ЭКЗАМЕНАЦИОННАЯ РАБОТА ПО МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ТЕМА:

#### ТВОРЧЕСТВО ИОГАННА СЕБАСТЬЯНА БАХА

Выполнила: Акимова Анастасия Юрьевна

Руководитель: Хмеленко Инна Дмитриевна

*1998 - 1999 уч. год.*

*Г. Сургут*

План.

1. Детские и юношеские годы. Начальный период творческого формирования. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .2 -
2. Семья. Детство. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .2 -
3. Начало творческого пути. Люнебург. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .3
4. Веймар, Арнштадт, Мюльхаузен. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .4 -
5. Снова Веймар. Бах на светской службе. Приобщение к мировому музыкальному искусству. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .6 -
6. Бах-исполнитель. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .7 -
7. Кётен. Создание фундаментальных сочинений светской камерной музыки. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .8 -
8. Отъезд из Кётена. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .8 -
9. Лейпцигский период. Школа св. Фомы. Бах-кантор. . . . . . . . . . . . . . .9 -
10. Артистическая и творческая деятельность. . . . . . . . . . . . . . . . . . .10 -
11. Дети Иоганна Себастьяна. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .11 -
12. Бах-педагог. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .12 -
13. Последние произведения. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .12 -
14. Характеристика творчества. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .13 -
15. Разбор музыкальных произведений. Клавирное творчество. . . . . . .15 -
16. “Хорошо темперированный клавир”. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .16 -
17. Прелюдия и фуга до-минор из первого тома “Хорошо темперированного клавира”. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .19 -
18. Основные произведения. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .20 -
19. Список использованной литературы. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .21 -

**Жизненный путь.**

Детские и юношеские годы. Начальный период творческого формирования.

Иоганн Себастьян Бах родился 31 марта 1685 года в Эйзенахе, маленьком захолустном городке Тюрингии, в одном из красивейших немецких краёв, в местах, издавна связанных с музыкой. Родина Лютера, арена революционной деятельности Томаса Мюнцера, Тюрингия никогда не была центром наиболее ожесточённых битв восставших крестьян и плебеев с феодалами. После Тридцатилетней войны, опустошённая и нищая, она превратилась в глухую и сонную провинцию. И всё же отзвуки и воспоминания о давно минувших славных событиях, несомненно, жили в народе. Но понадобилось и много времени и могучий гений, чтобы воскрешённые образы прошлого, так же, как и видения далёкого будущего, обрели художественное воплощение в искусстве Иоганна Себастьяна Баха.

Семья, детство.

Иоганн Себастьян всегда гордился тем, что принадлежал к знаменитому музыкальному роду. Музыкантами были его дед, прадед, отец, братья отца, их дети, а также родные братья Иоганна Себастьяна. Выдающимися музыкантами стали впоследствии его собственные сыновья. В течение 17 – 18 веков по Тюрингии расселилось такое множество органистов, композиторов, скрипачей, флейтистов, капельмейстеров, трубачей из семейства Бахов, что само слово «Бах» было едва ли не синонимом слова «музыкант». Никто из этого племени музыкантов не добился ни славы, ни громкой известности, хотя в фамильной хронике Бахов насчитывается больше пятидесяти лиц, оказавших влияние на развитие немецкой музыки.

От поколения к поколению передавались навыки, мастерство, крепли творческие силы и, наконец, в великом представителе этой династии музыкантов Иоганне Себастьяне достигли наивысшего расцвета.

К профессии музыканта, уже традиционной для мужской линии семейства Бахов, Иоганна Себастьяна готовили с ранних лет. Первым учителем мальчика был его отец – скрипач, городской музыкант в Эйзенахе. В школе Иоганн Себастьян пел в хоре, составлявшемся обычно из беднейших учеников младших классов; за небольшую плату они выступали на различных праздниках, а на похоронах и свадьбах пели духовные песнопения.

Девяти лет Иоганн Себастьян остался круглым сиротой и был взят на воспитание старшим братом Иоганном Кристофом. Последний – в своё время ученик крупнейшего немецкого органиста – композитора И. Пахельбеля – занимал должность органиста и школьного учителя в Ордруфе. Под руководством брата проходило дальнейшее музыкальное обучение Иоганна Себастьяна. Но гениально одарённая натура вряд ли могла довольствоваться педантичными, школьно – ремесленными уроками Иоганна Кристофа. Он оказался сухим, нечутким музыкантом. Для пытливого, музыкального мальчика это было мучительно. Поэтому ещё десятилетним ребёнком он стремился к самообразованию. Узнав, что у брата в шкафу храниться тетрадь с произведениями прославленных композиторов, мальчик тайком по ночам доставал эту тетрадь и переписывал ноты при лунном свете. Шесть месяцев длилась эта утомительная работа, она сильно повредила зрение будущего композитора. И каково же было огорчение ребёнка, когда брат застал его однажды за этим занятием и отобрал уже переписанные ноты. Здесь – то и проявились впервые сильные стороны характера Иоганна Себастьяна: настойчивость, целеустремлённость, упорство в труде.

Раннее стремление к личной свободе побудило пятнадцатилетнего юношу оставить дом брата и искать средства для независимого существования.

**Начало творческого пути.**

Люнебург.

В 1700 году Иоганн Себастьян переселился в город Люнебург.

Прекрасный голос, владение игрой на скрипке, органе, клавесине, помогли ему поступить в хор «избранных певчих», где он получал небольшое жалованье.

Здесь же, в Люнебурге, в 1703 году Бах закончил школу; он прекрасно учился и получил диплом, дававший право на поступление в университет. Но воспользоваться этим правом ему не удалось. Поставленный перед необходимостью самому себе обеспечивать свою жизнь, Бах должен был направить всё внимание и силы на совершенствование композиторского и исполнительского мастерства – единственного для него реального источника существования.

