восторг и волнение простой девушки, приехавшей на бал в королевский дворец, и веселье ночного карнавала, и торжество человека, победившего злой рок (судьбу), и эмоциональный подъем участников массового зрелища — корриды.

Пусть школьники сами назовут те эмоциональные состояния, которые создают ощущение праздника в музыке. Словесные определения следует записать на доске. Их можно будет соотнести с характером нового произведения, с которым семиклассники познакомятся на этом уроке.

Прослушиванию «Празднеств» может предшествовать выяснение того, к какому направлению музыкального искусства XX в. принадлежит творчество К. Дебюсси. Напомнив учащимся некоторые уже знакомые сочинения Дебюсси, а также обратившись к разворотам учебника для 5 класса «Импрессио-

низм в музыке и живописи» (с. 142—143), «Звуки и запахи реют в вечернем воздухе» (с. 144—145), предложите им ответить на вопрос, как переводится французское слово *импрессионизм*. (Впечатление.)

Учащимся будет интересно узнать, что сам композитор в пояснении к сюите «Ноктюрны» писал, что это название имеет чисто «декоративный» смысл: «Речь идет не о привычной форме ноктюрна, но обо всем том, что это слово содержит, от впечатлений до особых световых ощущений»¹. Дебюсси однажды признал, что естественным толчком к созданию «Ноктюрнов» послужили его собственные впечатления от современного Парижа. В «Празднествах» он изобразил картины народных увеселений в Булонском лесу.

Сюита имеет три части — «Облака», «Празднества», «Сирены». Не случайно Дебюсси объединил эти три симфонические картины жанром ноктюрна (ночной музыки). Каждая из частей сюиты имеет свою программу, написанную композитором.

Стремясь приблизить музыку «Празднеств» к живой сценке из народной жизни, безудержным ритмам уличных плясок и шествий, Дебюсси обратился к бытовым музыкальным жанрам. Определить эти жанры (танец и марш), а также музыкальную форму (трехчастная) — это задание для учащихся.

Интонационно-образный анализ произведения может включать несколько этапов:

- вслушивание во вступление, вычленение причудливого пружинистого энергичного ритма, характерных (кварто-квинтовых) созвучий у скрипок на *ff* в высоком регистре. Музыка вступления имеет яркую солнечную окраску, светлый колорит;

- выявление характерных особенностей главной темы: танцевальный характер, схожесть с народным танцем тарантеллой, поступенность мелодического движения, триольный ритм, быстрый темп. Эти черты придают музыке стремительность, легкость;

- определение приемов развития главной темы — варьирование. Каждое новое проведение темы исполняют новые инструменты, изменяются гармонии, ладовая окраска. Усиление динамики, звучностей, нарастающее вихревое движение создают впечатление массового танца;

- фиксация перехода ко 2-й части «Празднеств» — яркий контраст, танец сменяется маршем. В стремительное движение тарантеллы вторгается маршевый ритм; основная тема марша звучит у труб с сурдинами (как бы за сценой);

- выявление эффекта постепенно приближающегося шествия, который создается нарастанием звучности, сменой оркестрового изложения (усиливается роль медных духовых и ударных инструментов);

¹ Цит. по кн.: Нестьев И. На рубеже двух столетий: Очерки о зарубежной музыке конца XIX—начала XX века. — С. 25, М., 1967.

- вслушивание в кульминацию — тема марша звучит грандиозно и торжественно (трубы, тромбоны, военный барабан, тарелки). У струнных в виде подголоска появляется мелодия первой темы — тарантеллы;

- определение драматургии 3-й части (репризы) — сжатое повторение уже знакомых тем симфонической картины в виде отголосков, создание эффекта удаления шествия, которое растворяется в атмосфере ночного города, постепенное размывание основных очертаний танца и марша.

Предложите учащимся, ориентируясь на нотную запись на этом развороте (с. 136—137) и интонируя мелодию «внутренним слухом», попытаться определить, какая из тем «Празднеств» записана на с. 136. При внимательном анализе нотного текста становятся очевидными такие признаки марша, шествия, как указание темпа «очень ритмично», четырехдольный ритм сопровождения, пунктирные ритмы и триоли в мелодии.

