**Содержание**

Вступление

1. Фортепианная музыка Шумана: циклы миниатюр; типичные образы и выразительные средства.

1.1 Великий композитор – Роберт Шуман.

1.2 Художественные приемы фортепианных пьес Шумана.

1.3 Музыкальный язык Шумана.

1. Петр Ильич Чайковский и его увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта».

2.1 Великий композитор

2.2 Красота и верность человеческого чувства.

2.3 Лирический образ увертюры.

Выводы

Список использованной литературы

**Вступление**

***Актуальность.*** Начало ХХI века. Позади глубокие социальные преобразования, охватившие почти все народы планеты Земля: две мировые войны, десятки острых политических конфликтов, связанных с неустанным поступательным движением народов к осуществлению вековой мечты о Свободе, Равенстве и Братстве, образование Советского государства и стран социалистического содружества. Свершилась невиданная научно-техническая революция, позволившая Человеку преодолеть земное притяжение и начать освоение Космоса, осуществить полеты к планетам солнечной системы, расщепить атом, проникнуть в тайну молекулярного строения материи, создать «умные» машины, способные «мыслить» и даже заниматься творчеством. Многое из того, что ранее было полетом фантазии, стало действительностью.

Наступил процесс бурного развития средств массовой информации и коммуникации: радио и телевидение практически исключили теперь понятие расстояния, которое отделяло страны и народы. Все области, жанры искусства и литературы пополнились произведениями, созданными по самому «последнему слову науки и техники» – с использованием новейших и сложнейших средств изобретательности... Но вот, казалось бы, парадокс: чем больше появляется разновидностей этого нового, тем чаще привлекают к себе произведения искусства классического – искусства вечного, не стареющего, а, наоборот, раскрывающего все новые глубины и красоты. Все большее волнение и наслаждение доставляют шедевры драматургии Шекспира и Мольера, живописи Леонардо да Винчи, Рафаэля и Рембрандта, скульптуры Микеланджело, прозы Диккенса и Толстого, поэзии Гёте и Пушкина, полифонии Баха и Генделя, симфонического творчества Моцарта и Бетховена, оперного искусства Вагнера и Верди. На одном из первых мест среди композиторов1 чьи произведения, по свидетельству неумолимой статистики, звучат наиболее часто во всем мире, стоит имя Петра Ильича Чайковского, Шумана.

Монументальная фигура их композитора-симфониста, патриотов и гражданина, поднявшего русское музыкальное искусство на недосягаемую высоту, возвышается среди великих художников XIX века. Но вместе с тем благодаря высокому строю своего гуманизма и художественных идеалов, удивительной доходчивости, доступности воплощения человеческих чувств и мыслей, подлинной народности и демократизму музыка Чайковского стала неотъемлемой частью нашей жизни.

Целью исследования является альбом для юношества Роберта Шумана, детский альбом Петра Чайковского для духовного обогащения школьников, развитие национального воспитания и народоизучения.

Объектом исследования являются музыкальные произведения Роберта Шумана и Петра Чайковского.

Предметом исследования данной работы является обогащение духовности подростков при изучении музыкальных произведений Шумана и Чайковского.

Задания исследования:

1. Развитие художественных приемов фортепианных пьес Шумана.

2. Обогащение духовности и национального воспитания подростков при изучении музыкальных произведений Чайковского.

**1. Фортепианная музыка Шумана: циклы миниатюр; типичные образы и выразительные средства**

**1.1 Великий композитор – Роберт Шуман**

Немецкий композитор Роберт Шуман хотел, чтобы «музыка исходила из глубины настоящего и была не только приятной забавой и красивой по звучанию, но и стремилась к чему-то еще». Само это желание резко отличает Роберта Шумана от многих композиторов его поколения, которые грешили бессодержательным сочинительством. Шуман боролся за прогресс в музыке всеми силами.

Роберт Шуман родился 8 июня 1810 года в семействе весьма немузыкальном. Отец его был известный книгопродавец Фридрих Август Шуман в Цвиккау, а он сам был младший из пяти детей. С семи лет он начал брать уроки фортепиано у органиста И.Куншта, импровизировал, сочинял пьесы. Первой смелой попыткой Шумана было то, что он на двенадцатом году своей жизни сочинил инструментальную и хоровую музыку на 150-й псалом. Этот опыт был смелым потому, что в то время он не имел ни малейшего понятия о теории композиции.

Родители настаивали на том, чтобы юноша стал юристом. Несколько лет он вел упорную борьбу за право следовать своему призванию. В угоду матери и опекуну Шуман занимался юриспруденцией в Лейпциге, насколько приказывал долг, но не более, даже, пожалуй, и менее. В нем тогда уже начало проявляться влечение к музыке. Он брал уроки игры на фортепиано у Фридриха Вика (отца Клары – будущей жены). Его вдохновили произведения Франца Шуберта, с которыми он тогда впервые познакомился.

Каникулярное путешествие в 1829 году в прекрасную Венецию заронило в его душу не один зародыш будущих музыкальных цветов.

На следующий год Шуман отправился во Франкфурт-на-Майне, чтобы послушать Паганини. Некоторые меткие слова в дневнике его выдают поэта, который восхищается красотами природы и искусства. После всех этих восторгов, разумеется, было нелегко чинно опять усесться на место и, начав по порядку с первой главы пандектов, ломать голову над статьями о «Разделении королевского права».

Наконец, 30 июня 1830 года Роберт решился на важный шаг – посвятить себя музыке. Он написал матери длинное письмо, в котором прямо объявил свое намерение. Добрая женщина сильно встревожилась, сомневаясь, будет ли Роберт в состоянии «зарабатывать насущный хлеб» посредством своего музыкального таланта. Однако же она письменно обратилась за советом к Вику, и когда тот одобрил намерение Роберта, то и мать согласилась. Роберт переехал в Лейпциг и сделался учеником и жильцом Вика.

Но скоро судьба его снова переменилась. Безумной была операция, которой Шуман подвергнул свою правую руку для скорейшего приобретения беглости игры на фортепиано. Средний палец перестал действовать; несмотря на медицинскую помощь, рука навсегда сделалась неспособной к игре на фортепиано. Шуман должен был навсегда отказаться от желания стать пианистом. Зато теперь его все более начало занимать сочинение музыкальных пьес.