На художественное развитие Баха учителя его детства не оказали влияния. Он сам везде находил и отовсюду извлекал лучшее и необходимое для своего музыкального образования. Жизнь музыкального искусства в его прошлом и настоящем служила ему композиторской школой. Изучение богатейшего наследия, творческое постижение современной ему музыки шлифовали и оттачивали музыкальные мысли и письмо Баха, помогали раскрыть самого себя, осознать свою творческую индивидуальность. Даже частые перемены службы имели свои положительные стороны, так как давали возможность узнавать новые художественные явления. В этом отношении Люнебург, как затем Арнштадте или Веймар – значительные этапы большого творческого пути композитора.

В обширной библиотеке люнебургской школы хранилось много рукописных сочинений старинных немецкий и итальянских музыкантов, и Бах погрузился а их изучение. Освобождённый от педантичной опёки старшего брата, он неоднократно из Люнебурга отправлялся в Гамбург, чтобы, слушая, учиться у знаменитого органиста Рейнкена. В те годы гамбургская опера, руководимая Кайзером, находилась в расцвете. Надо полагать, что, бывая там, Бах не прошёл мимо нового для него искусства. По мнению Ромена Роллана, Влияние Кайзера отразилось на некоторых сторонах музыкальной речи Баха.

В самом Люнебурге с 1692 года при церкви св. Иоанна работал один из известных немецких композиторов, ученик Рейнкена Георг Бём (1661 – 1733). Общение и близость с большим художником – не менее важный фактор в формировании молодого музыканта.

Так в атмосфере богатых и живых традиций постигал Бах искусство и мастерство.

С Люнебургом кончились годы ученичества и ранней юности; началась новая полоса в многотрудной жизни композитора.

Веймар, Арнштадт, Мюльхаузен.

В апреле 1703 года Бах в качестве скрипача поступает на службу в небольшую княжескую капеллу в Веймаре. Но там он пробыл недолго. Не удовлетворённый работой и зависимым положением, он охотно принял приглашение на должность органиста Новой церкви в город Арнштадт и в 1704 году туда переехал.

Служба органиста Новой церкви была несложной: требовалось умение прелюдировать на органе, разучивать с хором культовые произведения и аккомпанировать хору во время богослужения. В эти скромные обязанности, с которыми мог бы справиться любой музыкант – ремесленник, Бах вносил молодое рвение, творческий пыл и фантазию, непривычные для служебных норм протестантской церкви. Смелость музыкальных исканий служили причиной столкновения композитора с начальством.

В Арнштадте Баху впервые пришлось иметь дело с косными церковными чиновниками, с ограниченными немецкими бюргерами. Жизнь его в этом городе сразу осложнилась мелочной, отвратительной войной, поднятой мещанством против дерзкого гения, тревожившего его сонный покой. Росло взаимное недовольство, а с ним и охлаждение Баха к своей официальной работе. Тем более сильна была потребность в освежающих новых художественных впечатлениях. Так возникла мысль о путешествии в город Любек, где давал концерты на органе знаменитый немецкий композитор Дитрих Букстехуде. Осенью 1705 года, воспользовавшись предоставленным отпуском, Бах, за неимением средств на карету, отправился в Любек пешком. Концерты Букстехуде, его творчество, высокое мастерство исполнителя потрясли молодого музыканта. Всем существом он впитывал драматически яркое, виртуозное искусство крупнейшего по тому времени мастера органной музыки. Увлечённый, он забыл о своей официальной службе и вместо положенного двадцати восьмидневного отпуска пробыл в Любеке около четырёх месяцев.

В Арнштадте возвращение Баха было встречено далеко не любезно. Воспользовавшись удобным предлогом, церковное начальство подвергло своего органиста унизительному допросу, учинило над ним форменный суд с предъявлением длинного перечня проступков: Бах вводит в хоралы много странных вариаций, примешивает к хоралу много чуждых звуков и приводит тем в смущение общину; раньше органист Бах во время службы увлекался игрой на органе и играл слишком долго, а теперь после сделанного замечания впал в другую крайность и стал играть слишком коротко и т.п.

Грубый допрос, оскорбительное вмешательство в личную жизнь сделали положение Баха в Арнштадте нестерпимым. В 1707 году, после трёхлетнего пребывания здесь, Бах переезжает в Мюльхаузен и поступает на такую же должность церковного музыканта.

В распоряжении церковного органиста в Мюльхаузене был лишь старый, пришедший в негодность орган и плохо подготовленные хористы. Попытки улучшить музыкальное дело разбивались об инертность и равнодушие начальства, все усилия Баха оказались тщётными. Год потраченного времени, энергии – и в результате вынужденное прошение об отставке.

В арнштадский период Бах – исполнитель на органе и клавире – завоёвывает высоты, доступные лишь немногим; впервые даёт себя знать необычайная сила его композиторского дарования.

Историографами Баха эти годы отмечаются как годы полнейшего и всестороннего овладения техникой и \*секретом\* органного и клавирного мастерства, начинающейся славы виртуозы – артиста, появления первых сочинений.

Композиторскую деятельность здесь Бах начал пасхальной кантатой \***Ты не оставишь души моей в аду**\*. Кантата, написанная для хора, солистов, была исполнена весной 1704 года, и многое в ней привело в изумление арнштадских бюргеров: необычный для культового письма драматизм, эмоциональность, смелые поиски реалистической изобразительности в оркестре.

В Арштадте появилось одно из самых ранних дошедших до нас клавирных произведений – ныне широко известное \***Каприччио на отъезд возлюбленного брата**\*. Полная мягкой лирики и юмора пьеса – образец раннего творчества Баха.

За время короткого пребывания в Мюльхаузене среди прочих вещей Бах написал кантату, получившую название \***Выборной кантаты**\*. Это единственное сочинение, которое при жизни композитора было напечатано и издано на средства муниципалитета. Большинство произведений Баха увидело свет лишь после смерти автора.

Снова Веймар. Бах на светской службе. Приобщение к мировому музыкальному искусству.

В 1708 году Бах снова в Веймаре на светской службе гофорганиста и придворного музыканта герцога веймарского.

