**ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ДЕТСКИХ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ К.ДЕБЮССИ И**

**М. РАВЕЛЯ НА УРОКАХ МУЗЫКИ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ.**

СОДЕРЖАНИЕ:

 Введение.

 Глава I. Импрессионизм в искусстве и его особенности в музыке.

 1. Импрессионизм и теория музыкального стиля.

 2. Импрессионизм. Суть понятия.

 3. Сравнительная характеристика стилей К.Дебюсси и М.Равеля.

Глава II. Детская фортепианная музыка импрессионистов в практике му-

 зыкального образования.

 1. Обзор учебных программ.

 2. Анализ детских фортепианных циклов К.Дебюсси и М.Равеля.

 Глава III. Некоторые результаты самостоятельной опытной работы.

1. Занятие, посвященное знакомству с детскими фортепианными сочине-

 ниями К.Дебюсси и М.Равеля.

2. Уроки, формирующие общее представление о художественном направле-

 нии импрессионизм.

 Заключение.

 Литература.

 Нотные примеры.

 ВВЕДЕНИЕ

  \_Актуальность темы . в современной практике преподавания музыки в общеобразовательных школах, знакомство детей с импрессионизмом почти

не осуществляется. Между тем, сочинения композиторов импрессионисти­ческого направления с их яркой, красочной звуковой палитрой и живопис­но-зримыми, запоминающимися образами могли бы быть более активно за­действованы в школьном обучении. Они способны не только привлечь вни­мание учащихся к одному из интереснейших историко-художественных тече­ний в искусстве, но и всячески стимулировать детскую творческую фанта­зию.

 Безусловно, импрессионизм - понятие достаточно сложное, и деталь­ное полное раскрытие его школьниками не является обязательным. Но об­салютно проходить мимо него в процессе обучения было бы неверно, пос­кольку останется неосвещенным значительный этап исторического развития в музыке, ведущий к постижения современного искусства. Поэтому сопри­косновение с музыкальным импрессионизмом, хотябы в плане формирования общего представления о нем, нам видится необходимым.

 Нельзя сказать, что сочинения импрессионистов совершенно не представлены в известных на сегодня программах для общеобразовательных школ. Так, в программе Ю.Б.Алиева знакомство с ними осуществляется в контексте изучения стилей и художественных направлений. Но, во-первых, на изучение импрессионизма отводится сравнительно небольшое количество времени: во-вторых, круг предложенных произведений, на наш взгляд, сложен для детского восприятия. Сочинения композиторов импрессионистов включены и в Программу Д.Б.Кабалевского. Он привлекает их в качестве материала для слушания в средних классах. Темы, в аспекте которых рассматриваются произведения К.Дебюсси и М.Равеля не выстраиваются в единую систему. Безусловно всего три образа не смогут сформировать у школьников чувства стиля, что является одной из задач авторской Прог­раммы. Обращает на себя внимание и Программа музыкально-эстетического воспитания Н.А.Терентьевой. Автор уже во втором классе знакомит учени­ков с музыкой импрессионистов, привлекая на помощь другие виды искусс­тва.

 Ни в одной из названных программ нет обращения к произведениям, адресованных детской аудитории, а ведь именно они в первую очередь могли бы быть использованы - причем не только для характеристики имп-

рессионистического стиля в рамках цикла занятий, посвященных одной обопщающей теме, вполне возможно их органичное включение в самые раз­нообразные темы школьной программы.

 Учебно-методических разработок, которые бы непосредственно каса­лись освещения музыки импрессионистов в практике преподавания в школе практически нет. Нам удалось познакомиться только с одной работой по­добного рода - методическим пособием Е.Е.Абрагиной "Музыка К.Дебюсси в художественном постижении мира школьниками"(1).

 Описанной ситуацией объясняется выбор темы нашей дипломной рабо­ты: "Детская фортепианная музыка К.Дебюсси и М.Равеля в практике музы­кального образования".

  \_Цель . настоящей дипломной работы состоит в том, чтобы используя музыку К.Дебюсси и М.Равеля в опытной работе по музыкальному воспита-

нию детей, показать целесообразность ее введения в школьную программу

в большом обьеме.

  \_Объект . исследования - ученики 6-7 классов школы N 7 г.Перми (с углубленным изучением иностранных языков).

  \_Предмет . исследования - музыка К.Дебюсси и М.Равеля (в особенности их детские фортепианные произведения).

  \_Задачи . исследования:

1. Характеристика местоположения импрессионизма в системе музыкальных историко-художественных стилей.

2. Выявление сущности течения "импрессионизм" и особенностей воплоще-

ния его эстетики в музыке (на примере творчества К.Дебюсси и М.Равеля).

3. Рассмотрение детских фортепианных циклов К.Дебюсси ("Детский уго­лок") и М.Равеля ("Моя матушка гусыня").

4. Анализ и обобщение известных на сегодня программ по музыке для об­щеобразовательной школы и методической литературы, посвященной зна­комству школьников с сочинениями импрессионистов.

5. Проверка путем опытной работы своих теоритических предположений о необходимости расширения круга произведений К.Дебюсси и М.Равеля, изучаемых в условиях программ по музыке для общеобразовательных школ.

  \_Методы . исследования: поиск, анализ и обопщение литературы по дан­ному вопросу: музыкально-теоритический анализ произведений композито­ров-импрессионистов,: опытная работа, включающая в себя анкетирование, музыкальную викторину.

 Творчество К.Дебюсси и М.Равеля, в частности детские фортепианные произведения, обделены вниманием в школьных программах по музыке. Ва­рианты знакомства с сочинениями импрессионистов в каждой из 3-х прог­рамм, по которым работают школьные учителя музыки (Н.А.Терентьевой, Ю.Б.Алиева, Д.Б.Кабалевского), на наш взгляд, могли бы быть более уг­лубленными и результативными. Поэтому  \_новизна . нашей работы заключается: 1) в попытке пополнить небольшой на сегодня опыт преподавания импрес­сионизма в музыке,

2) в показе возможных вариантов включения этого материала в школьную программу.

  \_Практическая значимость . нашей работы состоит в том, что выводы и результаты, которые мы надеемся получить, будут способствовать более активному обращению к музыке К.Дебюсси и М.Равеля в условиях работы в общеобразовательной школе.

Те материалы и выводы, к которым мы приходим могут оказаться по-

лезными для школьной практике преподавания.

  \_Гипотеза .. Представление о стиле музыкального импрессионизма у школьников средних классов формируется лишь в процессе постепенного приобщения учеников к этому искусству. Первая ступень в его постижении

- знакомство с фортепианными сочинениями К.Дебюсси и М.Равеля для де­тей. Оно составляет некую основу для подключения в дальнейшей работе более сложных оркестровых произведений этих композиторов.

Глава 1. Импрессионизм в искусстве и его особенности в музыке.

1. ИМПРЕССИОНИЗМ И ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ.

 \_Стиль . - одна из важнейших категорий искусствознания. В совокупнос­ти с понятием художественного метода она выражает единство содержания

и формы в искусстве, единство их созидания.

  \_Смысл понятия стиль  . многозначен и подвижен. Еще И.В.Гёте писал, что само слово "стиль" относится к тем, которыми хотя уже давно поль­зуются и они и они как будто определены теоритическими сочинениями, всякий употребляет их в особом смысле, смотря по тому, насколько он постиг смысл, выраженный в слове. Таким образом Гёте подметил, что по­нятию стиля свойственны разнообразные, многочисленные оттенки значе­ния. Они характеризуют его и в наши дни, что связано со многими причи­нами: отчасти с недостаточно четким отграничением стиля от смежных с

ним категорий (таких, как художественный метод и жанр), отчасти - со специфическими особенностями каждого из видов искусства. Например, в литературоведении термин "стиль" относится обычно к творчеству отдель­ных писателей. В архитектуре понятие стиля используют только примени­тельно к определенной эпохе того или иного исторического периода. В эстетике понятие стиля отличается более обопщенным характером. Оно указывает на единство, органичную взаимосвязь выразительных средств произведения искусства, диалектическое соотношение традиционного и на­ваторского в индивидуальном языке автора.