Шуман решился наконец серьезно заняться теорией музыкальных композиций. Уроки у директора музыки Кунтша он брал недолго и довершил основательное изучение своего предмета под руководством Генриха Дорна. Отношение его к Вику оставалось по-прежнему самым наилучшим. Необыкновенные музыкальные способности Клары Вик, едва вышедшей тогда из детского возраста, возбуждали живейшее участие Роберта, который, впрочем, тогда интересовался единственно ее талантом.

В 1833 году в Лейпциг приехал из Штутгарта музыкант Шунке, и Шуман заключил с ним почти химерический союз дружбы. Музыкального друга-женщину нашел он в Генриетте Фохт, ученице Людвига Бергера; но его сердцем владела в то время Эрнестина фон Ф. из Аша, в Богемии.

В конце 1833 года, как рассказывал сам Шуман, «каждый вечер как бы случайно сходилось несколько человек, большею частью молодых музыкантов; ближайшею целью этих сходок было обыкновенное общественное собрание; но тем не менее здесь происходил взаимный обмен мыслей о музыке, искусстве, которое было для них насущною Потребностью». Тогдашнее далеко не блестящее состояние музыки было Причиною того, что «однажды молодым, горячим головам пришло на Мысль не быть праздными зрителями этого упадка, а постараться снова возвысить поэзию и искусства».

Шуман, вместе с Фридрихом Виком, Людвигом Шунке и Юлием Кнорром, основал журнал «Новая музыкальная газета», который имел огромное влияние на развитие музыкального искусства в Германии. В течение многих лет он сам писал в журнал под различными псевдонимами статьи и боролся с так называемыми филистерами, то есть с теми, кто своей ограниченностью и отсталостью тормозил развитие музыки. Как музыкальный критик он оценил значение Ф.Шопена, Г.Берлиоза И.Брамса, которые были его современниками, признавая и огромную ценность своих предшественников – И.С.Баха, Бетховена, Моцарта и Шуберта. Шуман был исключительным знатоком немецкой литературы.

Деятельные занятия композицией принесли свои плоды. Шуман создает целый ряд интересных произведений. Среди них фортепианные циклы из небольших пьес или миниатюр: «Бабочки» (1831), «Давидсбюндлеры» (1837). Они, так же как и «Фантастические пьесы» (1837), «Крейслериана» (1838), имеют программные заголовки, рожденные фантазией композитора или указывающие на связь с литературой. Так, «Крейслериана» напоминает о произведениях немецкого романтика Э.А.Гофмана. В ней оживает облик вдохновенного музыканта Фрица Крейслера, его грезы, мечты и видения. Крейслер, глубоко страдающий от обывательщины в жизни и искусстве, ведет с ней мужественный поединок. Этот борец-одиночка сродни самому Шуману.

В «Бабочках» – одном из первых изданных произведений Шумана – перед нами возникает картина костюмированного бала, где, по замыслу композитора, встречаются герои книги Ж.П.Рихтера «Годы юности». Это два брата (один – мечтательный и задумчивый, другой – порывистый и горячий) и молоденькая девушка, в которую оба влюблены.

Одно из самых оригинальных шумановских сочинений – фортепианный цикл «Карнавал» (1835). В этих пестрых, фантастических картинах воплотилось многое из жизни, увлечений и помыслов молодого Шумана в пору его творческого расцвета. Шуман обладал удивительной способностью создавать в музыке портреты людей, выражать одним штрихом самое характерное в облике человека или в его настроении. Таков и его «Карнавал», где словно кружатся в стремительном танце или медленно проходят, погруженные в свои мысли, персонажи под масками Пьеро и Арлекина, веселых бабочек или танцующих букв. Здесь и современники композитора: знаменитый скрипач Н.Паганини и великий поэт фортепиано Ф.Шопен. А вот Флорестан и Эвсебий. Так Шуман называл выдуманных им героев, от имени которых он писал статьи о музыке. Флорестан всегда в движении, в полете, в танце, он остро и едко шутит, речь его горяча, порывиста. Эвсебий любит мечтать в уединении, говорит он тихо, проникновенно.

Флорестан и Эвсебий, Шопен и Паганини, Кьярина (под этой маской выступает Клара Вик) являются членами придуманного Шуманом союза. В конце «Карнавала» все они выступают против обывателей, чуждых всему новому и смелому в искусстве, – в «Марше Давидова братства». Это самые светлые и радостные страницы его творчества.

Новизна и необычность шумановской музыки ярче всего проявилась в его фортепианных пьесах, созданных в 1830-х годах в Лейпциге. Кроме уэке названных это – три сонаты (1835, 1833-1838, 1836), «Симфонические этюды» (1834), фантазия (1837), «Новелетты» (1838). Шуман считал фортепиано инструментом для выражения чувств и настроений, навеянных как эмоциональными переживаниями, так и природными явлениями или литературными сюжетами. Интерес к фортепиано у Шумана возрос благодаря счастливому браку с Кларой Вик, как известно, великолепной пианисткой. Для нее автор создал чрезвычайно ценный фортепианный концерт ля минор. Часто исполняемый концерт для виолончели ля минор и множество камерных работ Шумана убедительно свидетельствуют о прогрессивной новоромантической ориентации композитора.

Итак, в 1830-е годы Шуман уже был автором многих оригинальных пьес, но композитор должен был узнать на опыте, «что известность продвигается шагами карлика, тогда как слава летит на крыльях бури». Для большинства дилетантов сочинения его были слишком трудны и непонятны, для музыкантов-специалистов они казались слишком эксцентричными, слишком отклонявшимися от традиций.

Огромное влияние на творчество Шумана оказал Мендельсон. На него Шуман, по собственному выражению, «смотрел, как на высокую гору», тот «ежедневно высказывал мысли, достойные быть оправленными в золото». Шуман очень многим обязан Мендельсону. Без него он подвергся бы опасности растратить свой необыкновенный талант на множество остроумно оригинальных музыкальных шуток.

Между тем любовь Шумана к Эрнестине фон Ф. мало-помалу ослабевала и, наконец, совсем прошла. Клара уже стала взрослой девушкой, и Шуман не мог не заметить это очаровательное существо, одаренное необыкновенным музыкальным талантом. Клара сделалась для Шумана поэтическим идеалом, и так как она отвечала взаимностью на его чувства и оба желали прочного союза, Шуман должен был позаботиться об обеспечении своего существования.