Главное, на чем нужно сфокусировать внимание семиклассников, — то, что в этой музыке композитор выступил как подлинный импрессионист, который искал особые звуковые средства, приемы развития, оркестровку для передачи непосредственных ощущений, вызванных созерцанием природы, эмоциональных состояний людей.

На с. 137 учебника помещена репродукция картины русского художника-импрессиониста Константина Алексеевича Коровина (1861—1939) «Бульвар капуцинок¹». Что же в этой картине созвучно «Празднествам» Дебюсси? Наверняка учащиеся отметят обилие разноцветной иллюминации в ночном пейзаже, яркие мазки красного, желтого, зеленого цветов, перспективу улицы, уходящей вдаль, изображение которой созвучно эффекту движущегося шествия в музыке.

Песенный репертуар, который может дополнить впечатления школьников о музыке, связанной с праздничным (а не будничным) состоянием чувств, также требует тонкого исполнительского вкуса и чутья. Можно спеть с учащимися песню «Мы свечи зажжем» С. Ведерникова (слова И. Денисовой) или песню «Как здорово» О. Митяева². Но мы знаем, что бывают праздники «со слезами на глазах», например День Победы. Здесь уместно вспомнить (или разучить) песню «День Победы» Д. Тухманова (слова В. Харитонов). Вполне соответствует тематике данного урока и песня «Только так» Г. Васильева и А. Иващенко³.

¹ Капуцин (итал. cappuccino — то же, что настурция).

² См.: Музыка: хрестоматия музыкального материала: 6 кл.: пособие для учителя / сост. Г. П. Сергеева, Е. Д. Критская. — М., 2004. — С. 89—91, 157.

³ См.: Музыка: хрестоматия музыкального материала: 7 кл.: пособие для учителя / сост. Г. П. Сергеева, Е. Д. Критская. — М., 2007. — С. 82.

Тема: «Инструментальный концерт»

Задачи урока — вспомнить с учащимися знакомые концерты (инструментальные и хоровые), определить их образный строй; дать информацию об истории создания жанра концерта; определить содержание, эмоциональный строй и национальный колорит «Концерта для скрипки и фортепиано» А. Хачатуряна, функции солиста и оркестра, особенности развития образов.

Работу с разворотом «*Инструментальный концерт*» (с. 138—139) можно спланировать как *вступительный раздел урока*, посвященного изучению Концерта для скрипки с оркестром А. Хачатуряна. В этом случае можно использовать фрагменты знакомых семиклассникам концертов разных композиторов, которые могут образовать условную трехчастную форму, характерную для жанра концерта. Восприятие этих фрагментов нужно сопровождать высказываниями учащихся об эмоциональном строе музыки, ее интонационно-образных и жанрово-стилевых особенностях.

Возможные варианты сочетания музыкальных образов:

1. «Времена года» (Зима) А. Вивальди — «Не отвержи мене во время старости» М. Березовского — Концерт № 3 для фортепиано с оркестром С. Рахманинова (1 ч).

2. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром П. Чайковского (1 ч) — «Итальянский концерт» И.-С. Баха — Концерто гротто № 1 А. Шнитке (5 ч).

3. «Не отвержи мене во время старости» М. Березовского — Концерт № 1 для фортепиано с оркестром П. Чайковского (3 ч) — Концерто гротто № 1 А. Шнитке (5 ч).

На примере восприятия учащимися фрагментов этих концертов учителю рекомендуется уточнить некоторые понятия, которые характерны для жанра концерта, к какой бы эпохе он ни принадлежал. Так, в хоровом концерте М. Березовского следует выделить такой драматургический прием, как чередование солирующих групп и всего хора, который создает эффект динамики развития эмоционального состояния (от тихой молитвы до страстного покаяния). В программных концертах А. Вивальди основным приемом развития является контраст эмоциональных состояний человека, воспринимающего то или иное время года (природу), и средств выражения этого состояния. В романтических фортепианных концертах П. Чайковского и С. Рахманинова ярче осознается понятие *концертности* как исполнительского приема, связанного с духом соревнования, состязания, спора, диалога солиста и оркестра. Это дает возможность освещать одну и ту же мысль по-разному, по-

¹ См.: Музыка: хрестоматия музыкального материала: 7 кл.: пособие для учителя / сост. Г. П. Сергеева, Е. Д. Критская. — М., 2007. — С. 82.