 История  \_понятия стиля в музыке . начинается приблизительно с XVIII века. Его толкования содержатся в первых музыкально-терминологических словарях. Так по определению Ж.-Ж.Руссо ("Музыкальный сло­варь",1768г.), стиль есть "отличительный характер композиции или ис­полнения", причем "этот характер значительно изменяется в зависимости

от страны, национального вкуса, одаренности авторов в соответствии с содержанием, местом, временем, темой и т.д." (цит. по 23, 25). Это од­но из ранних определений стиля отмечено неоднозначностью, которая сох­раняется и в гораздо более поздних характеристиках музыкального стиля. Так, Б.В.Асафьев в "Путеводителе по концертам" расшифровывает значение термина стиль как "свойства или основные черты, по которым можно отли-

чить сочинения одного исторического периода от другого" (цит. по 23, с.29). Более расширенная формулировка содержится в другой работе Б.В.Асафьева - "Народные основы стиля русской оперы" : "стиль я мыслю не только как некоторое постоянство средств выражения и технической манеры, но и как постоянство "музыкально-интонационного почерка" эпо­хи, народа и лично авторского, что и обуславливает характерные, повто­ряющиеся черты музыки, как живого языка, на основании которого мы и восклицаем при восприятии: "Вот Глинка, вот Чайковский и т.д.(цит. по 23, 29)

 Несколько иной подход к пониманию стиля в музыке, связанной с проблемами анализа находим у Х.С.Кушнарева (1930-е годы). Он считал, что с одной стороны, стиль - это "единство закономерностей соотношения обьекта и субьекта, общего и частного, логического и чувственного ­словом закономерностей всех сторон и моментов формы и содержания". С другой стороны, Х.С.Кушнарев определил его как "исторически сложившую­ся, определенную для данного класса, на данном этапе его развития, за­кономерность воспроизведения действительности в музыке" (цит. по 23, 39). В этом высказывании очень существенно понимание стиля, как систе­мы элементов, подготавливающее современную трактовку категории стиля. Интересно толкование понятия стиля в музыке принадлежащее польской исследовательнице С.Лобачевской. Под музыкальным стилем автор подразу­мевает "крупные течения в истории музыкальной культуры, определяемые эпохой (исторический стиль), средой (стиль национальный), творческой индивидуальностью (индивидуальный стиль)" (цит. по 23, с.41). Здесь предпринята попытка выделить стилевые системы и подсистемы, которая, однако, не дает исчерпывающего представления о понятии.

 Толкование стиля в музыкальной энциклопедии также достаточно об­щего плана: "Стиль музыкальный - в искусствоведении, характеризующии систему средств выразительности, которая служит воплощением того или иного образного содержания" (26, с.282).

 В отечественной музыкальной науке первым масштабным исследовани­ем, специально освещающим проблему стиля, стала книга С.С.Скребкова "Художественные принципы музыкальных стилей". В этой работе автор дает следующее определение стиля: "Стиль в музыке, как и в других видах ис­кусств,- это высшии вид художественного единства. И это единство в виде тончайших видов родства так или иначе пронизывает все стороны произве­дении. В музыке оно сказывается и в тематизме, и в музыкальном языке, и в формообразовании. Проявляется оно в образном строе произведении в целом, в творческих традициях композитора, в его отношении к жизни, к слушателям, к исполнителям" (29, с.10).

 Другим крупным специальным трудом о музыкальном стиле является монография М.К.Михайлова "стиль в музыке". Отталкиваясь от трактовки категории стиля С.С.Скребковым М.К.Михайлов определяет стиль как "единство органически взаимосвязанных взаимодействующих элементов, об­разующее в савокупности целостную, относительно устойчивую систему" (23, с.56). В этой работе автор обращается к истории понятия стиля в музыке. Он рассматривает его начиная с античных времен, где стиль со­относился сперва с областью словесного искусства, затем с архитектурой и лишь потом с музыкой, а точнее с музыкально-поэтическим искусством. Далее М.К.Михайлов прослеживает длительную эволюцию в ходе которой взгляд на понятие менялся: в эпоху Возрождения под стилем подразумева­лась индивидуальная манера автора, в эпоху барокко - жанр, в XVII веке - эмоциональное содержание музыки и т.д. В книге "Стиль в музыке" по­нятие стиля рассмотрено во взаимодействии с различными категориями эс­тетики и музыкознания (такими как музыкальное мышление, художественный метод, диалектика взаимоотношения содержания и формы, общего и единич­ного, объективного и субъективного).

 М.К.Михайлов выделяет системы и подсистемы в понятии стиля: стиль эпохи - высшая ступень обопщения в музыкальной среде, низшая - индиви­дуальный стиль или манера. Между этими "полюсами" располагается поня­тие направления (особое место занимает категория национального стиля). Более подробно иерархия внутри понятия стиля, предлагаемая М.К.Михай­ловым, выглядит следующим образом.

 Обозначая индивидуальные особенности композиторского письма, по-

нятие стиля приближается к понятию  \_творческого почерка, манеры .. Напри­мер, говорят о стиле Скрябина, Стиле Моцарта, стиле Шопена).

 Иногда в рамках индивидуального стиля различают  \_стиль того или  \_иного периода композиторской деятельности . (например, в творчестве Бетховена выделяют ранний, зрелый и поздний стили). В истории музыки часто отмечают общие особенности письма у разных композиторов, объеди­ненных определенной эстетико-художественной платформой. В таких случа-

ях речь идет о  \_стилях композиторских школ . (например, о школе французс­ких клавесинистов, Венской классической школе, школе В.д,Энди и т.д.).

Понятие стиля характеризует также особенности творчества компози-

торов одной страны. В этом случае оно классифицируется как \_ националь­ \_ный стиль . (например, русский стиль, австро-немецкий стиль и т.д.).

 В музыкознании существует также понятие  \_стиль жанра ., которое зак­лючает в себе характерные качества произведений, входящих в какую либо жанровую группу (например, в джазовом стиле, в народно-бытовом стиле,

в стиле романса).

Наиболее сложной проблемой является толкование термина "стиль"

как исторической категории ( \_стиль эпохи .). "Эпохальный стиль" обопщает значительный круг музыкально-художественных явлений в пределах более

или менее длительного исторического отрезка времени. Последовательная смена историко-художественных стилей в развитии большинства видов ис­куств происходила следующим образом:

 - стиль барокко (конец XVI - середина XVIII вв.)

 - стиль классицизма (XVII - XVIII вв.)

 - стиль романтизма (XIX в.)

 В теории музыкального стиля выделяют также  \_стиль направления .. По­нятие стиль направления отмечает существование стилевой общности у ря-

да композиторов, обнаруживающих единство музыкально-эстетических прин­ципов и в основном соответствует понятию направления в литературе и в других искусствах. Стиль направления подчинен стилевой системе более высокого уровня эпохиально-исторической. Он может объединять различные по широте охвата явления, что зависит от его исторически-художествен­ной значимости. Ею определяется продолжительность периода существова­ния и степень распространения стиля направления за пределы области его возникновения.

 В качестве примера сочетания перечисленных факторов можно указать на Н-м. Представляя собой в широкой исторической перспективе по су­ществу поздний этап эволюции романтизма, он вместе с тем выступает как своего рода эпохиальная стилевая система связанная с именем К.Дебюсси, фактически создавшим ее в музыке, названная стилевая система вышла за пределы Франции. Безоговорочному признанию данного стиля эпохиальным препятствует временная ограниченность его существования - всего при­мерно три с половиной десятилетия. Однако скорость и широта распрост­ранения этого стилевого направления на протяжении краткого периода как бы поднимает его до уровня эпохального стиля. Достаточно напомнить различные национальные варианты музыкального импрессионизма в России (А.Скрябин, С.Прокофьев, И.Стравинский), Италии (О.Респиги), Испании (М.Фалья), Польша (К.Шимановский), Англии (С.Скотт, Г.Холст), Венгрии (Б.Барток). Жизнеспособность импрессионистских тенденций и связанной с ним стилистики сохраняется еще и в более позднее время на родине имп­рессионизма (О.Мессиан) и за ее пределами (А.Хачатурян). Стиль этого направления существенно обогатил средства европейского музыкального

искусства, составивший видный этап его эволюции. Особенно это сказалось в гармонии, фактуре, использовании богатства инструментальных тембров,в расширении понятия тематизма, в обогащении принципов и формообразова­ния.

 Понятие стиля очень сложное и многозначное. До сих пор искусство­веды не пришли к единой трактовке этого понятия.

 Теория музыкального стиля наиболее полно освещена в монографии М.Н.Михайлова "Стиль в музыке". Он выстраивает внутри понятия стиля такую иерархию: от творческого почерка, манеры, через стиль направле­ния к эпохиальному стилю - самой широкой по масштабу категории.

Музыкальный импрессионизм в системе историческо-художественных

стилей занимает промежуточное положение по отношению к стилю эпохи и

художественному направлению.

 2. ИМПРЕССИОНИЗМ. СУТЬ ПОНЯТИЯ.

  \_Течение импрессионизма . возникло в 70-х годах XIX в. его породила общественно-историческая обстановка, сложившаяся во Франции вслед за поражением Комунны и установлением буржуазной республики.