В 1838 году он решил поселиться в Вене и там издавать свой журнал. В октябре 1838 года композитор переехал в Вену. Впрочем, он слишком скоро убедился, что Вена перестала уже быть почвою немецкой классической музыки. В начале апреля 1839 года Шуман возвращается в Лейпциг.

1840 год был переломным в жизни Шумана. Лейпцигский университет присвоил ему звание доктора философии, и таким образом он Получил титул, который в Германии довольно много значил. 12 сентября 1840 года в церкви в Шёнфельде состоялось бракосочетание Роберта с Кларой. Неудивительно, что в то счастливое время Роберт Шуман – тонкий мастер в изображении нюансов чувств и настроений создал циклы «Круг песен», «Любовь и жизнь женщины», «Любовь поэта», «Мирты» и другие.

После женитьбы Шуман творил с терпеливым прилежанием. Самые удачные, самые прекрасные произведения его относятся к этому времени, в особенности его Первая симфония и оратория «Пери и рай», исполненная в первый раз 4 декабря 1843 года в Лейпциге. Его супруга в своей женской, достойной удивления преданности, по возможности старалась оградить его от всех будничных мелочей жизни, от всего, что могло расстраивать и останавливать его музыкальную деятельность, или что, может быть, и она не считала достойным внимания. Таким образом, она была посредницей между своим мужем и практической жизнью.

Едва ли не единственной областью деятельности, где он выходил из замкнутого круга своей души, было учительство в учрежденной в 1843 году в Лейпциге и состоявшей под управлением Мендельсона «Музыкальной школе фортепианной и партитурной игры и упражнений в композициях». Предпринятое им в 1844 году артистическое путешествие вместе с супругой в Петербург и Москву доставило им много приятного – их везде принимали с большим почетом. Чтобы иметь возможность полностью посвятить себя сочинительству, он передал редакцию «Новой газеты» прежнему сотруднику ее, Освальду Лоренцу. Эта газета выполнила свое назначение: она поставила преграду бездушным музыкальным изделиям, а также фривольному легкомыслию в музыке и проложила дорогу тому направлению в искусстве, которое проникнуто поэтическим духом и стремится к серьезным целям.

Шуман оставил Лейпциг и поселился в Дрездене. Тогда в первый раз в 1844 году проявились признаки его душевной болезни. Нервы композитора совсем расстроились вследствие умственного перенапряжения. Только в 1846 году он почувствовал себя настолько поправившимся, что был в состоянии снова сочинять.

Он завершает одно из своих крупных произведений – Вторую симфонию. Всего Шуман написал четыре симфонии, среди которых особо выделяется Первая – «Весенняя» (1841) и Четвертая – ре минор (1851)-

Артистическое путешествие в первых месяцах 1847 года в Прагу и Вену было приятной переменой и развлечением. В том же году Шуман начал сочинять оперу «Геновева» (на сюжет известной средневековой легенды о Женевьеве Брабантской). «Геновева» не сделала Шумана популярным. Ее музыке недостает того, что для оперы решительно необходимо, – живой, чувственной осязательности, сильных контрастов, ярких, резких красок.

Сильно или нет огорчил композитора холодный прием «Геновевы» – неизвестно, только эта неудача нисколько не остановила его влечения к творчеству. Что-то тревожное проглядывает в быстроте, с которою он, в особенности начиная с 1849 года, создает одни обширные произведения за другими. Песни Шумана «К солнечному свету», «Весенняя ночь» и другие, написанные в этот период, стали необычайно популярны. Прежде чем свет успел познакомиться с «Манфредом», Шуман опять выступает уже с ораторией «Странствование Розы», с музыкою на сюжет из «Фауста», с увертюрами, симфониями, трио, с бесчисленными тетрадями песен, фортепианными пьесами и т.д. К этому периоду очень подходит метафора его любимого автора (в «Титане»): «Чрезмерный свет и сверкание этого созвездия, кажется, предвещают закат и последний день».

В музыке Шумана к трагедиям «Фауст» Вольфганга Гёте и «Манфред» Джорджа Байрона, в его революционных маршах, хорах и песнях «Насмерть героя», «Солдат», «Контрабандист» романтическая взволнованность, мечтательность, трепетность соединяются с бунтарством и свободолюбием. В дни революции 1848 года композитор записал в своем дневнике: «И так жестоко должны бороться люди за каплю свободы! Наступит ли время, когда все станут равны в своих правах?»

В 1850 году Шуман получил приглашение на должность городского директора музыки в Дюссельдорфе. Великий музыкальный поэт не всегда бывает хорошим дирижером, и наоборот. Шуман вовсе не имел качеств хорошего дирижера. Сам он думал, однако, иначе. В Дюссельдорфе слишком скоро начались размолвки, и осенью 1853 года все это дело расстроилось: контракт не был возобновлен. Это также могло в высшей степени болезненно ранить душу Шумана, и без того очень нежную и чувствительную, но он не показывал своих переживаний в силу скрытности характера.

Последним лучом света было путешествие его в Голландию в ноябре 1853 года, где его и Клару во всех городах принимали «с радостью и с почестями». Он «с удивлением видел, что его музыка в Голландии сделалась едва ли не более родною, чем в самом отечестве». Однако в том же году вновь стали проявляться болезненные симптомы, а в начале 1854 года они вдруг обнаружились с еще большею силою. Смерть, последовавшая 29 июля 1856 года, положила конец этим страданиям.

Но, несмотря на печальную участь Шумана, мы все-таки можем считать его счастливым. Он выполнил задачу своей жизни: оставил нам на память образец настоящего немецкого артиста, который был исполнен честного прямодушия, благородства и духовности. Говоря о своих величайших музыкальных поэтах, люди будут вспоминать и имя Шумана.

**1.2 Художественные приемы фортепианных пьес Шумана**

Сущность «шумановского» в музыке выражена в его фортепианных произведениях.

Тонкий музыкант-психолог, с удивительной поэзией воплотивший сложный, противоречивый внутренний мир человека, – таким предстает Шуман в своей фортепианной музыке. Это яркое оригинальное искусство полностью сложилось в годы юности композитора. Оно отчасти родственно фортепианным пьесам Шуберта и Мендельсона. Их сближает поэтическое настроение, полное несходство с «эстрадно-салонным» стилем, тяготение к миниатюре. И, однако, ни один из современников Шумана не достигал такого охвата разнообразных впечатлений, подобной эмоциональной заостренности. Взволнованность, переходящая в возбужденность, порыв и элегическая мечтательность, предстающие в предельно контрастном противопоставлении, причудливая таинственность, юмор, порой на грани гротеска, балладно-повествовательные моменты – все это придает фортепианным произведениям Шумана неповторимые черты.