казывая ее как бы с разных сторон. Другое важное свойство концертности — артистизм — влечет за собой показ виртуозных возможностей инструментов, собственно музыкальных выразительных приемов. Отсюда возникает стремление к изобретательности, поиску выигрышной подачи звуковых идей. Солист при этом олицетворяет импровизационно-виртуозное начало, оркестр — формо-организующее.

Происходит своеобразная музыкальная игра, в которой участвуют разные «персонажи». Театральность роднит жанр концерта, с одной стороны, с древними народными праздниками, средневековыми представлениями, в которых имел место спор-диалог парных разновременных персонажей. С другой стороны, в сольном концерте усиливается личностное начало. Этому сопутствовало развитие оперы (начиная с XVI в.). «Только тогда, когда «персонификация» мелодики в опере достигла относительно высокой степени, стало возможным противопоставить на этой почве солиста («героя драмы») оркестру в инструментальном концерте»¹.

В музыке инструментальных концертов современных композиторов (например, А. Шнитке) атмосфера диалога чаще всего выражается как контраст личного, индивидуального и общего, внешнего, нередко враждебного. При анализе особенностей жанра концерта можно активно применять методику А. Пиличяускаса, предлагая учащимся моделировать ситуацию, в которой солист будет олицетворять человека (героя, композитора и др.), а оркестр — людей (общество) или природу, которые его окружают.

На развороте «Инструментальный концерт» следует обратить внимание учащихся на его оформление — старинную гравюру неизвестного художника и фото хора «Благовест», исполнителя церковной музыки.

Концерт для скрипки с оркестром А. Хачатуряна. Работая с этим разворотом (с. 140—141), можно предложить учащимся определить содержание каждой из трех частей концерта по вступлению. Желательно активизировать эмоциональный словарь семиклассников для характеристики образов концерта; обращать их внимание на певучесть лирических мелодий, национальный колорит музыкальных тем, ритмическую активность, импровизационное начало в партии скрипки, различные функции оркестра — оркестр-дополнение, оркестр-контраст.

Почувствовать особенности интонационного строения главных тем концерта поможет ориентация на нотную запись, красочный колорит картины М. Сарьяна, исполнение ритмо-формул энергичных активно-действенных мелодий концерта.

¹ Кузнецов И. Ранний фортепианный (клавирный) концерт // Вопросы музыкальной формы. Вып. 3. — М., 1977. — С. 157.

В заключение урока необходимо обобщить материал, ответив на вопросы: • что в этом концерте традиционного для данного жанра? • что нового внес композитор в эту циклическую форму?

«Рапсодия в стиле блюз» Дж. Гершвина. На уроке учащиеся закрепляют свои представления о жанре рапсодии, симфоджазе, приемах драматургического развития на примере сочинения Дж. Гершвина.

Своими произведениями Гершвин уничтожил пропасть, разделявшую две сферы музыкальной культуры — джаз и европейскую симфоническую музыку. Рапсодия в стиле блюз — яркий пример *симфоджаза*. Уже само название может дать учащимся определенное представление о характере и драматургии этого популярного произведения. Слушая музыку, школьники с помощью учителя должны прийти к заключению, что жанр рапсодии¹ предполагает свободное повествование, драматургия которого строится как ряд контрастных эпизодов. Дополнение — «в блюзовых тонах» или «в стиле блюз» — говорит о том, что эту традиционную форму европейской музыки композитор создает на основе блюзовых интонаций с их характерными ладовыми и ритмическими особенностями.

Перед прослушиванием рапсодии можно заранее настроить ребят на особенности ее драматургии: будет звучать несколько тем, каждая из которых развивается вариационным способом. Обратите внимание, как специфическая манера интонирования, переданная приемом глissандо, импровизационность изложения определяют близость этого произведения к джазу. А в чем проявляются черты классической музыки?