 Первоначально импрессионизм представляла группа художников: К.Мо­не, К.Писсаро, Э.Дего, А.Сислей, О.Ренуар и др. Эти мастера работали независимо друг от друга, но встречаясь время от времени они пришли к общности творческих идей, и к сходству средств служащих их воплощению. В результате между 1874 и 1886 годами было организовано 8 совместных выставок, познакомивших любителей и знатоков живописи с новым искусс­твом - искусством импрессионистов.

 Эстетика и техника письма названных художников возникла на эмпи­рической основе. Выход из мастерской на открытый воздух и наблюдение за действием солнечного света в природе навели их на мысль, что верное воспроизведение действительности художником может основываться только

на представлении того, что он в ней \_ видит ., а не то, что о ней знает. Иначе говоря, живописец должен уловить и передать в произведении облик природы, возникающий только на основе впечатления, в его чувственных наблюдениях. Поскольку окружающая действительность предстает перед ним

в новом ощущении (взависимости от погоды и времени суток), поскольку "схваченная" художником - лишь документ минуты. Суть этой эстетики очень метко выразил Э.Мане: "Не создается пейзаж, морина, лицо: созда­ется впечатление от времени дня, пейзажа, морины, лица".

 На новую технику живописи навела импрессионистов игра света на воде. Из наблюдаемого ими разложения и соединения красок на дрожащей поверхности воды родилась идея класть на полотно краски одну к другой, не смешанными предварительно на палитре и только тех цветов, какие имеются в солнечном спектре. На полотне пятнышки этих красок, должны вызвать у зрителя впечатление вибрации, скрадывающей всякую четкость контуров изображаемых предметов, представляющей их в форме наброска. Всвязи с этим линии рисунка потеряли ведущее значение и на первый план выступила чувственная прелесть краски. Потому картины импрессионистов стали своего рода "поэмами света" в его многообразных проявлениях от ярко, заливающего все полотно сияния, до ярких радужных бликов, от тонких трепетных мерцаний до легкой жемчужной дымки, окутывающей пред­меты.

 Основной темой их творчества стала Франция - ее природа, быт и люди: рыбацкие поселки и шумные парижские улицы, мост в Море и собор в Руане, крестьяне и балерины, прачки и рыбаки.

 Настоящим откровением в полотнах художников - импрессионистов явился пейзаж. Их наваторские устремления раскрылись здесь во всем своем разнообразии оттенков и ньюансов. На картинах импрессионистов появились подлинные живые краски природы, ощущение прозрачности возду­ха и тончайшая игра светотеней.

 Встреченные вначале враждебно и скептически публикой, частью кри­тики, художники постепенно завоевали признание. Слово "импрессионисты" (от названия картины К.Моне "Впечатление.Восход солнца", по французски impression - впечатление), данное в насмешку недоброжелателями, стало общераспространенным термином, утратив иронический оттенок.

Родственное живописному импрессионизму многообразием тончайших

ньюансов передаваемых чувств и настроении изысканностью манеры их вы­

ражений во французской поэзии конца 19 века рождается  \_течение симво­ \_лизма .. Его яркими представителями становятся: Ш.Бодлер, П.Верлен, С.Малларме, А.Рембо. Сонет Ш.Бодлера "Соответствие" является евангели-

ем новой поэтики:

Природа - некий храм,где от живых колонн Обрывки смутных фраз исходят временами.

Как в чаще символов, мы бродим в этом храме, И взглядом родственным глядит на смертных он.

Нерасторжимые, сроднясь как тень и свет, Глубокий, темный смысл обредшие в слияньи,

Подобно голосам на дальнем расстояньи, Перекликаются звук, запах, форма цвета.

Есть запах чистоты. Он зелен точно сад,

Как плоть ребенка свеж, как зов свирели нежен. Другие - царственны, в них роскошь и разврат,

Для них границы нет,их зыбкий мир безбрежен, Так мускус и бензой, так нард и фимиам

 Восторг ума и чувств дают изведать нам.

 Поэзия символистов в основном еще строится по законам классичес­кой поэтики: логическое развитие мысли или образа от начала к концу, достаточно четкая рифма и глубокие цезуры. Но в этот классический "кор­сет" одеты небывалые дотоле темы и образы, неслыханные метафоры и бес­конечно расширенная лексика.

 Отдельные элементы, неотъемлимы от понятия символизма, появились во французской поэзии очень давно, но их синтез и идентификация худо­жественного произведения с символом произошли именно в конце 19, нача­ле 20 вв. Символ у символистов - это "вектор смысла", указывающий нап­равление, в котором должны устремляться мысли и чувства: "Назвать предмет - значит на 3/4 уничтожить наслаждение от степенного угадыва­ния: внушить образ - вот мечта..." (С.Малларме).

 Интереснейшим моментом является в символизме тесное соприкоснове­ние поэзии с музыкой, которая способна передать удивительное богатство оттенков чувств, смысла, красок. Не случайно характерной чертой эсте­тики символистов является "омузыкаливание" в стихах. "Яркий" пример этого нходим в стихотворении П.Верлена "Искусство поэзии". Приводим его отрывок:

 "Сначала музыку! Певучий

 Придай размер стихам твоим,

 Чтоб невесом, неуловим,

 Дышал воздушный строй созвучий.

 Строфу напрасно не чекань,

 Пленяй небрежностью счастливой,

 Стирая в песне прихотливой

 Меж ясным и неясным грань.

 Ищи оттенок не цвета,

 Есть полутон и в тоне строгом

 В полутонах, как флейта с рогом,

 С мечтой сближается мечта.

 Так музыку - всегда, везде!

 Пусть будет стих твой окрыленным,

 Как бы гонцом души влюбленной

 К другой любви, к другой звезде."

 В обстановке непрекращающейся борьбы между традиционными и новыми направлениями в живописи и поэзии складывается  \_музыкальный импрессио­ \_низм .. Основоположником этого направления стал К.Дебюсси, который ут­верждал, что именно красота природы способна возбудить художественную фантазию композитора. Потребность передать в звуках состояние природы,

ее образы вызывает поиски Дебюсси новых красок, новых, свежих, вырази­тельных средств.

 Кроме картин природы, композиторы-импрессионисты вдохновлялись сюжетами античной мифологии, сказочностью, фантастическими образами, средневековыми легендами, экзотикой Востока. Именно с этой стороной импрессионизма смыкались поиски ярко национального языка не только у французских авторов (М.Равелля, О.Мессиана), но и у М.Фальи (Испания), К.Шимановского (Польша), Дж.Энеску (Румыния), О.Респиги (Италия).

Тонкими нитями музыкальный импрессионизм связан с французским по-

этическим символизмом и живописным импрессионизмом. Если влияние сим­волистской поэзии обнаруживается преимущественно в ранних произведени­ях Дебюсси и Равеля, то влияние живописного импрессионизма на твор-

чество Дебюсси и в меньшей степени на Равелля, оказалось шире и пло­дотворнее. В творчестве художников и композиторов-импрессионистов об­наруживается родственная тематика: колоритные жанровые сценки, порт­ретные зарисовки, но исключительное место занимает пейзаж.

 Есть общие черты и в художественном методе живописного и музы­кального импрессионизма - стремление к передаче первого непосредствен­ного впечатления от явления. Отсюда тяготение импрессионистов не к мо­нументальным, а к миниатюрным формам. Образы произведений зыбки и за­вуалированы, полны намеков, символики, художественных ассоциаций. Их главная задача - возбудить фантазию слушателя, направить ее в русло определенных впечатлений, настроений. Именно переходы этих состояний (одного - в другое, другого в третье и т.д.) определяют основную логи­ку развития.

 Больше всего живописный импрессионизм повлиял на музыку в области средств выразительности. Поиски Дебюсси и Равеля, так же как и худож­ников-импрессионистов, были направлены на расширение круга выразитель­ных средств, необходимых для воплощения новых образов, и в первую оче­редь на максимальное обогащение красочно-колористической стороны музы­ки. Эти поиски коснулись лада и гармонии, мелодии и метроритма, факту­ры и инструментовки.

 Значение мелодии, как основного выразительного элемента музыки, ослабляется, в то же время возрастает роль ладагармонического языка и оркестровой палитры,всилу своих возможностей более склонных к передаче картинно-образного и колористического начал.