В них ясно проявилась неразрывная связь музыкальных и литературных образов. Многие циклы и отдельные пьесы композитора рождались под непосредственным воздействием литературы. Но при этом Шуман обычно не обращался к изобразительной программности, так как, по его мнению, она сковывала воображение слушателя. Свои произведения Шуман озаглавливал в большинстве случаев уже после того, как они были закончены. Их названия призваны ввести в круг образов произведения и предохранить от искаженного восприятия авторского замысла. А замыслы эти были так необычны и новы, что для понимания их современниками действительно нужна была какая-то нить, хотя бы в виде заголовка.

Характерны художественные приемы фортепианных пьес Шумана. При сопоставлении их с литературными жанрами Шуман предстает не как драматург (каким был Бетховен в сонатах), не как поэт-миниатюрист (подобно Мендельсону в «Песнях без слов»), а как новеллист. Этот своеобразный тип музыкальных повествований был подготовлен «романами в письмах» Шуберта, то есть его песенными циклами, сочетавшими в себе повествовательность и лиризм. Но Шуман пошел дальше Шуберта в отображении многосторонних жизненных впечатлений. Тут и разнообразные оттенки внутреннего мира, всегда возбужденного, изменчивого; тут и картины природы, окрашенные настроением «рассказчика»; и великолепные по своей меткости портретные зарисовки; и фантастические сцены. Беспрерывная смена красок, светотеневые эффекты, праздничность колорита в целом придают фортепианной музыке Шума« на эмоциональную заостренность. Особенно его пленяли карнавальные образы.

Шуман развертывает перед слушателем вереницу ярких картин или событий, образующих вместе законченную «новеллу». Так» в «Карнавале» разнообразие впечатлений выражено в двадцати миниатюрных «сценках», следующих одна за другой. На фоне вальсовой музыки перед слушателем словно проходят маски, мелькают лица, слышатся отрывки разговоров и вырисовываются отдельные персонажи. Большой объединяющий финал изображает победоносное наступление «давидсбюндлеров» на филистимлян. В «Крейслериане», одном из своих наиболее интимных, овеянных страстью произведений, Шуман передает «бушевание чувств художника-романтика», а в «Детских сценах» с теплым юмором смотрит глазами взрослого на мир детей.

«Новеллистический» характер фортепианных пьес Шумана определил своеобразие их музыкальной формы. Крупные произведения образуются не путем сонатного развития, а последовательным чередованием отдельных законченных пьес. На основе метода циклизации миниатюр Шуман создает типичную для него крупную форму в фортепианной музыке.

От шубертовских циклов и от сюиты XVIII века произведения Шумана отличаются подчеркнутой драматичностью композиции, использованием предельных контрастов. Флорестан неизменно сталкивается с Эвсебием. Последовательное противопоставление крайних эмоциональных «регистров» – от страстной экзальтации до глубокой задумчивости или острой шутки – создает ощущение неожиданности и драматизма.

Типична в этом отношении композиция сборника «Фантастические пьесы», который открывается мечтательной «картиной» – «Вечером», основанной на приглушенном, тонком звучании. Ей противопоставляется бурный, возбужденный, импульсивный «Порыв». За «Порывом» следует пьеса «Зачем», полная затаенной нежности. Ее элегическое настроение вытесняется «Причудами», с их мятущимися чувствами, острыми взлетами и падениями. Такой прием контрастного чередования выдержан в сборнике до конца.

Не только все произведение (сборник или цикл), но и каждый отдельный его «эпизод» (то есть пьеса) тяготеет у Шумана к максимальной внутренней контрастности. Используя различные виды рондо и трехчастных форм, Шуман создал свой тип контрастной рондообразности (основанной на двойной трехчастной форме). В ее основе (начиная с мельчайших построений) лежит прием резких «флорестано-эвсебиевских» противопоставлений.

Шумановские циклы отличаются от обычных сюит не только своей внутренней контрастностью. Не менее существенна образно-интонационная связь, объединяющая пьесы в единое целое. В формообразовании шумановских циклов существенную роль играют два приема: монотематизм и вариационность.

Тенденция к монотематизму последовательно проявлялась в романтической музыке XIX столетия. Она обнаружилась в эти же годы в симфонизме Берлиоза; несколько лет спустя она появилась в симфониях самого Шумана и у Мендельсона и, наконец, в симфонических поэмах Листа. Так и в фортепианных произведениях Шумана сюитное построение уступает место новому принципу композиции, основанному на сквозном развитии единого музыкального образа. Эти «монотематические» тенденции часто связаны с вариационностью.

Один тип романтического, характерно вариационного цикла представлен «Симфоническими этюдами» (1834). Героическое, «флорестановское» произведение Шумана, оно возникло под влиянием искусства Паганини, но превзошло его своей пламенной романтикой.

Название этюдов должно было означать, что по своей серьезности и глубине они выходят за рамки бравурных вариаций и приближаются к симфонической музыке, что их пианистическое звучание по полноте и мощи, по тембровому разнообразию оркестрально и, наконец, что в самом развитии господствуют симфонические принципы. Главная тема – траурный марш, – постепенно преобразуясь, превращается в финале в величавое победное шествие.

**1.3 Музыкальный язык Шумана**

Музыкальный язык Шумана ярко самобытен.

В своем творчестве композитор широко и последовательно преломлял распространенные музыкальные жанры, обращаясь для этого к народно-бытовому искусству и наследию классиков. Однако типичные лирико-психологические и «новеллистические» черты шумановского стиля резко отличают его произведения от предшественников.

Яркая особенность музыкального языка Шумана – многоплановость, которая проявляется и в возросшем значении гармонии, и в своеобразной полифонизации фактуры.

Композитор сам писал о том, что современные музыканты, «проникая глубже в тайны гармонии, научились выражать более тонкие оттенки чувств». Стремясь к передаче таких оттенков, Шуман обращается к подвижной и сложной гармонии, к неожиданным, иногда причудливо смешанным краскам.