В Веймаре Бах пробыл около десяти лет. Здесь впервые представилась возможность раскрыть в разносторонней исполнительской музыке свой многогранный талант, испытать его во всех направлениях: в качестве органиста, музыканта оркестровой капеллы, в которой приходилось играть на скрипке и клавесине, а с 1714 года - и должности помощника капельмейстера. Бах много сочинял для органа, писал разного рода пьесы для скрипки и клавесина, как помощник капельмейстера должен был создавать репертуар для капеллы, в том числе кантаты для исполнения в придворной церкви. Требовалось умение писать быстро, в самых различных жанрах и формах, применяясь к разным исполнительским средствам и возможностям. Для Баха это была первая светская служба, где относительно свободно можно было экспериментировать в ранее мало доступной ему области светских музыкальных жанров.

Весьма важным было соприкосновение с мировым музыкальным искусством. В веймарский период он как органный композитор достигает творческих вершин. Лучшее из того, что создал Бах для этого инструмента, написано в Веймаре: **токката и фуга ре минор, прелюдия и фуга ля минор, прелюдия и фуга до минор** и целый ряд других произведений.

В органном творчестве Бах опирался на давно сложившиеся традиции национального искусства, обогащённого деятельностью непосредственных предшественников композитора – Бухстехуде, Рейнкена, Бёма, Пахельбеля. У них Бах научился придавать своим творениям художественную завершённость, ясность и красоту форм, гибкость фактуры.

Ощутимые результаты принесло серьёзное изучение скрипичного искусства Италии с его блестящим концертным стилем, в котором сочеталась труднейшая виртуозная техника с пластикой выразительных кантиленных мелодий немало труда приложил Бах, чтобы овладеть новыми жанрами творческими приёмами итальянских виртуозов. С этой целью он перекладывал скрипичные концерты Антонио Вивальди для органа и клавесина; в ряде органных и клавирных фуг разрабатывал тематический материал Арканджело Коррели, Джованни Легренци, Томазо Альбинони.

Не бесследно прошло изучение французской музыки, в частности клавесинной. Уже в юные годы Бах сумел её оценить; в люнебургском сборнике произведений, переписанных рукой композитора, находятся и французские клавесинные пьесы; \*Каприччио на отъезд возлюбленного брата\* обнаруживает влияние программной клавирной музыки, созданной французскими музыкантами.

В Веймаре происходит дальнейшее и более углублённое освоение французской музыки. На произведениях французских клавесинистов, и в особенности Франсуа Куперена, Бах учился приёмам клавирного письма.

Одновременно с работой над жанрами органной и клавирной музыки Бах сочиняет кантаты. Помимо духовных кантат появляется первая светская **кантата** **\*Тешит меня лишь весёлая охота\*.** Она написанаи исполнена в 1716 году. Впоследствии Бах неоднократно вносил в неё изменения (касающиеся преимущественно словесного текста) и приспосабливал к другим официальным празднествам; в конце концов, музыка кантаты перешла в духовный репертуар.

Итак, в творческом отношении Веймар для Баха – чрезвычайно важный этап. В центральной, основной области баховского искусства, в органной музыке, веймарский период – это расцвет и полная творческая зрелость. Многое из предварительно набросанного реализовалось и приобрело окончательную форму позже, когда, покинув Веймар, Бах переселился в Кётен.

БАХ – ИСПОЛНИТЕЛЬ.

Ещё юношей Бах зарекомендовал себя первоклассным виртуозом – органистом и клавиристом. По-видимому, Бах ежегодно совершал поездки в разные города Германии. Известно о его пребывании в Галле и Касселе в 1713 году. Исполненное в Касселе соло на педали вызвало изумление и восторг присутствующих. В следующем, 1714 году Бах в Лейпциге дирижировал в одной из церквей своей кантатой \***Грядет язычников спаситель**\*, играл на органе. Феноменальный импровизаторский дар Баха – виртуоза почти исключал возможность соперничества. По свидетельствам современников, Бах мог на одну тему импровизировать в течение двух часов, развивая её в самых различных и сложных формах полифонической музыки.

Много памятных эпизодов из артистической жизни композитора приводят его биографы. Состязание с Луи Маршаном особенно часто упоминается. В 1717 году Бах был вызван в Дрезден - столицу Саксонии, где ему было предложено принять участие в концерте совместно с известным французским клавиристом. Накануне назначенного дня произошла встреча и предварительное знакомство двух клавиристов. В одном из дворцовых концертов оба играли на клавире, и в ту же ночь Маршан, опасаясь провала, тайно покинул Дрезден.

КЁТЕН. СОЗДАНИЕ ФУНДАМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ СВЕТСКОЙ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ.

В конце 1717 года Бах с женой и детьми переехал в Кётен. Кёренский период – относительно спокойных в жизни композитора. Обязанности “Директора камерной музыки ” при маленьком захудалом дворе принца Кётенского не отнимали много времени и энергии. В Кётене значительно изменились требования и условия творческого труда. Любимый инструмент – орган – отсутствовал; Но неблагоприятно сложившиеся обсоятельства обернулись положительно для клавирной и ансамблевой инструментальной музыки.Особенно в музыке для клавира.

В 1722 году Бах завершил работу над первым томом прелюдий и фуг \***Хорошо темперированного клавира**\*. До того, в 1720 году появилось другое, не менее выдающееся сочинение для того же инструмента - \***Хроматическая фантазия и фуга**\* **ре минор**, которая переносит в область клавира монументальность форм и драмматическую патетику органных композиций.

В Кётене написаны клавирные сюиты – Английские и Французские.

Появляются и лучшие сочинения для других инструментов: шесть сонат для скрипки соло, шесть знаменитых Бранденбургских концертов для инструментального ансамбля. Все эти творения относятся к числу выдающихся творений композитора, но ими далеко не исчерпывается написанное Бахом в кётенский период.

ОТЪЕЗД ИЗ КЁТЕНА.

Натура художника всегда неудержимо стремиться к свежим, новым впечатлениям. И очень скоро Кётен начинает тяготить Баха. По-прежнему он совершает свои артистические поездки, сопровождает принца в путешествиях, но стремление покинуть двор усиливается с каждым годом. К этому присоединились переживания и соображения личного и семейного порядка; смерть жены Марии Барбары, скончавшейся летом 1720 года в отсутствие Баха; желание дать своим сыновьям хорошее образование в большом университетском городе. Вот почему в 1720 году Бах делает попытку устроиться в Гамбурге, где освободилась вакансия органиста при церкви св. Якова.