 Частое обращение Дебюсси и Равеля к старинным народным ладам, а так же к целотонному звукоряду в сочетании с натуральным мажором и ми­нором аналогично колоссальному обогащению цветовой палитры художни­ков-импрессионистов: длительное "балансирование" между двумя отдален­ными тональностями без явного предпочтения одной из них несколько на­поминает тонкую игру светотеней на полотне: сопоставление несколькото­нических трезвучий или их обращений в отдаленных тональностях произво­дит впечатление, аналогичное мелким мазкам "чистых" красок расположен­ных рядом на холсте и образующих неожиданно новое цветовое сочетание.

Музыкальный язык К.Дебюсси и М.Равеля богат неразрешенными аккор-

довыми задержаниями, нонаккордами, ундецимаккордами. Альтерированные и квартовые созвучия не разрешаются, а причудливо сменяются, как элемен­ты звукового колорита.

 Особую свежесть музыке композиторов-импрессионистов придало прет­ворение ладовых и ритмических элементов, заимствованных из фольклера народов Востока, Испании, Америки. В частности на Дебюсси особое впе­чатление произвела музыка, которую исполнял индонезийский оркестр "га­мелан": пентатонический звукоряд, свободное голосоведение, необычные гармонии, своеобразная тембровая окраска. Отдельные элементы этого своеобразного искусства Дебюсси органично ввел в "Квартет", сюиту "Для фортепиано", в фортепианную пьесу "Пагоды". В последнем случае они выступают в комплексе: тема возникает на основе пентатонического зву­коряда, вырисовываясь на фоне оригинальнейших гармоний, в которых под­черкнуты секунды и кварты:

ПРИМЕР N 1.

 Важно, что восточная музыка раскрепостила мысль композитора от функциональности европейской гармонии и породила изумительный по кра­сочности и новизне гармонический язык.

 Сильным увлечением Дебюсси и Равеля стала музыка Испании. В про­изведениях Дебюсси "Вечер в Гренаде", "Прерванная серенада", "Ворота Альгамбры", "Маски", "Иберия" претворен не только неповторимо самобыт­ный музыкальный язык андалусийского фольклора, но и его характерный дух. После создания пьессы "Вечер в Гренаде", Дебюсси стал истинным родоначальником новой испанской школы, неразрывно связанной с импрес­сионистическим стилем.

 Для Равеля Испания, ее культура были может быть еще более привле­кательными, чем для Дебюсси. "Испанский час", "Испанская ропсодия", "Балеро", "Песни Дон-Кихота" - это далеко не полный перечень произве­дении пронизанных ритмами, мелодиями и инструментальными приемами, свойственными народной испанской музыке. В "Испанской рапсодии" впер­вые в полной мере сказалась близость Равеля к испанскому фольклору.

Она проявилась не только в использовании подменной народной мелодии в IV части, но и в органичном претворении типичных особенностей народно­го музыкального искусства целого ряда областей Испании в сфере мелоди­ки, метроритма, лада и гармонии, в имитировании звучания народных ис­панских инструментов:

ПРИМЕР N 2.

 Народно-танцевальные элементы Равель органично претворил в "Ци­ганской рапсодии" для скрипки с оркестром. Они наложили отпечаток как на "огненную" ритмику произведения, так и на его гармонический язык (например, на сопоставлении минора и мажора).

 Искания позднего периода творчества Дебюсси отмечены интересом композитора к джазу. В "Кэк-уоке" из "Детского уголка" и фортепианной прелюдии "Менестрели" - Дебюсси претворил его самые характерные приз­наки: блюзовые интонации, синкопированный "качающийся" ритм, гармонии банджо (параллельные септаккорды), пентатоническая мелодика и типичные африканские гармонии, построенные на пустых квинтах и секундах.

 В отличие от ряда более поздних направлении (экприссионизм, конс­труктивизм, урабанизм и др.) искусство импрессионистов воспевает мир естественных человеческих переписываний (иногда драматических), но ча­ще передает радостное ощущение жизни. Большинство художественных и му­зыкальных импрессионистических произведений как бы заново открывают перед слушателями прекрасный поэтичный мир природы, нарисованный тон­кими,чарующими и пленительными красками.

3. СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СТИЛЕЙ К.ДЕБЮССИ И М.РАВЕЛЯ.

 Наиболее яркими представителями импрессионизма в музыке принято считать К.Дебюсси и М.Равеля. Хотя пути обоих композиторов пересека­лись, они во многом оставались непохожими друг на друга. Дебюсси был почти на 30 лет старше Равеля и на композиторском поприще выступил значительно раньше, но дарование его, проидя долгии путь формирования, полностью раскрылось лишь в середине 90-х годов. В это время появились такие произведения, как "Послеполуденный отдых фавна", квартет и др. Творческая личность Равеля сформировалась значительно раньше, когда композитору было всего 20 лет. Его фортепианная "Хабанера", написанная в середине 90-х годов уже вполне характеризует будущего автора "Бале­ро". В дальнейшем деятельность Дебюсси и Равеля развивалась в течение двух десятков лет параллельно и была отмечена сходными явлениями в об­ласти композиторских стилей.

 Композиторские почерки Дебюсси и Равеля сближает изысканность му­зыкального языка, безукоризненный вкус и тот особый аристократизм ду­ха, которым проникнуты творения многих французских музыкантов.

 Равель высоко ценил музыку Дебюсси. Он выражал восхищение его фортепианными пьесами, играл их публично, был в восторге от "Фавна" и "Иберии", о которых писал в одной из своих статей, что был "тронут до слез этой струящейся "Иберией", ее ароматами ночи, так глубоко волную­щими".(цит. по 21, с.95) Музыка Дебюсси открыла Равелю целый мир бога­тейших художественных возможностей: исключительную образность, ежеми­нутно возникающие зыбкие неуловимые ощущения, прихотливо сменяющие друг друга, игру красок, живописность музыкальной фактуры.

 Равель многое заимствовал из арсенала творческих находок Дебюсси. Эти заимствования нетрудно найти в гармоническом языке молодого Равеля - например чувственную роскошь мягко дисанирующих аккордов в "Шахере­заде", обилие нонаккордовых созвучий в "Игре воды", а также частое частое обращение композитора к старинным ладам, диатоническим и нату­ральным звукорядам. Тяготение Равеля к импрессионизму не ограничилось комплексом новейших технических средств - эстетика импрессионизма, с ее культом впечатления-ощущения и преднамеренной фиксацией единичного, стала на определенное время эстетикой самого Равеля ("Отражения", "Иг­ра воды", "Призраки ночи").

 Музыка Дебюсси и Равеля тесно связана (хотя это не всегда заметно внешне) с национальными традициями французского искусства ("Бергамасс­кая сюита" Дебюсси, сонатина для фортепиано "Гробница Куперена" Раве­ля). Творчество обоих композиторов испытало интереснейшее влияние ис­панского фольклора, который стал живительным источником, обогативший образный строй, мелодику и ладогармонический язык их сочинений.

 Оба композитора страстно приветствовали все новое в искустве, резко противопоставляя в своей музыке решительное обновление форм и методов творчества закостенелому академизму.

 Однако, будучи представителями одного направления французской му­зыки, Дебюсси и Равель выступили каждый со своей индивидуальной пози­ции. Дебюсси утверждал своим искусством идеалы, часто расходящиеся с традициями классики, он впервые на языке музыки заговорил о таких ве­щах, о которых до него никто не говорил, причем сделал это так, как до него никто не делал. Равель, наоборот, более тяготел к традициям XVIII-XIX веков, не порывал с ними. При этом следует заметить, что традиция наполняется у Равеля современным содержанием.

 Дебюсси почти не говорит о чувствах. Он "поэт ощущений"(33 с.19). Равель, напротив предпочитает настоящие человеческие чувства - яркие и страстные: Трио, "Балеро", концерт ре мажор для фортепиано с оркестром - достаточно убедительные тому примеры.

 Дебюсси, как истинный импрессионист, передавал в своей музыке по­этические впечатления от действительности с неизбежным привкусом субъ­ективизма, Равель же предпочитает логическую переработку уже существу­ющих музыкальных жанров (народная песня, народный танец, вальсы эпохи Штрауса) и, следовательно выступает как более объективный и вместе с тем менее непосредственный художник"(3 с.35). В данном высказывании верно подмечено коренное различие стилей и индивидуальностей, опреде­ляющее сомобытность искусства двух мастеров. Оно проявляется в целом ряде компонентов их музыкального языка. Так,достаточно отличается трактовка композиторами музыкальной формы. У Дебюсси логика ее выстра­ивается скорее не по принципу динамического нарастания, а сообразно изящному и продуманному распределению материала. Главное внимание ком­позитора сосредоточено на передаче оттенков основного образа (точнее впечатления), аналогичным деталям картины. Другими словами, здесь гос­подствует принцип зрительного, а не слухового восприятия. Стремление Дебюсси запечатлеть все мимолетное и переменчивое приводит к преобла­дающей роли интонации, детали над логикой всего целого, к подчинению первому второго. Непосредственность, естественность каждого отдельного момента стали для него важнее, чем процессуальность развития мысли и эмоций. Это приводит к усилению в музыке Дебюсси картинности, статики. Она почти всегда выражает то или иное эмоциональное состояние, а не его становление ("Облака", "Море"). Форма, в целом сохраняя соразмер­ность и стройность пропорции, в определенной степени теряет рельеф­ность, напряжение, упругость.