Не разрушая функционально логических связей, Шуман часто прибегает к «отклонениям» от классической нормы. Он проявляет пристрастие к неожиданным модуляциям, неподготовленным диссонансам, хроматическим последованиям, энгармонизмам. Привычные разрешения он часто заменяет неожиданными оборотами, подчас сближая отдельные тональности, не боясь смешения красок. Так, в начале «Крейслерианы» басы на полтакта отстают от верхних голосов. Гармоническое движение часто проявляется не непосредственно, а через отдаленные аккорды, «отодвигающие» и ослабляющие основные функции. Например, в начале «Карнавала» основная тональность показана через ее субдоминанту и доминанту, а сам тонический аккорд дан только как проходящий. Аналогичным образом в «Причудах» тонический аккорд отодвинут, а главная тональность представлена субдоминантовыми гармониями.

В стремлении Шумана к необычным гармоническим оборотам, вносящим в музыку неожиданный эмоциональный тон, есть много общего с парадоксальным юмором стихов Гейне – художника, близкого Шуману, который утверждал, что свои «резкие диссонансы» он вводил вполне сознательно как выражение «оппозиции к мягкотелой сентиментальности».

Усиление роли гармонии в качестве выразительного средства уже само по себе нарушило традиционное соотношение мелодии и фона. Но Шуман вообще уничтожает в своей музыке ощущение «переднего плана». Сами темы у Шумана большей частью полимелодичны. Они редко образуют рельефное противопоставление красочно-гармонической основе, подобно «песенно-романсным» темам Шуберта или Мендельсона.

Скрытые полифонические и гармонические голоса обволакивают основную мелодию, образуют с ней своеобразный свободны контрапункт в манере «арабесок»:

Гармонический и мелодический «планы» сближаются и переплетаются. Каждая деталь фактуру образна. Все это в совокупности создает впечатление эмоциональной многоплановости.

В высшей степени своеобразна мелодика Шумана. В его фортепианных произведениях неоднократно встречаются закругленные песенные темы в «шубертовской» манере. См., например, тему «Романса» Fis-dur или «Грез». В «Романсе» плавная поющая мелодия, как бы отдаленная от гармонического фона и противопоставляемая ему, вызывает яркие ассоциации с вокальной музыкой в оперных и народно-песенных традициях:

Но наряду с ними типичной чертой мелодии Шумана является интонационная подвижность, в отличие от законченных форм давно сложившихся народных мелодий. Гибкие переходы, свобода рисунка, отсутствие застывших формул (в частности, каденционных) сообщают мелодике Шумана эмоциональную непосредственность. Часто мелодия звучит в средних голосах и сливается с гармонией и фактурой. Именно в текучести кроется большая психологическая выразительность.

Ярко характерны шумановские энергичные ритмы. В основу его музыки часто положен ритмический принцип организованного движения, который получил широкое распространение в инструментальной музыке XVIII века. У Шумана на протяжении всей пьесы или раздела настойчиво пульсирует какой-нибудь один краткий ритмический мотив. Этот прием служит стержнем объединения разнокачественных музыкальных образов.

**2. Петр Ильич Чайковский и его увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта»**

**2.1 Великий композитор**

Петр Ильич Чайковский родился 25 апреля 1840 года в заводском поселке Воткинск, в Удмуртии, в семье горного инженера, директора Камско-Боткинских заводов. В Воткинске, а с шестилетнего возраста в Алапаевске (на Урале) протекли ранние детские годы композитора. Народные песни – по преимуществу протяжные, лирические напевы рыбаков, часто по вечерам звучавшие с озера, – были первыми, наиболее яркими музыкальными впечатлениями Чайковского.

В эти же годы Чайковский познакомился и с некоторыми произведениями итальянских и немецких композиторов, которые он слушал в исполнении на оркестрине (механическом органе), привезенной отцом в Воткинск. В раннем возрасте начались и его первые уроки игры на фортепиано.

Мальчик рос в атмосфере родительской любви, его воспитание было поручено француженке-гувернантке Фанни Дюрбах. Правдивый, отзывчивый, чуткий к людям мальчик с ранних лет завоевал большую любовь всех окружающих.

В десятилетнем возрасте его отдали учиться в петербургское Училище правоведения, которое готовило чиновников для департамента юстиции. Музыка все больше заполняла его жизнь. Он стал петь в хоре Училища правоведения – сначала дискантом, а затем альтом; брал уроки музыки у итальянца Пиччиоли; слушал оперы и концерты с друзьями-правоведами. Важным событием той поры стало знакомство с оперой Моцарта «Дон Жуан» в исполнении итальянской труппы в Петербурге.

Во время пребывания в училище в 1855–1858 годах Чайковский занимался у пианиста Рудольфа Кюндингера. Учитель сразу заметил выдающиеся способности воспитанника. А затем Петр Ильич брал уроки теории музыки у брата Кюндингера – Августа.

Осенью 1859 года Петр Ильич поступает в открывшиеся музыкальные классы при Русском музыкальном обществе. А через два года, уже будучи чиновником Министерства юстиции, в знаменательные дни празднования тысячелетия России он подает заявление в дирекцию РМО о приеме в открывшуюся консерваторию. Самое сокровенное поверяет он сестре: «В прошлом году, как тебе известно, я очень много занимался теорией музыки и теперь решительно убедился, что рано или поздно, но я променяю службу на музыку».

Приняв твердое решение посвятить себя музыке, Чайковский страстно овладевает профессиональными знаниями. От занятий в фортепианном классе он был освобожден, так как преподаватели считали его Достаточно подготовленным. Занимаясь у Николая Ивановича Зарембы теорией музыки, Чайковский справлялся с необычайно трудными огромными по объему задачами, удивляя своим трудолюбием и энергией. С не меньшим рвением он занимался и композицией у Антона Григорьевича Рубинштейна. Чрезвычайно довольный учеником, Рубинштейн сделал его своим стипендиатом, а с 1864 года поручил вести занятия в классе гармонии.

В течение 1863-1864 учебного года Чайковский, овладевая искусством инструментовки, перекладывал для самых разных составов оркестра произведения других авторов и собственные сочинения. В том же году для большого симфонического оркестра Чайковский написал пьесу «Римляне в Колизее», оркестровал первую часть Крейцеровой сонаты Бетховена и две вариации из Симфонических этюдов Шумана. Оркестровку одной из сонат Бетховена он сделал столь изысканной и мудреной, включив английский рожок и другие редкие инструменты, что рассердил своего учителя.