Оказывается, композитор может своей музыкой выразить отношение к разным явлениям музыкальной действительности, показать, принимает он эти явления, относится к ним с насмешкой или с уважением, чувствуя заложенные в них возможности обогащения музыкальной культуры.

Чтобы учащиеся ярче почувствовали и осознали особенности этого произведения Гершвина, учитель может разделить класс на три группы, предложив каждой из них описать в процессе слушания главные черты того или иного раздела Рапсодии и затем сформулировать вопросы другим группам, направленные на выявление традиционных и новаторских приемов развития.

На уроке, посвященном знакомству с Рапсодией Гершвина, целесообразно вспомнить знакомые учащимся темы из оперы

¹ *Рапсодия*, по определению Б. Асафьева, — инструментальная пьеса, в которой сопоставляются в свободной обработке, в ярком и технически блестящем изложении народные характерные мотивы и напевы. Особенно показательны в этом отношении виртуозные «Венгерские рапсодии» для фортепиано Ф. Листа.

«Порги и Бесс», песни «Острый ритм — джаза звуки», «Любимый мой», «Любовь вошла» и др. (см. Хрестоматии музыкального материала для 2, 5—7 классов). • К какой сфере музыки можно отнести произведения Гершвина?

Очень хорошо, если мнения учащихся разделяются. Действительно, Дж. Гершвин, долгие годы пользовавшийся огромной популярностью в мире легкой музыки, вошел в академические композиторские круги. Его произведения стали классикой XX в., хотя некоторые современники считали его дерзким нарушителем сложившихся традиций несовместимости «высокого» и «низкого» искусства.

И еще один вывод, к которому желательно подвести учащихся. Это истинно американское произведение создано на материале американской популярной музыки, джазового ритмики, своеобразных интонаций негритянских блюзов с их характерными полутоновыми «сползаниями». Но основано оно на глубоких традициях мировой музыкальной культуры. Форма этого оригинального сочинения перекликается с рапсодиями венгерского композитора Листа; блестящая виртуозная партия солирующего фортепиано сопоставима с чертами фортепианного стиля Листа и Рахманинова, с партией фортепиано в жанре концерта. Главная медленная часть восходит к русскому композитору Чайковскому; гармонии напоминают музыку французского композитора Дебюсси и польского — Шопена. (Исходя из этого, интересно сопоставить «Рапсодию...» Гершвина с симфонической картиной «Празднества» Дебюсси, представленной на предыдущих страницах учебника.) Отмечая открытость и популярность «Рапсодии...» Гершвина для всего мира, можно напомнить слова Ж. Бизе: «Не существует никаких родов музыки, кроме двух — хорошей и дурной». (См.: Шнеерсон Г. Портреты американских композиторов. — М., 1977; Юэн Д. Джордж Гершвин: Путь к славе. — М., 1989.)

Тема: «Музыка народов мира»

Задачи урока — систематизировать жизненно-музыкальный опыт учащихся на основе восприятия и исполнения обработок мелодий разных народов мира; обобщить представление школьников о выразительных возможностях фольклора в современной музыкальной культуре; познакомить их с известными исполнителями музыки народной традиции.

На двух разворотах учебника (с. 144—147) учащиеся знакомятся с вокально-инструментальными ансамблями и сольными исполнителями народной музыки. Возможно, что популярность белорусских «Песняров» и современного ансамбля «Иван Купала» поможет им на основе актуализации музыкальных впечатлений провести беседу о значимости изучения и сохранения музыкального фольклора в наши дни.

• Что нового и необычного услышат семиклассники в тембрах голосов и инструментов более молодого вокально-инструментального коллектива? (В песне «Коляда» звучание подлинных народных голосов а сарелла соединено методом наложения с современной электронной музыкой.)

Прослушивание песни на узбекском языке «Yo! Bolsin» («Где ты ходишь?») в исполнении Севары Назархан даст возможность семиклассникам высказать свое отношение к этому образцу этномызыки, сопоставить его с другими известными им народными мелодиями.