Незадолго до того Бах был в Гамбурге и играл на органе в присутствии многих знатоков органного искусства. Монументальная фантазия, которую он импровизировал на тему духовной песни “ На реках Вавилонских”, потрясла слушателей. Престарелый Рейнкен, крупнейший из оставшихся органистов баховского времени, обратился к великому артисту со словами: “Я полагал, что это искусство умерло, но вижу теперь, что в вас оно ещё живёт”. Тем не менее прошение Баха было оставлено без внимания, а место предоставлено бесталантной и ничтожной личности (вопрос решила крупная сумма денег, внесённая претендентом в церковную кассу).

В конце 1721 года композитор женился на дочери трубача из Вейсенфельса Анне Магдалене Викельн. Музыкально одарённая, обладавшая хорошим сильным голосом, наделённая мягким и благородным характером, Анна Магдалена сделалась верным другом и помощником великого музыканта.

Намерение вырваться из Кётена не оставляло Баха. Со смертью Иоганна Кунау освободилось место в церкви св. Фомы в Лейпциге. Бах, неоднократно выстепавший в этом городе, признанный выдающийся органист и импровизатор, решил предложить свою кандидатуру. Но и на сей раз для него это не оказалось лёгким и простым. Советники магистрата искали музыкантов более “знаменитых” и место кантора сначала было предложено Телеману и капельмейстеру Граупнеру. Только после того, как оба ответили отказом, магистрат вынужден был “ удовлетвориться музыкантом среднего достоинства” и остановил свой выбор на Иоганне Себастьяне. Бах долго не мог решиться на унижающие достоинство и творческую свободу ограничения. Но выбора не было. Пересилив свои колебания, он принял требования лейпцигского магистрата.

В мае 1723 года Бах был утверждён кантором школы св. Фомы и переехал со своей семьёй в Лейпциг.

ЛЕЙПЦИГСКИЙ ПЕРИОД.

ШКОЛА СВ. ФОМЫ. БАХ – КАНТОР.

Для предназначенной Баху роли он был слишком честен, простодушен и … гениален. Разногласия казались неизбежны, и они действительно не замедлили обнаружиться.

Как кантор певческой школы при церкви св. Фомы Бах обязан был обслуживать силами школы главные церкви города, нести ответственность за состояние и качество церковной музыки. Но когда Бах приступил к своей должности, школа находилась в состоянии полного развала и упадка.

Бах решает внести в магистрат “в высшей степени необходимый проект хорошего обслуживания церковной музыки вместе с беспристрастными рассуждениями об упадке сей последней ”. В этом документе он с горечью и едва скрываемым возмущением описывает состояние музыкального дела, его материальные условия.

Преодолеть скупость и косность лейпцигских заправил Бах был не в силах. Зато на “ строптивого” кантора ополчилось всё чиновное начальство. “Кантор не только ничего неделает, но не хочет на сей раз давать объяснений ”. Решают, что “кантор неисправим ”, и, что в виде наказания следует снизить ему жалованье и перевести в младшие классы.

Обстановка в школе св. Фомы изменилась с появлением в 1730 году нового ректора, образованного филолога Гесснера – большого почитателя музыки Баха. Гесснер поддерживал лейпцигского кантора и старался отвести от него бесчисленные неприятности. Но этот сравнительно светлый период длился недолго. В 1734 году Гесснера сменил другой ректор, Эрнести,- невежественный педант, который не гнушался никакими средствами, чтобы оскорбить достоинство не в меру гордого кантора.

В поисках способов оградить свою независимость, Бах решил добиваться звания придворного музыканта курфюрста саксонского. Надеясь на высочайшее покравительство, он послал в Дрезден с этой целью написанные две части **си – минорной мессы.**

Кроме мессы, Бах написал для Дрездена ряд кантат специально для королевских празднеств и торжественных дней. Но “светлейший” курфюрст Фридрих Август Саксонский, прославившийся своим беспутством и безумной расточительностью, был слишком “занят”, чтобы снизойти к прозьбе скромного кантора. Больше трёх лет пришлось дожидаться королевской милости, и только в конце 1736 года желание Баха осуществилось; он получил звание придворного музыканта саксонского курфюрста. Однако, связанные с этим надежды не оправдались, и звание придворного музыканта не принесло с собой сколько – нибудь ощутимых результатов.

АРТИСТИЧЕСКАЯ И ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ.

Тяжесть положения Баха несколько скрашивалось артистическими успехами. Издавна завоёванная слава несравненного виртуоза на органе и клавире доставляла ему новые триумфы, привлекала почитателей и друзей, среди которых были такие выдающиеся люди, как композитор Гассе и его знаменитая супруга – итальянская певица Фаустина Бордони.

В 1729 году Бах, став во главе общества, с увлечением отдался работе, свободной от назойливого вмешательства и постоянного контроля. Он выступает в качестве дирижёра и исполнителя в публичных концертах, которые устраивались в различных общественных местах. Новая форма музыкальной деятельности выдвигала и новые творческие задачи. Нужно было создавать произведения, сообразовываясь со вкусами и потребностями городской аудитории. Для выступлений Бах написал огромное количество разнообразной музыки; оркестровой, вокальной. В ней много выдумки, шутки и изобретальности.

Должность Баха – кантора школы св. Фомы, обязывала к интенсивной работе и в области церковной музыки. Большая часть написанных сочинений относятся к первым пятнадцати годам пребывания в Лейпциге. Крупное вокально – инструментальное произведение, которым Бах дебютировал в Лейпциге в 1723 году, была величальная **оратория для пятиголосного хора, солистов и оркестра**. Почти одновременно Бах заканчивает начатые в Кётене **\*Страсти по Иоанну\***. Вслед за первыми появляются другие великие творения: \***Траурная ода\*** (1727 год), \***Страсти по Матфею\*** (1729 год). Пять годовых циклов духовных кантат (без малого 300 произведений) также написаны в Лейпциге. Весь этот колоссальный труд достойно венчает **месса си минор**, завершённая в 1738 году.