Во время летних каникул композитор написал большую симфоническую увертюру, выбрав в качестве программы «Грозу» А.Н.Островского. Осенью следующего года – струнный квартет и еще одну увертюру, которые получили одобрение у педагогов и были исполнены в ученических концертах.

Приближалась знаменательная дата выпуска. Звание свободного художника и серебряная медаль увенчали годы напряженного, упорного труда Чайковского. Однако спустя три месяца после получения диплома он читает суровый, убийственный приговор Кюи: «Консерваторский композитор г. Чайковский совсем слаб». Но молодой композитор не падает духом. У него зреет замысел оперы... Но прежде Чайковский принимается за сочинение симфонии.

Свою первую симфонию Чайковский назвал «Зимние грезы». Это первая симфония, созданная русским композитором, получившим у себя на родине, в России, профессиональное музыкальное образование.

«Зимние грезы» проникнуты русскими песенно-танцевальными интонациями. Его симфония стала исповедью души. В ней Чайковский выразил все наболевшее и радовавшее, смятение и искания, стремление к вечно прекрасному, возвышенному.

В «Зимних грезах» проявились тот образный строй, способ лирического высказывания, драматургическое мышление и музыкальная выразительность (особенно в оркестровках), которые будут типичны для всего его симфонического творчества. Уже тогда он сформировал свой, ярко индивидуальный симфонический метод.

В январе 1866 года, приняв приглашение Николая Григорьевича Рубинштейна (брата Антона Григорьевича Рубинштейна), Чайковский переехал в Москву, чтобы стать профессором Московской консерватории. Здесь его творческая деятельность достигла большого и разностороннего расцвета. В то же время Чайковский интенсивно работал как педагог-воспитатель и критик-публицист. Развитию творческого дарования Чайковского в эти годы во многом способствовало его общение с различными выдающимися представителями русской литературы и искусства.

В 1860-1870-х годах установились и прочные связи Чайковского с композиторами «Могучей кучки» – Балакиревым и Римским-Корсаковым, а также со Стасовым. Балакирев и Стасов неоднократно подсказывали Чайковскому сюжеты для его программных произведений. С Балакиревым и Римским-Корсаковым Чайковский делился своими творческими планами; последнему он помогал также советами в его самообразовании по теории музыки. Композиторы обменивались записями народных песен.

Так, в общении с представителями передового русского искусства и при постоянном живом интересе к народному творчеству формировался реалистический музыкальный стиль Чайковского.

К московскому периоду относится создание большого количества самых разнообразных произведений: в их числе – оперы «Воевода» (1869), «Ундина» (1869), «Опричник» (1874), «Кузнец Вакула» (1876), три первые симфонии (1866, 1872 и 1875), несколько программных увертюр-фантазий для оркестра (среди них «Франческа да Римини», 1876 год), три квартета (1871, 1874 и 1876), Первый фортепианный концерт (1875), музыка к сказке Островского «Снегурочка» (1873), цикл фортепианных пьес «Времена года» (1876) и ряд других камерно-инструментальных сочинений и романсов.

Большая часть произведений московского периода связана с народными песнями. В них Чайковский нередко включал подлинные народные песни – русские или украинские. Так, например, записанная под Москвой с голоса крестьянки песня «Коса ль моя, косынька» вошла в оперу «Воевода» («Соловушка в дубравушке»). Песня «Сидел Ваня на Диване», услышанная Чайковским на Украине в Каменке, стала главной темой медленной части Первого струнного квартета..

Некоторые сочинения этих лет содержат яркие зарисовки народного быта, живо передают народный юмор и веселье (например, финалы Первой и Второй симфоний), поэтические образы природы – цикл «Времена года».

В других же сочинениях московского периода звучат порой иные настроения: в них выражена неудовлетворенность жизнью. Такова увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» (1869). Драматичен по своему Характеру также созданный в эти годы балет «Лебединое озеро» (1877).

**2.2 Красота и верность человеческого чувства**

Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» – выдающееся произведение мировой музыкальной классики. Для Чайковского это – первое крупнейшее завоевание в области программного симфонизма. В «Ромео и Джульетте» уже нашли свое воплощение многие принципы, характерные в дальнейшем для зрелого творчества композитора.

Первая редакция увертюры относится к 1869 году; затем это произведение дважды (в 1870 и 1880 гг.) перерабатывалось композитором. В 80-х годах Чайковский начал сочинение оперы на тот же сюжет, но написал лишь сцену прощального свидания Ромео и Джульетты, основой которой послужила музыка увертюры-фантазии.

На мысль выбрать в качестве сюжета программно-симфонического произведения трагедию Шекспира «Ромео и Джульетта» Чайковского натолкнул Балакирев, который уже создал к этому времени музыку к «Королю Лиру» и положил тем самым начало воплощению шекспировского творчества в русской симфонической музыке. Балакиреву и посвятил Чайковский свое сочинение.

Творчество гениального английского драматурга – представителя эпохи Возрождения – вызвало в середине XIX столетия исключительно большой интерес со стороны передовых деятелей русской культуры. Гуманизм произведений Шекспира, их обличительная сила, направленная на борьбу с косностью и предрассудками средневекового общества во имя высоких этических идеалов, во имя процветания сильной, гармоничной человеческой личности,! были близки передовым русским художникам.

К темам из Шекспира Чайковский обращался неоднократно. Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» наиболее художественно совершенна и близка к характеру шекспировского творчества. Она написана на сюжет одной из ранних трагедий Шекспира (1595 г), в основу которой легла старинная итальянская легенда о любви и верности двух юных героев и их трагической смерти из-за родовой вражды и ненависти их семей.

Увертюра-фантазия – яркий пример того обобщенного подхода к воплощению идеи произведения, который характерен для Чайковского. С шекспировской глубиной композитор раскрыл в музыке красоту и верность человеческого чувства, вместе с поэтом он вынес суровый приговор жестокости, предрассудкам и косности общественной среды, окружающей героев.

Основной идейный замысел трагедии передан композитором через контрастное сопоставление и столкновение различных по своему характеру музыкальных тем. Как наиболее отвечающая драматическому замыслу, композитором избрана сонатная форма с широким вступлением и развернутой кодой-эпилогом. Толчком для возникновения музыкальных тем послужили, несомненно, отдельные конкретные образы и сцены трагедии. Однако каждая из тем многообразно изменяется в процессе развития (особенно тема вступления). И только во взаимодействии всех тем и! выявляется общий идейный смысл произведения.