 Равель же стремится к ясности формы: "Сначала я намечаю горизон­тали и вертикали, а потом, выражаясь языком живописцев, начинаю мале­вать" (цит.21 по с.19). Формирование Равеля явственно тяготеет к клас­сическому. Его музыка разверстывающаяся соответственно канонам тради­ционных форм поражает живостью своего темперамента, собранностью и це­леустремленностью. Если цель Дебюсси - скрыть форму во имя поэзии "чистого чувства", то стремление Равеля - дисциплинировать сферу эмо­ций. Оно пораждает совершенные отточенные контуры.

 Мелодика Дебюсси очень разнообразна и не укладывается в рамки ка­кой-либо обобщающей формулы. Но его темы всегда пластичны и тщательно отшлифованы. Мелодия Дебюсси стремится не к четким, завершенным перио­дам и пропорциональным структурам, а к бесконечности и нерасчлененнос­ти. Таковы, например, контуры темы флейты из прелюдии "Послеполуден­ный отдых фавна" полной неги и истомы, хроматически изощренной и ладо­во неопределенной.

ПРИМЕР N 3.

 Тип мелодики, созданный Дебюсси совершенно оригинален: в ней гиб­кая система вариантов основной интонации, как бы переливающихся один в другой преобладает над ясностью рисунка, изменчивость - над устойчи­востью. Важнейшие качества тем Дебюсси - хрупкость, капризность, зату­шеванность контуров, что отвечает задачам выражения изменчивых настро­ений, ускользающих оттенков эмоций ("Паруса", "Шаги на снегу"). Лучшие страницы музыки Дебюсси покаряют непрерывностью и плавностью мелоди­ческого потока, хотя внутреннее строение отличается "микровыразитель­ностью" (определение Мазеля) (цит. по 9,с. ). В противовес этому для

Равеля мелодия была ведущим фактором мышления. Уже в сочинениях 20-х годов протяженная мелодическая линия все чаще приходит на смену преж­ней игре коротких мотивов. Это можно наблюдать в начальнойтеме трио, главной партии скрипичной сонаты, в теме медленной части концерта соль мажор, начальной теме "Балеро".

ПРИМЕР N 4

 В основу "Балеро" легла яркая, оригинальная тема, сочетающая в себе неповторимо индивидуальный колорит, мелодическую пластику и кра­соту с характерными чертами испанского народного танца. Особое вырази­тельное значение имеет метроритмическая сторона. Все время смещаемые акценты и синкопированные остановки на разных долях такта придают теме большую гибкость и внутреннюю непрерывную устремленность. В ладовой организации привлекает внимание "белая" До мажорная диатоника, подчер­кивающая особую ясность, первозданность звучания квази-народного напе­ва.

 В других произведениях Равель в мелодии избегает вводнотоновости (Павана, Картет, Сонатина, "Игра воды"). Корни ее секундово-квартово­го, пентатонического строения уходят в архаичные пласты народной песни.

В отдельных сочинениях Дебюсси обнаруживает стремление к четкой и

строгой  \_ритмической . организации путем многократного повторения некоего ритмического "ядра" на протяжении всего произведения или его разде­ла.(Прелюдия из цикла "Для фортепиано", "Сады под дождем", "Вечер в Гренаде", "Ворота Амгамбры", где ритм хабанеры является "стержнем" всего сочинения, "Кукольный кэк-уок",основанный на характерном для этого танцевального жанраритме ). В сочинениях с народно-жанровым те­матизмом композитор охотно применяет импульсивные регулярные ритмы (хабанеры, тарантеллы, кэк-уока, мартамествия), и непрерывно подхлес­тывающие остинатные движения. Помимо уже названных произведений, ярки-

ми примерами подобного рода являются крайние разделы "Празднеств", "Холмы Анакапри", "Шествие из "Маленькой сюиты" для фортепиано.

ПРИМЕР N 5

 В других случаях ритмика Дебюсси зыбка и неопределенна, она бога­та ньюансами, поэтическими капризами оттенков, стремлением преодолеть власть тактовой черты, темповой свободы:

ПРИМЕР N 6

 Ритмику Равеля отличают четкость, строгость и "классичность". Так, Трио пронизано характерной ритмикои баскских народных танцев ­ритм первой части, 8/8 отчетливо членится на 3/8, 2/8 и 3/8, придавая музыкальной ткани гибкость и особую "эластичность", в финале использу­ются прихотливо чередующиеся нечетные ритмы 5/4 и 7/4. В "Хабанере"из "Испанской рапсодии" ритмический лейтмотив проходит через всю пьесу. В "Болеро" ритмическая фигура является единым стержнем всего произведения и создает оригинальные полиритмические со­четания со свободной и гибкой в ритмическом отношении темой.

 В области  \_гармонии . никому до Дебюсси не удавалось в такой мере выделить "цвет" и "вкус" разнообразных ладовых структур и гармоничес-

ких комплексов. "Принцип гармонического мышления Дебюсси - чередование

или контрастирование гармоний согласно свойствам их "тусклости" или "яркости", гулкости или звонкости, "терпкости" или "сладости","сочнос­ти" или "сухости". Именно так сопоставлял он и гармонические комплексы (например, мажорные и увеличенные трезвучия) и целые гармонически ла­довые системы (целотоновость и пентатонику)... Между устоями тоники, субдоминанты и доминанты Дебюсси вклинил столько переходов и перели­вов, что нейтрализовал и растворил их. В итоге все стало тоникой, но имеющее бесконечное число более ясных и более смутных вариантов"(17, с.225). Эта цитата, на наш взгляд, очень точно характеризует сферу гармонии Дебюсси.

 Интересно, что в ряде его произведении с темой-мелодией теснейшим образом взаимодействует гармония, в некоторых эпизодах приобретая ве­дущее значение. Например в прелюдии к "Послеполуденному отдыху фавна" показ богатейших возможностей колористической трактовки гармонии ста­новится основным способом развития темы (использование разнообразных последовательностей септаккордов и нонаккордов, сочетание хроматики и диатоники. Живописная атмосфера в подобных произведениях воссоздается

красочными сочетаниями темброво-гармонических созвучии, в которых ак­корд усложняется до восьмизвучия введением необычайных ладовых образо­ваний, параллелизмов, вторгающихся "случайных" нот. Все это приводит к многоплановости музыкальной фактуры.

ПРИМЕР N 7

 Приведенный фрагмент явно свидетельствует о тонкости, изысканнос­ти гармонического мышления Дебюсси. Обращает на себя внимательность тщательность голосоведения, благодаря которому музыкальная ткань ста­новится прозрачной и ясной даже там, где сталкиваются резко диссониру­ющие звучания.

 Сочинения Равеля приковывают к себе внимание часто благодаря иск­лючительному богатству, настоящей роскоши гармонической палитры. Ком­позитор мастерски подбирает нужные ему краски - порой ослепительно яр­кие, солнечные ("Альборада"), чаще теневые, сумеречные, приглушенные ("Долина звонов", "Печальные птицы"). В некоторых сочинениях именно гармониявыделяется как главное средство музыкальной выразительности. Так, в Первой части "Испанской рапсодии" - "Прелюдии ночи" основную роль играет не тема - мелодия, гармонический комплекс: "капельки" се­кунд у флейт, кларнетов и арф на фоне остинатной,"застывшей" последо­вательности у скрипок и альтов:

ПРИМЕР N 8.

 Оригинальна контрапунктическая техника сочетания консонансов и диссонансов, приемы параллелизмов интервалов и аккордов, "утолщение" мелодической линии в пьесе "Виселица". В целом в области гармонии Ра­вель является одним из крупнейших новаторов XX века. Композитор сам иногда определяет свои художественные задачи как поиски нового в гар­моническом языке. Так, например, произошло в случае с пьесами цикла "Отражения". В "Автобиографии" Равель пишет: "Отражения" представляют собой цикл пьес, намечающих в моем гармоническом развитии довольно значительные изменения" (цит. по 33, с.29). Максимально расширяя су­ществовавшие представления о гармонии, композитор, однако, никогда не разрушал естественных основ музыкальной речи. Богатым, изысканно расц­веченным гармониям Равеля всегда свойственна функциональная определен­ность, ясность функциональных связей.