Севара Назархан — одна из самых популярных певиц, которая исполняет узбекскую народную музыку. Она признана у себя на родине, в Узбекистане, и на Западе не только как выдающаяся вокалистка, но и как автор современных фолк-песен, музыкант, искусно владеющий игрой на дутаре, древнем и очень распространенном в Центральной Азии двухструнном инструменте, первые упоминания о котором относятся к XV в.

В исполнительском стиле Севары сочетаются различные направления современной музыки — рок-, поп-, фолк-, фьюжн-, джаз, авторская музыка.

После восприятия армянской народной мелодии «Они отняли мою любовь» в исполнении Д. Гаспаряна предложите учащимся записать свои эмоциональные определения, характеризующие эту музыку, в «Творческую тетрадь», а также составить список известных им песен разных народов мира, со звуков этой мелодии.

Дживан Гаспарян — хранитель музыкального наследия армянского народа, «король дудука». Дудук — армянская цилиндрическая деревянная флейта, существующая более 1500 лет. В последнее время этот инструмент из ранга народного переходит в концертный. Игру на нем ЮНЕСКО признало шедевром нематериального культурного наследия человечества.

Можно в качестве домашнего задания предложить школьникам написать и озвучить (подобрать звуковой ряд) эссе на тему «Между музыкой народов мира нет непреходимых границ».

Тема: «Популярные хиты из мюзиклов и рок-опер»

При раскрытии этой темы учителю необходимо опираться на музыкальные впечатления учащихся, полученные на уроках и вне школы. Семиклассники слушают музыкальные произведения (см. фонохрестоматию) и исполняют их главные темы. Это помогает им убедиться в том, что в жанрах так называемой легкой, популярной музыки композиторы обращаются к вечным темам. И при их трактовке используют современный музыкальный язык, новые звучности голосов исполнителей и музыкальных инструментов.

Исследовательский проект

Музыкальные впечатления учащихся, полученные на уроках и вне стен школы, могут быть осмыслены и обобщены в проектной деятельности. К темам проектов, приведенным на с. 150—153 учебника, учащиеся должны были готовиться в течение года. Осознание взаимодействия, взаимообогащения различных видов искусства дает им возможность устанавливать связи между музыкой и литературой, изобразительным искусством, кино, театром и тем самым поможет с интересом пройти все этапы подготовки.

Важно, чтобы школьники активно работали на всех этапах проектной деятельности: от выбора темы, подбора материала до организации и проведения художественного мероприятия в рамках всей школы (концерта, конференции, дискуссии, доклада по интересующей проблеме). Эта работа может носить как коллективный, так и индивидуальный характер (в последнем случае можно активно привлекать учащихся, занимающихся в сфере дополнительного образования). Работа над проектом может быть использована и на уроке. Тогда учителю необходимо спланировать возможные варианты комбинированных уроков на протяжении всего года, заранее определив их программу и степень участия в них учащихся класса. В частности, можно поручить кому-либо из учеников выступить с краткой аннотацией исполняемых произведений.

Различные способы презентации проекта, оценка результатов деятельности способствуют социализации школьников, активно развивают их познавательные, коммуникативные, организационные способности. Важно, что в процессе работы над проектом учащиеся свободны в выборе содержания, форм его воплощения и видов деятельности. Главное — исследовательский проект помогает глубже почувствовать и понять музыку, звучащую на уроках, расширить представления о композиторах, исполнителях, художественных коллективах, о музыкальной жизни своего региона, о выдающихся музыкальных событиях мирового значения.

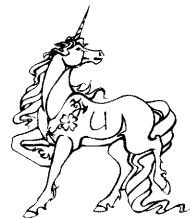
В качестве одного из вариантов итоговых, обобщающих уроков года может стать дискуссия на тему: «Можно ли говорить о драматургии «чистого листа»? «Чистый лист» — это способность удивляться, находить в обыденном прекрасное, то есть вся та внутренняя работа, которая лежит в основе творчества, чего бы оно ни касалось. Художественные произведения, искусство в целом приобщают нас к этим истокам.