Первая сумрачно-сосредоточенная тема (фа-диез минор, кларнеты и фаготы), получающая благодаря четырехголосному изложению н спокойному, мерному движению хоральный характер, вводит в мир средневековья:

Уже при втором ее проведении (у флейт и гобоев) общий колорит музыки несколько светлеет, но вместе с тем благодаря новому ритму сопровождения тема звучит более взволнованно. Она становится драматически-напряженной в конце вступления, появляясь в измененном темпе и в повой звучности. Здесь имитационно проводится различными группами оркестра ли ль один из наиболее активных мотивов темы:

Дальнейшее видоизменение произойдет в разработке. Там тема вступления будет появляться преимущественно в тембре медных духовых инструментов и олицетворять образ злой, жестокой силы, вставшей на пути Ромео и Джульетты.

Во вступлении, сразу же после первого проведения хоральной темы, ей противопоставляются скорбные интонации струнных, которые вносят ощущение напряженного ожидания. Они подготавливают новую тему, которая прозвучит в тональности Соль-бемоль мажор:

Это – первоначальная, пока еще эскизная характеристика лирических образов, которые в дальнейшем найдут широкое развитие п побочной партии аллегро. Таким образом уже в музыке вступления намечаются основные эмоциональные сферы увертюры, дается завязка последующей драмы.

Вступление переходит в основной раздел увертюры, который начинается энергичной, порывистой, устремленной вперед темой с синкопированным, судорожным ритмом, диссонирующими гармониями и частыми сменами тональностей (основная тональность – си минор):

Эта тема контрастна как всей музыке вступления, так и появляющимся п разделе побочной партии лирическим темам. В 4-м такте главной партии возникает новый тематический элемент (гаммообразные пассажи шестнадцатыми), играющий важную роль в последующем развитии и способствующий созданию, большого драматического напряжения, так же как и характерные «броски-удары» аккордов и упругий ритм(Этот ритм выступает на первый план в среднем разделе главной партии при звучании постепенно восходящего мотива из трех звуков).

**2.3 Лирический образ увертюры**

С появлением аккордов арфы, на фоне которых у фаготов проходят отдельные мотивы основной лирической темы, начинается заключительный раздел экспозиции. Музыка затихает; pizzicato виолончелей и контрабасов подчеркивают окончание экспозиции. Если во вступлении был лишь намечен основной драматический конфликт, то в экспозиции он уже получил свое полное раскрытие в резком противопоставлении двух различных эмоциональных сфер, представленных главной и побочной партиями.

Начинается разработка. В новом значении и новых взаимосвязях выступают уже знакомые по экспозиции и вступлению темы хорала и главной партии аллегро.

Затаенно, тревожно звучат начальные интонации темы главной партии у струнных. Аккордовый синкопированной мотив у деревянных духовых устремляет вперед все развитие. Вслед за вторым интонационным элементом главной партии – быстрым гаммообразным движением шестнадцатыми – появляется и тема вступления. Она проходит в своем первоначальном ритме, но в новом тембровом звучании – у валторн (piano, marcato), что придает ей грозный, зловещий характер.

Начинается полифоническая разработка различных мотивов главной партии и темы хорала. С каждым новым проведением все больше и больше возрастает драматическое напряжение. В своем первоначальном, полном, завершенном виде хоральная (тема больше не появляется. Мелодическая «разомкнутость» придаст ей новое, драматически-активное качество. После ее второго проведения в развитие включается ритмический мотив из среднего раздела экспозиции главной партии, который, диалогически перекликаясь с ее первым, основным мотивом, вносит в музыку еще большую взволнованность и драматизм.

Нарастание достигает предельной силы: упорны, настойчивы удары аккордов tutti; основа движения всей музыки – судорожный ритм и На фоне его (у труб), трижды повторяясь, звучат грозные интонации темы вступления. Трагическую напряженность усиливают удары литавр и барабана.

Стремительное движение струнных шестнадцатыми, сопровождаемое ударами аккордов, переводит драматическое действие в новую фазу. Начинается реприза.

Тема главной партии звучит уверенно и настойчиво! (fortissimo всего оркестра). Проведение ее на этот раз лаконично, собранно, кратко. Ее сменяет мягко колышущаяся мелодия второй темы побочной партии (гобои и кларнеты на фоне трепетного шелеста скрипок). И лишь после проведения этой темы, как бы подготовленная ее развитием, вступает основная лирическая тема (струнные и флейты пикколо в сопровождении духовых) в светлой тональности Ре мажор.

В репризе этот основной лирический образ увертюры показан еще более широко, развернуто, чем в экспозиции. Можно проследить три этапа в развитии темы. В среднем из них на время вновь возникает ощущение тревоги, волнения (здесь имеет место полифоническое проведение отдельных мотивов темя у фагота с виолон1 и флейт с гобоями при тревожно-пульсирующем ритме У струнных). Третье вступление той же темы fortissimo у струнных и имитационное ее проведение у духовых (с флейтой пикколо) звучит как светлый гимн любви, как страстное утверждение красоты человеческого чувства. По существу, именно здесь – наиболее значительный, кульминационный момент увертюры. Но это одновременно – и переломный момент действия. Казалось бы, светлое начало победило. Однако радостное настроение внезапно нарушается появлением интонаций главной партии (аккорды-удары), и снова начинается ее драматически-напряженное развитие, а одновременно — и развитие хоральной темы. Последняя проходит на этот раз у валторн, труб, тромбонов. Двукратно повторяясь, она воспринимается как новый натиск зловещей силы, разбивающий жизнь и счастье героев.

Включение материала первой темы аллегро и темы вступления знаменует начало нового раздела – коды, вернее, первой части ее, являющейся своеобразной кодой-разработкой, все еще насыщенной бурным драматическим развитием.

Но вот сумрачно, как-то надломленно звучит тема любви. Ее облик изменился, особенно благодаря появлению в мелодии интервала тритона (ми – ля-диез, см. партитуру такт 479) и гармонии уменьшенного септаккорда. Наступает второй, заключительный раздел коды – траурный эпилог-послесловие. Мерные удары литавр на фоне pizzicato контрабасов и тянущегося звука си у тубы вносят мрачный, погребальный оттенок. Появляются видоизмененные, скорбные интонации темы любви; они сменяются просветленными, хоральными звучаниями духовых инструментов, возникшими из колыбельных интонаций второго мотива побочной партии. Как и во вступлении, звучат мягкие арпеджированные аккорды арфы. В последний раз проходит просветленно-торжественная тема любви, напоминая о прекрасном чувстве Ромео и Джульетты. Внезапные резкие удары всего оркестра, связанные с развязкой трагедии, завершают увертюру.