Своим чередом шла работа над инструментальной музыкой. Окончательную отделку получает первый том прелюдий и фуг \***Хорошо темперированного клавира**\*. Как итог многолетнего экспериментирования над жанром сольного клавирного концерта появляется \***Итальянский концерт**\*. Бах хотел подчеркнуть приоритет итальянцев в создании жанра концерта, выразить своё уважение к итальянскому инструментализму.

В начале 14 – х годов Бах вновь вовзращается к проблеме клавирного полифонического цикла – прелюдии и фуге – и создаёт второй том \***Хорошо темперированного клавира**\*, попутно пишет \***Гольдберговские вариации**\* . Перечисленные произведения этого времени – самые ищвестные – занимают центральное положение в творчестве композитора.

В последнее десятилетие жизни заметно падает интерес Баха к общественно – музыкальной деятельности. В 1740 году он отказался от руководства Collegium Musicum; не принял участия в основанной в следующем, 1741 году новой концертной музыкальной организации. Понемногу рвались слабые нити, которые ранее связывали его с некоторыми музыкальными деятелями, представителями науки и искусства. Единственным оплотом, спасавшим его от одиночества, была собственная семья: верный и испыианный друг – жена Анна Магдалена, сыновья и несколько любимых учеников.

ДЕТИ ИОГАННА СЕБАСТЬЯНА

Дети Баха отличались редкой музыкальной одарённостью; с юных лет они владели игрой на нескольких инструментах, а дочь и жена к тому же обладали хорошими голосами. Для этой своеобразной капеллы Бах специально сочинял различные вокальные и инструментальные ансамбли.

Сыновья Баха ещё при жизни отца сделались великими музыкантами и сумели занять почётное положение. Вильгельм Фридеман был органистом в Дрездене; Филипп Эмануэль занимал должность придворного музыканта Фридриха 11 в Берлине, а затем директора церковной музыки в Гамбурге; Иоганн Кристоф Фридрих находился в Бюккебурге на придворной службе в качестве камерного музыканта; Иоганн Кристиан – органист собора в Милане, потом капельмейстер придворной капеллы в Лондоне. Сыновья Иоганна Себастьяна, так же как и другие воспитанные им музыканты, из числа которых вышло немало серьёзных профессионалов, свидетельствуют о его таланте педагога.

БАХ – ПЕДАГОГ.

Много времени и внимания Бах уделял созданию педагогической литературы. С деятельностью педагога связано появление прелюдий для начинающих, инвенций и многих других клавирных пьес. Очаровательные миниатюры, шедевры клавирного искусства служили вспомогательным материалом для изучения и исполнения на клавесине многоголосной музыки, для постановки руки и других педагогических целей. Сборники этих пьес, от маленьких прелюдий до прелюдий и фуг **\*Хорошо темперированного клавира\***, - школа игры на клавире, охватывающая все степени трудности. Также нельзя преуменьшить ценность нововведений Баха в апликатуре.

Педагогическая деятельность Баха, тек же как композиторская, при жизни не получила должной оценки. Даже после его смерти в том же магистрате раздавались недовольные голоса:”Школе нужен был кантор, а не капельмейстер ”, ”г. Бах был, несомненно, большим музыкантом, но не учителем ”.

ПОСЛЕДНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В последние годы жизни Бах – художник всё больше уходил в себя и, погружаясь в недоступный для окружающих мир музыкально – филосовских идей, стремится как бы отгородиться от жестокой деёствительности. Но и искусство его тех лет, недосягаемое по мастерству, теряет долю тепла и человечности.

**\*Музыкальное приношение\*** , **\*Искусство фуги\***- две серии полифонических пьес. Вних проблема полифонического мастерства разрешена с предельным для этого стиля искусством. Бах всесторонне демострирует технические возможности, которыми располагает контрапункт, полифонические форму, фуга. В \***Искуссте фуги**\* мастерство достигло того высшего предела, дальше которого оно не могло уже развиваться, но на этом прервались великие дерзания, оборвался трудовой путь художника. Последние годы жизни композитора были омрачены серьёзной болезнью глаз. После неудачной операции Бах ослеп. Но и тогда он продолжал сочинять, диктуя свои произведения для записи.

Смерть Баха, последовавшая 28 июля 1750 года, не вызвала сколько – нибудь заметного отклика. В наши дни надгробная плита в церкви св. Фомы, куда были пренесены останки великого композтора, - место постоянного паломничества огромного числа людей, преклоняющихся перед могучим гением Баха. Печально сложились судьбы жены и младшей дочери Баха. Анна Магдалена десять лет спустя умерла в доме призрения для бедных. Млажшая дочь Регина влачила нищенское существование. В последние годы её тяжелой жизни ей помог Бетховен.

ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧЕСТВА.

Творчество Баха, почти неизвестное при жизни, надолго было предано забвению после его смерти. Прошло много времени, прежде чем оказалось возможным оценить наследие, оставленное величайшим композитором.

Процесс развития искусства в XVIII веке был сложен и протиречив. Сильно было влияние старой феодально-аристократической идеологии; но уже зарождались и зрели ростки новой, в которой отражались духовные потребности молодого, исторически передового класса буржуазии.

В острейшей борьбе направлений, через отрицание и ломку старых форм, утверждалось новое искусство.

В таких условиях преобладание в произведениях Баха унаследованных от прошлого форм и средст выражения давало повод считать его творчество устаревшим, громоздким. В период повсеместного увлечения галантным искусством с его изящными формами и несложным содержанием, музыка Баха казалась слишком сложной и непонятной. Даже сыновья композитора не видели в его творчестве ничего, кроме учёности.

Баху открыто предпочитали музыкантов, чьи имена едва сохранила история; зато они не “орудовали только учёностью”, имели ”вкус, блеск и нежное чувство ”.

Враждебно относились к Баху и приверженцы ортодоксальной церковной музыки. Таким образом, творчество Баха, намного опередившее свою эпоху, отрицалось сторонниками галантного искусства, равно как и теми, кто в музыке Баха резонно усматривал нарушение церковных и освящённых историей канонов.