 Клод Дебюсси и Морис Равель - наиболее яркие представители имп­рессионизма в музыке. Их тверческая деятельность в течение двух десят­ков лет протекала параллельно, поэтому в композиторских стилях Дебюсси и Равеля есть общее: опора на французские народные традиции, интерес к современной им литературе и живописи, круг образов, изысканность музы­кального языка. Хотя творческие пути Дебюсси и Равеля пересекались, они во многом оставались непохожи, прежде всего в отношении к класси­ческим традициям. Различия видны также при рассмотрении таких средств музыкальной выразительности как форма, мелодия, ритм, гармония. Но на определенном отрезке времени и Дебюсси и Равель стремились к единой цели - передать мимолетные ощущения, чувства, образы. Поэтому обоих композиторов относят к одному направлению - импрессионизму.

ГЛАВА II. Детская фортепианная музыка импрессионистов

в практике музыкального образования.

1. ОБЗОР УЧЕБНЫХ ПРОГРАММ.

 Эта глава посвящена рассмотрению места сочинений композиторов - импрессионистов в трех программах по музыке, по которым в настоящее время проводятся занятия в школах. Это программы следующих авторов: Н.А.Терентьевой, Ю.Б.Алиева и Д.Б.Кабалевского. У каждого из них свои подход к использованию импрессионистических сочинений на уроках музыки:

- с какои музыкой импрессионистов следует знакомить детей (музы­кальный материал),

 - как это делать (метды),

 - когда (тематика и возраст детей).

 Мы постарались максимально подробно разобраться в этих вопросах и в опоре на них выстроить обзор программ.

Программа "Музыка" Н.А.Терентьевой.

 Н.А.Терентьева в программе "Музыка" (музыкально-эстетическое вос­питание I - IV классы. М.: Просвещение, 1994 г.) акцентирует актуаль­ность идеи комплексного подхода к музыкально-эстетическому воспитанию детей. Формирование и воспитание эстетического чувства у младших школьников осуществляется при знакомстве и овладении основами трех ви­дов искусств - музыки, живописи, литературы (с фрагментарным подключе­нием театра, кино, архитектуры). При этом стержневым видом искусства в данной программе является музыка. В отборемузыкального материала автор не обходит вниманием и творчество композиторов-импрессионистов. Обра­щение к нему не слечайно, т.к. музыка импрессионистов предполагает рассмотрение во взаимосвязи с другими видами искусств.

 Так, занятие по теме "Поет зима, аукает" (2 класс) в качестве му­зыки для слушания предлагается пьеса "Снег танцует" из цикла "Детский уголок" К.Дебюсси. Для большей глубины восприятия музыки детям предла­гается прослушать стихотворение Е.Трутневой "Зима". Цель урока - ос­мысление понятия "образ". Поэтому после звучания музыки и стихов учи­тель задает следующий круг вопросов:

1. Какои образ возник перед вами при прослушивании музыкального и

 поэтического произведений?

2. Что является отличительной чертой художественного образа?

3. Что общего между образами, воплощенными в пьесе К.Дебюси и сти-

 хотворении Е.Трутневой?

 4. Вчем различие между ними?

 После дети получают задание красками нарисовать свои впечатления, сымпровизировать движение под музыку К.Дебюсси.

 В урок по теме "Музыка леса" (2 класс) включен фрагмент из балета "Дафнис и Хлоя" М.Равеля, ("Восход солнца"). Учитель предлагает детям совершить мысленную прогулку по лесу, полюбоваться его красочными кар­тинами, услышать лесные голоса. Основная цель вызвать в сознании у ре­бенка мысль о том, что человек, способный проникнуться чудесным миром природы, несомненно будет заботиться и оберегать ее, восхищаться ею. Учитель просит ответить на вопрос: какое настроение, чувство пробужда­ет в вас прозвучавшая музыка? К постижению образа этого сочинения сле­дует подвести учащихся через анализ средств музыкальной выразительнос­ти, в частности, отметить своеобразные изгибы мелодической линии, об­ратить внимание на музыкальные инструменты, использованные Равелем. После анализа музыкально-выразительных средств эпизода "Восход солнца" педагог просит рассказать о том, что происходит с природой в утренние часы.Для усиления выразительности красочной звуковой картины просыпаю­щейся природы в произведении М.Равеля, Н.А.Терентьева использует сти­хотворение С.Есенина "Синий май.Заревая теплынь." Далее следует срав­нение изображения звуками картины утреннего леса в музыке "Восход солнца" М.Равеля и к увертюре к опере "Вильгельм Телль" Дж.Россини. Выявляются общие моменты - спокойное, слегка покачивающееся движение музыки, ассоциирующееся с дуновением ветра, усиление динамики, обога­щение звучности за счет включения новых инструментов, напоминающее пробуждение птиц и зверей. Интересно следующее после этого задание ­красками на листе бумаги изобразить оттенки настроения, передать эмо­циональные впечатления от прослушанной музыки, показать смену характе­ра состояния.

 К сожалению этим произведениями ограничивается обращение автора к творчесту К.Дебюсси и М.Равеля: в последующих 3 - 4 классах музыка импрессионистов не используется. Вероятно, ограничение это Н.А.Те­рентьевой сделано сознательно. Поскольку Программа расчитана на млад­ших школьников, она не должна быть перегружена столь сложной в плане языка музыкой (какой является музыка импрессионистов).

 Хотелось бы отметить, что темы "Поет зима, аукает" и "Музыка ле­са" очень органично вплетают в себя произведения импрессионистов.

Музыкальный материал, предложенный Н.А.Терентьевой вполне досту-

пен детям младшего школьного возраста. Но, на наш взгляд, не стоит сравнивать музыку Дж.Россини (Увертюра к опере "Вильгельм Телль") и М.Равеля ("Восход солнца"), творивших в разные исторические периоды.

Для детей  \_младшего . школьного возраста такое сравнение очень сложная задача. Следует отметить то, что картина просыпающегося леса в ув.

Дж.Россини - лишь фон, на котором разворачиваются сюжетные события оперы, а у Равеля она - самоценный эпизод балета, где красочный музы­кальный язык составляет саму суть музыки. Более удачным на наш взгляд, будет сравнение эпизода "Восхода солнца" М.Равеля с "Утром" Э.Грига из сюиты "Пер Гюнт".

 Автор программы на своих уроках широко использует принцип целост­ности, т.к. для детей младшего школьного возраста особенно характерно синкретическое восприятие мира. Для более полного понимания предложен­ной музыки, ученикам прослушать стихи, изобразить в красках настроения музыки, пластически проинтонировать ее. Но стихи, предложенные Н.А.Те­рентьевой, а точнее их эмоциональный строй, на наш взгляд не соответс­твует миру чувств той музыки, для усиления восприятия которой они предназначены. Более удачным было бы привлечение образов из поэзии символистов.

 Программа Музыка 1 - 8 классыпод ред.

Ю.Б.Алиева М.: Просвещение, 1993 г.

 Программа "Музыка" под редакцией Ю.Б.Алиева предусматривает нача­ло знакомства детей с музыкой импрессионистов уже во 2-м классе. В контексте темы года "Выразительные возможности музыки" во II-ой чет­верти (тема "Музыка выразительная") автор предлагает в качестве мате­риала для слушания фортепианную миниатюру К.Дебюсси "Лунный свет" из "Бергамасской сюиты", а в III-й четверти (тема "Кто исполняет музыку") - пьесу для флейты соло "Сиринкс" того же автора. Достоточно раннее приобщение детей к музыке импрессионистов (в частности К.Дебюсси) выг­лядит вполне логичным в цвете центральной идеи Программы - постепенное постижение учениками характерных особенностей историко-художественных направлений в музыке (в том числе импрессионизма). Но как нам кажется предложенная музыка несколько сложна для детского восприятия (в осо­бенности это касается пьесы для флейты соло "Сиринкс") и на начальном этапе знакомства с импрессионизмом целесообразнее использовать более доступные сочинения. Таковыми вполне могли бы быть произведения К.Де­бюсси и М.Равеля, адресованные детской аудитории.

 Следующее соприкосновение с творчеством К.Дебюсси возникает во II-ой четверти 3 класса. Тема этой четверти - "Симфоническая музыка. Симфонический оркестр, группы его инструментов". Для прослушивания вновь предлагается "Лунный свет" К.Дебюсси, но уже в переложении для арфы. И здесь нам кажется удачным момент обращения к знакомой музыке, звучащей в другом исполнении. Так же в рамках тематики II-ой четверти можно добавить больше оркестровой музыки импрессионистов в виде фраг­ментов (например, "Облака" К.Дебюсси, "Балеро" М.Равеля и др.)