Человек, который способен удивляться, видеть в привычном необычное, новое, не замечаемое другими людьми, обладает родственным вниманием к миру, которое М. Пришвин считал основой не только творчества, но и всех форм духовной жизни человека.

Литература и интернет-сайты: Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке / Б. В. Асафьев. — Л., 1981; Гуревич Е. Л. Западноевропейская музыка в лицах и звуках: XVII — первая половина XX века / Е. Л. Гуревич. — М., 1994; Иванченко Г. В. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы / Г. В. Иванченко. — М., 2001; Медведева Е. А. Артпедагогика и арттерапия в специальном образовании / Е. А. Медведева, И. Ю. Левченко, Л. Н. Комиссарова, Т. А. Добровольская. — М., 2001; Кабалевский Д. Б. Как рассказывать детям о музыке? — М., 2005; Медушевский В. В. Интонационная форма музыки: исследование. — М., 1993; Современная энциклопедия Аванта+: Музыка наших дней. — М., 2002; Музыкальный театр XX века: события, проблемы, итоги, перспективы / ред.-сост. А. А. Баева, Е. Н. Куриленко. — М., 2004; Музыкальное образование в школе: учеб. пособие для студентов / Л. В. Школяр, В. А. Школяр, Е. Д. Критская и др.; под ред. Л. В. Школяр. — М., 2001; Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. — М., 2003; Рапацкая Л. А. Русская музыка в школе / Л. А. Рапацкая, Г. П. Сергеева, Т. С. Шагина; под ред. Л. А. Рапацкой. — М., 2003; Селевко Г. К. Традиционная педагогическая технология и ее гуманистическая модернизация / Г. К. Селевко. — М., 2005; Соколов А. С. Музыка в зеркале времен / А. С. Соколов. — М., 2007; Стулова Г. П. Акустико-физиологические основы вокальной работы с детским хором. — М., 2005; <http://www.musicals.ru> — русскоязычный сайт, посвященный мюзиклам.

Оглавление

Предисловие	3
Тема первого полугодия: «Особенности драматургии сценической музыки»	9
Тема: «Классика и современность»	—
Тема: «В музыкальном театре. Опера»	12
Тема: «В музыкальном театре. Балет»	24
Тема: «Героическая тема в русской музыке»	29
Тема: «В музыкальном театре»	32
Тема: «Сюжеты и образы духовной музыки»	42
Тема: «Музыка к драматическому спектаклю»	55
Тема второго полугодия: «Особенности драматургии камерной и симфонической музыки»	59
Тема: «Музыкальная драматургия — развитие музыки»	—
Тема: «Камерная инструментальная музыка»	63
Тема: «Циклические формы инструментальной музыки»	68
Тема: «Симфоническая музыка»	80
Тема: «Инструментальный концерт»	104
Тема: «Музыка народов мира»	107
Тема: «Популярные хиты из мюзиклов и рок-опер»	108
Исследовательский проект	109
Литература и интернет-сайты	110



Учебное издание

Сергеева Галина Петровна
Критская Елена Дмитриевна

УРОКИ МУЗЫКИ

7 класс

Пособие для учителей
общеобразовательных учреждений

Руководитель центра «Стандарты» *Л. И. Льяная*
Редактор *Ю. М. Соболева*

Художественный редактор *Е. Р. Дашук*
Дизайн обложки *А. В. Гончаровой*

Технические редакторы *Н. Н. Бажанова, Р. С. Еникеева*
Корректоры *И. Н. Панкова, А. В. Рудакова*

Налоговая льгота — Общероссийский классификатор продукции ОК 005-93—953000. Изд. лиц. Серия ИД № 05824 от 12.09.01. Подписано в печать 22.11.10. Формат 60×90^{1/16}. Бумага газетная. Гарнитура Прагматика. Печать офсетная. Уч.-изд. л. 7,02. Тираж 2000 экз. Заказ № 27401 (К-См).

Открытое акционерное общество «Издательство «Просвещение».
127521, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Открытое акционерное общество «Смоленский полиграфический комбинат».
214020, г. Смоленск, ул. Смольянинова, 1.



ISBN 978-5-09-023174-9



9 785090 231749