С XIX века начинается медленное возрождение творчества Баха. В 1802 году появилась первая биография композитора, написанная немецким историком Форкелем; богатым и интересным материалом она привлекла внимание к жизни и личности композитора. Благодаря деятельной пропаганде Мендельсона, Шумана, Листа, музыка Баха стала постепенно проникать в более широкую среду. В 1850 году образовалось Баховское общество, поставившее своей целью отыскать и собрать весь рукописный материал, принадлежавший великому музыканту, и издать его в виде полного собрания сочинений. С 30-х годов XIX века баховское творчество понемногу внедряется в музыкальную жизнь, звучит с эстрады, входит в учебный репертуар.

Но в толковании и оценке музыки Баха было много протеворечивых мнений. Некоторын историки характеризовали Баха, как абстрактного мыслителя, оперирующего отвлечёнными музыкально-математическими формулами, другие видели в нём отрешённого от жизни мистика или правоверного благомыслягощего церковного музыканта.

Особенно отрицательным для понимания действительного содержания музыки Баха было отношение к ней, как к кладези полифонических “премудростей”.

В России положительное отношение к творчеству Баха сложилось ещё в конце XVIII века. В издавшейся в Петербурге “Карманной книжке для любителей музыки” появилась рецензия на произведения Баха, в которой отмечались многосторонность его таланта и исключительное мастерство.

Бах едва ли не равное внимание уделял всем музыкальным жанрам. Никогда он не уставал переделывать и “подправлять” написанное, его не останавливал ни объём, ни масштаб произведения. Так, рукопись первого тома “Хорошо темперированного клавира” переписывалась им четыре раза. Многочисленным изменениям подверглись “Страсти по Иоанну”; первый вариант “Страстей по Иоанну” относится к 1724 году, а окончательный – к последним годам жизни.

Крупнейший новатор и освоположник ряда новых жанров, Бах никогда не писал опер и даже не делал к тому попыток. Тем не менее драмматический оперный стиль Бах претворил широко и многосторонне. Прообраз приподнятых, патически-скорбных или героических тем Баха можно найти в драмматических оперных монологах.

В вокальных сочинениях Бах свободно пользуется всеми формами сольного пения, выработанными оперной практикой, различными видами арий, речитативов. Он не избегает вокальных ансамблей, вводит интересный приём концентрирования, то есть состязания между солирующим голосом и инструментом.

В некоторых сочинениях, как, например, В ”Страстях по Матфею”, основные принципы оперной драмматургии (связь музыки и драммы, непрерывность мкзыкально- драмматического развития) воплощены более последовательно, чем в современной Баху итальянской опере. Не раз приходилось Баху выслушивать упрёки в театральности культовых сочинений.

От подобных “обвинений” Баха не спасали ни традиционные евангельские сюжеты, ни духовные тексты, положенные на музыку. В слишком ярком противоречии с ортодоксальными церковными правилами находилась трактовка привычных образов, а содержание и светский характер музыки нарушали представление о цели и назначении музыки в церкви.

Серьёзность мысли, способность к глубоким филосовским обобщениям жизненных явлений, умение концентрировать сложный материал в сжатых музыкальных образах с необычной силой просвились в музыке Баха. Эти свойства обусловили потребность в длительном развитии музыкальной идеи, вызвали стремление к последовательному и полному раскрытию многозначного содержания музыкального образа.

Бах первый обнаружил и использовал важнейшее свойство полифонической музыки: динамику и логику процесса развёртывания мелодических линий.

Своеобразным симфонизмом насыщены сочинения Баха. Внутреннее симфоническое развитие объединяет в стройное целое многочисленные законченные номера си-минорной мессы, сообщает целеустремлённость движению в небольших по объёму фугах “Хорошо темперированного клавира”. Бах был не только величайшим полифонистом, но и выдающимся гармонистом. Недаром Бетховен считал Баха отцом гармонии. Многочисленные баховские произведения, где преобладает гомофонный склад, отличаются удивительной смелостью аккордово-гармонических последований, та особая выразительность гармоний, которые воспринимаются как далёкое предвосхищение гармонического мышления музыкантов XIX века.

Чувство динамики тональностей, тональных связей, такде было новым для времени Баха. Ладотональное развитие, ладотональное движение – один из важнейших факторов и основа формы многих баховских сочинений.

Полифония Баха – это прежде всего мелодия, её движение, это самостоятельная жизнь каждого мелодического голоса и сплетение многих голосов в подвижную звуковую ткань, к которой положение одного голоса обусловлено положением другого.

**РАЗБОР МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

КЛАВИРНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Заметный подъём клавирного искусства наблюдается с первой половины XVIII века; он связан с деятельностью выдающихся мастеров; Франсуа Куперена, Доменико Скарлатти (1685-1757), Георга Фридриха Генделя, Иоганна Себастьяна Баха и других. Не умаляя исторической роли Куперена, Скарлатти, Генделя, следует выделить значение Баха как величайшего новатора в области клавирного творчества.

Восприняв самое интересное и лучшее, чем обладали школы клавирного искусства Италии, Англии, Франции, Бах не пренебрёг тем, что было создано у него на родине.

Бах первый ощутил универсальность клавира. Он превратил этот инструмент в настоящую творческую лабораторию, где, не стесняемый внешними запретами и церковным контролем, мог свободно экспериментировать и осуществлять самые смелые проекты и идеи.

Бах заимствует из богатейшего арсенала органной, скрипичной, оперной литературы стилистические приёмы, особенности формы и делает их достоянием клавирного искусства. Он ввёл в творческую практику ряд жанров, немыслимых ранее в клавирной музыке. Он по-новому трактует клавирную сюиту, широко использует импровизационные и имитационные формы, практиковавшиеся раньше преимущественно в органной музыке. Применяя достижения скрипичного искусства, он способствует образованию нового жанра клавирного концерта. Жанровое богатство баховской клавирной музыки дополняется огромным количеством всевозможных вариаций и педагогических пьес. Труду мыслителя-новатора и вдохновенного художника, труду мастера, проницательного и кропотливого, обязана фортепивнная музыка своим блестящим будущим. Бах был её основоположником.

**ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННЫЙ КЛАВИР**

Бах обладал исключительно широкими интересами, и в его творчестве представлены самые различные жанры, но фуга, и собственно клавирная фуга, всегда находилась в центре его внимания. Он постоянно стремился к совершенствованию этой формы; усиленной работой над клавирной фугой отмечены важнейшие этапы творческой жизни композитора.

Первому тому прелюдий и фуг “Хорошо темперированного клавира”, завершённому в Кётене в 1722 году, предшествовал большой труд.

Двадцать четыре прелюдии и фуги, составляющие первый том “Хорошо темперированного клавира”, - по сей день непревзойдённые образцы полифонической клавирной музыки.

Много лет спустя, в Лейпциге, Бах вновь вовзращается к проблеме цикла из прелюдии и фуги с привлечением всех тональностей мажорного и минорного ладов. Так появляется второй том “Хорошо темперированного клавира” из двадцати четырёх прелюдий и фуг.

“Хорошо темперированный клавир” справедливо считается своебразной энциклопедией баховских образов. В редком разнообразии камерных форм Бах раскрывает большой и сложный внутренний мир человека, богатейшую область человеческих чувств.

Этическое содержание, воплощённое в форме безупречного совершенства, подняло “Хорошо темперированный клавир” на положение величайшего явления мирового искусства. Недаром на этих произведениях учились великие музыканты: Бетховен, Шопен, Шуман, Лист и многие другие. Бах не подозревал того, что создаваемые творения представляют сокровища искусства исключительной ценности.

Это произведение Бах писал, желая внедрить в художественную практику умение пользоваться всеми тональностями темперированного строя, о чём сам объявил в следующих выражениях: “Хорошо темперированный клавир, или прелюдии и фуги, расположенные по всем тонам и полутонам, использующие как терции мажорные Ut, Re, Mi, так и минорные Re, Mi, Fa. Написанные для пользы и употребления жадной до учения музыки молодёжи, особонно же для препровождения времени тех, кто уже искусен в этой области”.

Темперированный, или равномерный, ”выравненный” строй, в отличие от натурального, основан на делении октавы на двенадцать равных полутонов. Настроенный натурально клавишный инструмент звучал чисто в пределах тональностей с малым количеством знаков; тональности свыше трёх-четырёх знаков звучали фальшиво и почти не употреблялись. Чем больше возрастала роль клавира как аккомпанирующего и как сольного инструмента, тем сильнее назревала необходимость в едином правильном строе, который позволил бы применять все тональности мажорного и минорного ладов, свободно модулировать, пользоваться неисчерпаемыми возможностями энгармонизма. Темперация была известна и до Баха, однако только гений Баха смог систематизировать и обобщить с такой художественной силой потребности и стремления своего века, предвосхитить то, что лишь позже вошло в музыкальную практику.

Оба тома пьес “Хорошо тнмперированного клавира” скомпонованы по одинаковому формальному признаку. Каждая прелюдия и фуга составляет отдельное произведение, объединенное общей тональностью: прелюдия и фуга до мажор, прелюдия и фуга до минор, прелюдия и фуга до-диез мажор, прелюдия и фуга до-диез минор и т.д. Таким образом, последовательно, в хроматическом порядке охватывается весь круг диезных и бемольных тональностей мажорного и минорного ладов.

В “Хорошо темперированном клавире” явные тематические связи между прелюдией и фугой отсутствуют. Тем не менне их объединение не ограничивается общей тональность; существуют менее “видимые” связи, обусловленные внутренним, идейно-эмонациональным содержанием и проявляющиеся в каждом отдельном случае по-разному. Отсюда такое многообразие приёмов сочетания и согласования двух различных пьес в единое целое.

Но есть и общее условие – оно вытекает из существа полифонической музыки и её форм – контрасное сопоставление импровизационной прелюдии и строго конструктивной фуги. Этот обязательный, так сказать, внешний контраст углубляется внутренним, когда сопоставляются различные по содержанию и характеру музыкальные образы. Так, мужественному, энергичному, с моторным поступательным движением, музыкальному образу до-минорной прелюдии противополагается изящная грация фуги; “оборотной стороной” идиллической соль-минорной прелюдии оказывается скорбная лирика фуги; лёгкому скольжению ре-мажорной прелюдии с её скрипичной фактурой противопоставлена пышная, театрально-нарядная фуга ( I т.).

Контрасность музыкальных образов прелюдии и фуги типична для баховских циклических композиций; в “Хорошо темперированном клавире” контрасность составляет основной принцип. Однако нередки случаи, когда слитность прелюдии и фуги определяется не контрасным различием, а общностью содержания музыкальных образов. В качестве примера можно привести прелюдии и фуги ми-бемоль, до-диез минор, си-синор ( I т.).

Пьесы ХТК, как и большинство инструментальных пьес Баха, относятся к области непрограмной музыки, то есть у них нет названий, не существует авторских указаний на конкретный сюжет или поэтический замысел. Но широкие образные и жанровые связи помогают проникать в скрытый смысл баховской музыки.

Неисчерпаемо разнообразие идей и их музыкального воплощения в ХТК. И всё же типичность музыкальных образов допускает некоторую группировку прелюдий и фуг по выраженным в них жанровым признакам, по схожести (несмотря на бесконечность оттенков) эмонационального содержания. Так, например, фуги до минор ( I т.), до мажор ( II т.), до-диез мажор, соль мажор ( I т.) можно отнести к произведениям, в которых очень тонко претворена тематика танцевального склада (этим фугам иногда свойствен скерцозный характер).

Центральное место занимает большая группа прелюдий и фуг углублённо-лирического характера. Они выделяются особой серьёзностью мысли, интенсивностью внутреннего развития. В них раскрывается поражающая глубиной и многогранностью вдохновенная баховская лирика. В каждой пьесе этой группы – всегда новое освещение темы, иной её поворот: патетический или трагедийный, просветлённо- печальный или отрешённо-созерцательный, филосовски-самоуглублённый или скорбно-лирический.

Прелюдия и фуга до минор из первого тома “Хорошо темперированного клавира”.

Прелюдию отличает чёткий и энергичный ритм. Быстрый темп и единообразная фактура (шестнадцатые) придают музыке большую оживлённость и подвижность. Именно такой непрерывно текущий характер движения присущ прелюдиям полифонического склада.