Вся кода-эпилог – выражение глубокой скорби о юных Джульетте и Ромео. Но одновременно это и утверждение нерушимости светлых возвышенных идеалов человека, его душевной красоты, гуманности.

Важнейшие музыкальные особенности увертюры: напряженный драматизм, рельефность и яркая контрастность музыкальных тем, характеризующих полярные по содержанию образы, – нашли в дальнейшем свое ярчайшее развитие в таких произведениях Чайковского, как Четвертая, Пятая, Шестая симфонии, опера «Пиковая дама».

Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» была впервые исполнена в первоначальной редакции в марте 1870 года. В окончательной, третьей редакции она прочно вошла в репертуар концертных программ с середины 80-х годов.

**Выводы**

О Чайковском написаны сотни книг на разных языках – на его родине и за ее пределами. В них повествуется о жизни и творчестве композитора, исследуются закономерности его музыкального стиля и языка. Отмечая новаторство гениального мастера, музыкальные ученые и композиторы утверждают, что величайший симфонист стал истинным наследником Бетховена, отразив в своих произведениях современную эпоху и современного человека. Раскрывая многосторонние связи музыки Чайковского с фольклором, они указывают на исключительное разнообразие претворенных композитором интонационных истоков: русского, украинского, польского, чешского, итальянского, французского народного творчества. При этом, с какой бы фольклорной сферой ни соприкасался в своих произведениях композитор, он оставался подлинно национальным.

В своем творчестве Чайковский не только использовал фольклорные мелодии, но и создал музыкальный язык, органически связанный с народной стихией, с музыкальной жизнью и бытом современной эпохи. Однако национальная ограниченность была чужда Чайковскому. Он считал, что ценность любой национальной культуры возрастает по мере ее доступности всем народам. И действительно, его музыка стала подлинно интернациональной, завоевав мировое признание.

Вряд ли найдется другой такой вид искусства, оказывающий столь большое эмоциональное воздействие на человека. Сила музыки, по словам русского композитора А.Н.Серова, в том, что она «дополняет поэзию, досказывает то, что словами нельзя или почти нельзя выразить. Это свойство музыки составляет и главную прелесть, главную чарующую силу. Она – непосредственный язык души».

Изобретение музыки нельзя приписать никому, также как нельзя приписать кому-либо изобретение речи. С древнейших времен человеку была присуща потребность выражать свои чувства в песне. Еще в Древней Греции музыка сопровождала праздники, звучала на театральных представлениях, помогала трудиться. Многие греки умели петь и играть на струнных инструментах.

Каждый век рождал замечательных музыкантов – кумиров своего времени, и трудно среди них выбрать достойнейших из достойных. Ведь восприятие всякого искусства, даже сложившегося в отдаленные эпохи, неотделимо от современного образа мышления. Это, безусловно, относится и к музыке.

Музыка развивается по своим законам, и нельзя не отдать должное их первооткрывателям, тем, кто оказали принципиальное влияние на прогресс в этом виде искусства, являлись создателями новых направлений или обобщали определенный период в его развитии.

**Список использованной литературы**

1. История русской музыки. Т. 7, 9, 10А. М., 1994.
2. Кальман В. Помнишь ли ты. М., 1989.
3. Кампус Э.Ю. О мюзикле. Спб., 1983.
4. Кандинский А.И., Орлова Е.М. Русская музыкальная литература. Спб., 1972.
5. Кенигсберг А.К. Карл Мария Вебер. М., 1981.
6. Кларксон У. Стинг. Ростов-на-Дону, 1998.
7. Клюйкова О. В. Маленькая повесть о большом композиторе, или
8. Джоаккино Россини. М., 1990.
9. Книга о Свиридове / Сост. А.А. Золотое А.А. М., 1983.
10. Ковалев К.П. Бортнянский. М., 1998.
11. КовнацкаяЛ.Г. Английская музыка XX века. М., 1986.
12. Конен В.Д. История зарубежной музыки. Т.З. М., 1984.
13. Конен В.Д. Очерки по истории зарубежной музыки. М., 1997.
14. Кремлев Ю.А. Жюль Массне. М., 1969.
15. Кремлев Ю.А. Йозеф Гайдн. М., 1972.
16. Кремлев Ю.А. Камил Сен-Сане. М., 1970.
17. Крунтяева Т.С. Бедржих Сметана. Спб., 1988.
18. Кудинова Т.Н. От водевиля до мюзикла. М., 1982.
19. Куна М. Великие композиторы. М., 1998.
20. Ларош Г.А. Избранные статьи. Т.З. Спб., 1976.
21. Левик Б.В. Музыкальная литература зарубежных стран. Т. 2, М., 1979.
22. Леонтьева О. Т. Карл Орф. М., 1984.
23. Лобанов М.А. Гуго Вольф. Спб., 1989.
24. Малиньон Ж. Жан Филипп Рамо. Спб., 1983.
25. Мартынов И.И. Тихон Николаевич Хренников. М., 1967.
26. Медведева И.А. Александр Сергеевич Даргомыжский. М., 1989.
27. Мейлих Е.И. Иоганн Штраус. Спб., 1975.
28. Мейлих Е.И. Феликс Мендельсон-Бартольди. М., 1973.
29. Мильштейн Я.И. Очерки о Шопене. М., 1987.
30. МихееваЛ.В. Эдвард Григ. М., 1998.
31. Михеева Л.В. Густав Малер. М., 1972.
32. Морозов С.А. Бах. М., 1984.
33. Музыкальная литература зарубежных стран. Т.5. М. 1975.
34. Музыкальная энциклопедия. Т: 1-6. М., 1974-1982.
35. Нестьев И.В. Джакомо Пуччини. М.,1963.
36. Нестъев И.В. Бела Барток. М., 1969.
37. Никитина Л.Д. Советская музыка, история и современность. М., 1991.
38. Ноймапр А. Музыка в медицине. Ростов-на-Дону, 1997.