 В средних и старших классах центральной задачей программы

Ю.Б.Алиева становится формирование у учащихся представлений о различ­ных историко-художественных стилях. После рассмотрения в 5 классе сти­ля русской композиторской школы, в 6 классе учащиеся приступают к ос­воению понятия музыкального стиля во всех его видах и проявлениях.

 В 7 классе учащиеся получают представление о таких стилевых нап­равлениях в искусстве конца XIX - начало XXв.в. (и соответственно му­зыкальных стилей), как импрессионизм, эксприссионизм, неоклассицизм. Среди тем I-ой четверти, посвещенных этим направлениям встречаем тему "Импрессионизм в музыке". Она раскрывается на примерах следующих музы­кальных произведении: для слушания - "Лунный свет" из "Бергамасской сюиты", прелюдии для фортепиано "Девушка с волосами цвета льна" и "Са­ды под дождем", прелюдия "Послеполуденному отдыху Фавна", К.Дебюсси: "Игра воды", "Красавица и чудовище" и "Волшебный сад" из сюиты "Моя матушка гусыня", "Болеро" М.Равеля. Для пения - "Песня дитя" из оперы "Дитя и волшебство" М.Равеля: романсы "Чудный вечер", "Рождественская песня бездомных детей" К.Дебюсси.

 Круг произведений предложенных Ю.Б.Алиевым, на наш взгляд доста­точно сложен для учеников 7 класса (особенно вокальные сочинения). Данный выбор музыкального материала, автор программы обуславливает важностью образовательной линии, т.к. в прямой зависимости от получен­ных знаний сказывается уровень художественного вкуса подростка, его идеалы, убеждения, эстетические потребности и творческие способности.

Хотелось бы отметить, что первоначально данная Программа была рассчита­на на 10 лет обучения по 2 (два) часа в неделю, затем тот же объем ма­териала был "уложен" в 8 лет по одному часу в неделю. Следовательно к импрессионизму ребята бы обращались в 9 - 10 классах, и при занятиях музыкой 2 часа в неделю знакомство с кругом музыкальных произведений, определенных Ю.Б.Алиевым, было бы вполне продуктивным. Но ввиду огра­ниченного количества часов и сравнительно небольшого возраста учеников следовало бы несколько изменить выбор предлагаемых для изучения произ­ведении и выгодно дополнить его детской музыкой К.Дебюсси и М.Равеля. Нам кажется, что вокальные сочинения импрессионистов можно оставить в стороне, как и прелюдию к "Послеполуденому отдыху Фавна" К.Дебюсси и "Игру воды" М.Равеля, т.к. в этих произведениях музыкальный язык очень сложен, и ученикам будет трудно понять и принять его.

 Автор Программы не останавливается на методах подачи материала, целиком полагаясь на творческии подход учителем музыки.

 Следует отметить, что тема "О стилях в музыке" впервые вводится в школьную программу. И еще один положительный момент - привлечение про­мизведении К.Дебюсси на уроках музыки в начальной школе, что будет способствовать постепенному овладеванию основами столь сложного нап­равления как импрессионизм.

Кабалевскии Д.Б. Программа по музыке для обще образовательной школы. М.: Просвещение, 1983г.

 В  \_Программе по музыке . для общеобразовательных школ  \_Д.Б.Кабалевс­ \_кии . на произведениях импрессионистов специально не останавливается. Он включает их в качестве музыкальных примеров в темы общего характера.

 Так, в IV-ой четверти 4 класса (тема "Можем ли мы услышать живо­пись?") в качестве музыки для слушания предлагается "Хабанера" из "Ис­панской рапсодии" М.Равеля. Д.Б. Кабалевскии делает акцент на слуховом анализе тембрового оформления основной. Это вполне закономерно, пос­кольку импрессионистам своиственно подчеркнутое внимание к тембровым краскам. Многие произведения К.Дебюсси и М.Равеля воспринимаются как живописные звуковые картины. В "Хабанере" автор Программы советует пе­дагогу обратить внимание ребят на необычно мягкое, нежное звучание трубы. Все дети знают трубу как воинственный, боевой, призывный инс­трумент и открытие ими новых звуковых качеств хорошо известного музы­кального инструмента способствует возрастанию интереса, как к тембру самого инструмента, так и к музыке, которую он исполняет. В данном случае не секрет, что богатство возможностей разных инструментов ор­кестра нередко "выпадает" из поля зрения детей, и знакомство с музыкой импрессионистов - чрезвычайно благодатный материал для восполнения по­добных потерь.

 Как произведение для слушанья используется один из симфонических ноктюрнов К.Дебюсси - "Праздненства" (4 класс, IV четверть). По мысли Д.Б.Кабалевского, музыка "Праздненств" должна "вызывать яркие зритель­ные образы - картины народного гуляния" (прогр. К. с.37). Но в данном случае авторская программа К.Дебюсси, от которой явно отталкивался в постановке своей педагогической задачи Д.Б.Кабалевскии, не только не проясняя ситуацию содержания в музыке , а на оборот - усложняет ее. По словам композитора, "Праздненства" запечатлели воспоминания о народных ночных гуляниях в Булонском лесу в виде "ослепительных и химерических видении" (цит. по 9, с.76). Нам думается судить о таких образах школь­никам чрезвычайно трудно. Это касается и возникновения у них зритель­ных ассоциации ночного народного праздника во Франции, для чего нужно быть осведомленными о культуре этой страны. На наш взгляд неподготов­ленным слушателям, какими являются ученики ... класса, достаточно сложно адекватно воспринять ярко-импрессионистическое произведение. Для этого требуется богатый опыт общения с импрессионистами.

 Без подготовительного этапа совершенно невозможно постижение та­кого сложного произведения как "Болеро" М.Равеля. Оно фигурирует в ка­честве музыки для слушания на уроках I-ой четверти в 6 классе (тема "Музыкальный образ"). Д.Б.Кабалевскии видит задачу педагога в том, чтобы помочь детям воспринять это произведение как единый, развиваю­щийся образ танца. По нашему мнению, такая задача может быть успешно

решена при следующих условиях:  \_во-первых ., при наличии положительного опыта предыдущего общения учеников с крупными, масштабными произведе­ниями  \_во-вторых ., при умении учащихся не только различать тембры музы­кальных инструментов, но и слышать тембровое развитие симфонической партитуры,  \_наконец ., важна способность педагога увлечь детей, повести их за собой.

 В предварительных замечаниях автор говорит, что одной из задач учителя на уроках музыки является воспитание у учеников чувства стиля, которое формируется в результате накопления музыкального опыта. Но тот опыт, который приобретают учащиеся, обратившись к музыке К.Дебюсси и М.Равеля, очень мал для достижения поставленной цели. И сам Д.Б.Каба­левскии не отрицает возможности расширения круга избранных им произве­дении.

Сочинения К.Дебюсси и М.Равеля можно очень органично включить во

многие темы, заявленные в программе.

 Например, в теме "Между музыкой разных народов мира нет неперехо­димых границ" можно использовать любую часть из "Детского уголка" (в особенности "Кукольный кэк-уол"), или "Моей матушки гусыни".

В 4 классе в каждой четверти также возможно обращение к музыке

импрессионистов - в темах "Что стало бы с музыкой, если бы не было ли­тературы" ("Моя матушка гусыня") и "Можем ли мы увидеть музыку и услы­шать живопись?" (Здесь нужно включать произведения более показательные

в плане импрессионистического стиля: "Облака", "Паруса", "Затонувшии собор" К.Дебюсси с привлечением репродукции живописцев Э.Моне, Э.Дега, О.Ренуара).

 В теме "Музыкальный образ" сочинений импрессионистов могут быть представлены в различных вариантах. Предлагается как обращение к уже знакомым ("Маленькии пастух" К.Дебюсси, "Разговор Красавицы и Чудови­ща", "Мальчик с пальчик", "Принцесса дурнушка" М.Равеля) так и к нез­вучавшим ранее произведениям "Девушка с волосами цвета льна", Прелюдия

к "Послеполуденному отдыху Фавна" К.Дебюсси, "Уиндина" М.Равеля)

Мы предлагаем включить произведения импрессионистов и в 8 класс в

тему "Что значит современность в музыке". Здесь лучше привлекать сочи­нения, в которых претворяются элементы современного музыкального языка

- в частности, джаза ("Кукольный кэк-уок", "Генерал Лявин - эксцент­рик", "Менестрели" К.Дебюсси).