Во второй половине прелюдии подчёркнуто чёткое движение, которое сменяется широким “разбегом” арпеджированных пассажей. Затем движение останавливается – следует короткий эпизод (всего один такт), напоминающий речитативное соло в вокальном произведении. Он вносит в прелюдию момент размышления, раздумья. Выразительные интонации, остановки в движении окрашивают музыку в патетические тона, придают высказыванию большую значительность. Это как бы мудрое “слово” от автора – кульминация прелюдии. Затем следует небольшое заключение. Арпеджированные пассажи постепенно теряют свою напористость, чему способствует и выдержанный бас до.

Последний звук прелюдии – мажорная терция – окрашивает заключение в просветлённые тона.

Энергичная и оживлённая фуга имеет заметное сходство с прелюдией. Слово “фуга” на латинском языке означает “бег”. В музыке фуга – это сложное полифоническое произведение, где один голос как бы догоняет другой или отвечает другому.

В основе большинства фуг лежит одна тема. Значительно реже встречаются двойные и тройные фуги – с двумя и тремя темами. Фугу всегда начинает один голос, который излагает тему. Как в инвенциях и симфониях, тема фуги является тем “зерном”, из которого вырастает всё произведение. В зависимости от числа голосов, фуга может быть двухголосной, трёхголосной, четырёх- или пятиголосной.

Фуга до минор трёхголосна. Названия голосов фуги те же, что и названия голосов в хоре: сопрано, альт, бас. Фуга начинается с одноголосного изложения темы средним (альтовым) голосом в основной тональности. Троекратное проведение основного мелодического оборота, более умеренный, чем в прелюдии темп, некоторая танцевальность ритма, изящество и грациозность делают её особенно рельефной и хорошо запоминающейся.

Второе проведение поручено верхнему (сопрановому) голосу в доминантовой тональности соль минор. Здесь тема получает название “ответа”или ”спутника”.

После небольшой двухтактной интермедии, построенной на основном мелодическом обороте темы, она звучит в третий раз – в басу. Поочерёдное изложение темы в каждом из голосов составляет первый раздел фуги – её экспозицию.

Вторая двухтактная интермедия соединяет экспозицию со средним разделом фуги – разработкой. Разработка начинается в ми-бемоль мажоре – тональности, пораллельной до минору. Мажор окрашивает музыку в светлые тона. В разработке тема проходит в различных тональностях. Активизируется движение и в интермедиях.

С возвращением основной тональности наступает третий раздел фуги – реприза. Тема звучит здесь только в основной тональности. Её появление далее в самом низком регистре придаёт звучанию особую значительность и воспринемается как кульминация фуги. Бас удваивается в октаву, что придаёт музыке мощность органного звучания. Постепенно движение успокаивается. Завершает фугу мажорный аккорд, который после драмматической кульминации звучит особенно просветлённо.

Различный характер прелюдии и фуги не мешает воспринемать их как две части одного цикла. Помимо единой тональности этому способствует активность движения в обеих пьесах, одинаковое местоположение и драмматический характер кульминаций и , наконец, родственность “затухающих” просветлённых заключений.

ОСНОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ.

Вокально-инструментальные произведения

Месса си минор

“Страсти по Матфею” и “Страсти по Иоанну”

Светские и духовные кантаты

Оркестровые произведения

4 увертюры (сюиты)

6 “Бранденбургских концертов”

Концерты для солирующих инструментов с оркестром

7 концертов для клавира с оркестром

3 концерта для двух, 2 – для трёх клавиров с оркестром

3 концерта для скрипки с оркетром

концерт для двух скрипок с оркестром

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

6 сонат и партит для скрипки соло

7 сонат для скрипки и клавира

6 сюит (сонат) для виолончели соло

ОРГАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Хоральные прелюдии

пассакалья до минор

прелюдии и фуги

фантазии и токкаты

клавирные произведения

сборник ”Маленькие прелюдии и фуги”

15 двухголосных инвенций и 15 симфоний (трёхголосных инвенций)

48 прелюдий и фуг (два тома “Хорошо темперированного клавира”)

6 “Французских” и 6 “Английских сюит” 6 партит

“Итальянский концерт” для клавира соло, “Хроматическая фантазия и фуга”.

Не ручьём, а морем надо бы его назвать!

Людвиг ван Бетховен.

Здесь игра слов: “Бах” – по-немецки означает “ручей”. Но музыка Баха – это действительно море или даже целый океан чувств и мыслей. Чем больше проходит времени с тех пор, как жил композитор, тем больше просторы и глуьины его искусства открываются людям. О Бахе, его жизни и творчестве на разных языках мира написано множество книг. А появляются всё новые и новые – ведь невозможно исчерпать Океан!

Едва ои не лучшая из книг о Бахе принадлежит немецкому учёному Альберту Швейцеру, одному из замечательнейших людей XX века. А.Швейцер писал о Бахе: “Он человек двух миров: его художественное восприятие и творчество протекают, словно не соприкасаясь с почти банальным бюргерским существованием, независимо от него”.

Его музыка не была по-настоящему оценена современниками. При жизни он славился, главным образом, игрой на органе. О Бахе-органисте рассказывали как о чуде, ему посвещали стихи:

## Говорят, когда Орфей трогал струны своей лютни

На звуки её сбегались из леса звери.

Но искусство Баха по праву считают выше,

Потому что весь мир дивился ему.

Сколько раз, слушая его музыку, я мысленно пыталась представить себе этого человека, жившего около трёхсот лет назад, и всегда перед глазами возникал известный портрет композитора, изображавший могучего сложения широколицего мужчину в парике, строгого и немного как будто насупившегося.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

1. Музыкальная литература зарубежных стран. В. Галацкая
2. Книга о музыке и великих музыкантах. В. Васина-Гроссман.
3. Рассказы об Иоганне Себастьяне Бахе. Г. Скудина.
4. Музыка и ты. Г. Скудина.
5. Музыкальная литература зарубежных стран. И. Прохорова.
6. Пионерский музыкальный клуб. Составитель О. Очаковская*.*