 В своей Программе Д.Б.Кабалевскии ограничивается очень узким кру­гом произведении импрессионистов: "Праздненства" К.Дебюсси, "Хабанера" и "Болеро" М.Равеля. К тому же, если учитывать сложность выразительных средств в этих произведениях, то вероятность их полноценного восприя­тия детьми очень мала.

 Нам видятся по крайней мере два пути решения этой проблемы: 1)систематическое обращение к сочинениям импрессионистов по принципу "от простого к сложному", прдводящее к пониманию многокрасочных, насы­щенных звучании и выстроенной совершенно по-особому логики развития образов в "Праздненствах", "Болеро" и др. подобным им крупных оркест­ровых произведении, 2)при отсутствии первой возможности вероятно необ­ходима замена столь сложных образов музыкального импрессионизма на более доступные для восприятия школьниками (как по тематике, так и по композиторскому языку).

 Анализ тематического плана Программы убедил нас, что некоторые из тем очень органично могут включать в себя произведения К.Дебюсси и М.Равеля.В целом Программа Д.Б.Кабалевского дает весьма широкие воз­можности привлечения сочинений импрессионистов на уроках музыки в шко­ле.

 Подробно проанализировав программы Н.А.Терентьевой , Ю.Б,Алиева,Д.Б.Кабалевского, мы убедились, что у каждого из них свой подход к использованию импрессионистических сочинений на уроках музыки.

Н.А.Терентьева в Программе музыкально-эстетическое воспитание уже

во втором классе включает в уроки музыку К.Дебюсси и М.Равеля,привле­кая на помощь другие виды искусств.Темы уроков очень органично включа­ют в себя предложенные автором произведения.

 Ю.Б.Алиев в своей Программе знакомство с музыкой импрессионистов осуществляет в 7 классе в контексте изучения стилей и художественных направлений.Он предлагает произведения не только для слушания, но и для пения.

 Сочинения композиторов-импрессионистов включены и в Программу Д.Б.Кабалевского.Он привлекает их в качестве материала для слушания.

Мы предложили некоторые варианты дополнений проанализированных

программ,которые заключаются в более раннем обращении к сочинениям К.Дебюсси и М.Равеля,в расширении репертуара засчет детской фортепиан­ной музыки этих авторов и последовательном изучении импрессионистичес­ких сочинений.

 АНАЛИЗ ДЕТСКИХ ФОРТЕПИАННЫХ ЦИКЛОВ

 К.ДЕБЮССИ И М.РАВЕЛЯ.

 К.Дебюсси и М.Равель - самые яркие представители импрессио­низма в музыке.Творчество этих композиторов включает большой круг раз­ножанровых произведений, предназначенных для разных исполнительских составов.Музыкальный язык импрессионистов яркий,насыщенный,но очень сложный.Мы решили,что лучше осуществить знакомство школьников с музы­кой импрессионистов на примере фортепианных сочинений для детей:"Детс­кий уголок" К.Дебюсси и "Моя матушка-гусыня" М.Равеля,поскольку в них музыкальный язык достаточно упрощен.И даже один из авторов (М.Равель) говорил, что "намерение воспризвести в этих пьесах поэзию детства при­вело ... к упрощению моего стиля и очищению моего почерка".(цит.по 21,

с.84).Хотя мы не исключаем возможности использования других сочинений этих композиторов (как целиком,так и в виде фрагментов).Предлагаемый материал может служить пособием для учителя музыки,желающего познако­мить учеников с детскими фортепианными сочинениями импрессионистов.

 В 1908 году К.Дебюсси написал цикл из 6 пьес для фортепиано под названием "Детский уголок".Это произведение он посвятил своей го­рячо любимой дочери Эмме :"моей дорогой маленькой Шушу с нежными изви­нениями отца за то, что последует".Все пьесы "Доктор Gradus ad Parnas­sum","Колыбельная Джимбо","Серенада кукле","Снег танцует","Маленький пастух","Кукольный кэк-уок" - это небольшие зарисовки, в которых ком­позитор мастерски создал образы и картины детства.

 В "Детском уголке" К.Дебюсси обратился к форме сюиты,возрожденной композиторами-романтиками.Новая "романтическая" сюита существенно от­личалась от старинной своим содержанием и композиционными чертами.В сочинении композитора-импрессиониста находим такие ее принципы,как:

а) стремление к конкретности музыкальных образов,к программности,кото­рое проявляется у К.Дебюсси в названии не только цикла,но и каждой ми­ниатюры;

б) свободное тональное сопоставление частей:все пьесы написаны в раз­ных тональнастях(C dur, B dur, E dur, d moll, A dur, Es dur),с явным преобладанием мажорного лада.Сочетание мажорных тональностей с ожив­ленными темпами не случайно - оно явно отражает жизнерадостность,лю­бознательнось,подвижность,свойственные поведению детей.С этим связано и достаточно жанровое разнообразие пьес (среди них есть жанровые сцен­ки-"Серенада кукле","Кукольный кэк-уок","Колыбельная Джимбо";портрет­ные зарисовки-"Маленький пастух";волшебный пейзаж, рожденный детской фантазией-"Снег танцует").

 Одной из характерных черт сочинения стала его юмористическая ок­раска.Музыковед Н.Копчевский пишет, что тонкий авторский "юмор заклю­чен уже в английских заголовках сюиты и ее частей - это как бы шутли­вое обращение отца к ребенку, который воспитывается под руководством английской "мисс""(15,с.171).Юмористическое настроение создает пароди­рование этюдов М.Клементи (сборник "Gradus ad Parnassum"-"Путь к Пар­насу") и известной музыки Р.Вагнера ("Тристан и Изольда").Переосмысле­ние тем и музыкальных образов этих сочинений ярко проявилось в первой и последней пьесах цикла.

 Фортепианная сюита К.Дебюсси "Детский уголок" - призведение,в ко­тором воплощен наивный и мудрый, сказочный и реальный, забавный и грустный, а целом чудесный и добрый мир детства.И хотя сочинение было создано в начале века, главные герои сюиты - кукла, игрушечный слон, пастушок - любимы, близки и понятны современным детям.

 Первая пьеса цикла называется "Доктор Gradus ad Parnas­sum". Ее заглавие связано со знаменитым циклом этюдов М.Клементи.Сис­тематические упражнения в технике игры на фортепиано, предлагаемые М.Клементи в виде этюдов - один из путей, постепенно приближающих юно­го пианиста к вершинам исполнительского мастерства.Сочинение же К.Де­бюсси "Доктор Gradus ad Parnassum" охарактеризована самим автором как "род гигиенической и прогрессивной гимнастики, следовательно подобает играть эту пьесу каждое утро натощак, начиная умеренно, чтобы закон­чить оживленно"(цит.по 17,с.68).В словах композитора звучит тонкая ирония в адрес всевозможных технических упражнений.Ее подчеркивают ав­торская ремарка "ровно и без сухости",мягкость фигураций, созвучия, насыщенные секундовыми сочетаниями.Фактура основана на ровном и непре­рывном движении шестнадцатых, прекращающемся ненадолго - в центральном эпизоде, где композитор изображает рассеянность ученика:

 ПРИМЕР N 9.

 Живому непосредственному развитию художественного образа способс­твует отказ композитора от схемаичных, квадратных структур, столь свойственных этюду. Иронизируя таким образом над инструктивным жанром, Дебюсси одновременно значительно опоэтизировал его.

 "Колыбельная Джимбо" (так звали игрушечного слона Шушу) рождает в нашем представлении образ неуклюжего, немного тяжеловесного существа, вызывающего однако, самые добрые чувства. Жанр колыбельной как нельзя лучше помогает показать образ с легким оттенком юмора. Ведь звучание колыбельной чаще всего ассоциируется с чем то маленьким, беззащитным и нежным. У Дебюсси же этот жанр характеризует пусть и игрушечного, но всетаки слона. Отсюда - и нетипичное для колыбельной использование на протяжении всей пьессы низкого регистра, и нетрадиционный для колы­бельной аккомпанемент в виде чередующихся больших секунд. Тяжеловес­ная, несколько угловатая мелодия колыбельной построена по звукам пен­татонического звукоряда, что придает музыке некоторый восточный коло­рит:

ПРИМЕР N 10

 Основным,"строительным" материалом пьесы являются секунды, кото­рые то "колышутся", то "топчутся" на месте, образуя вместе с сопровож­дением целотоновое звучание. Использование столь необычных выразитель­ных средств - одно из проявлении связей Дебюсси с русской музыкой. Вчастности, можно провести аналогию с романсом А.П.Бородина "Спящая княжна", в котором композитор широко применил целотоновые последова­ния, мерцающие секунды в сопровождении и пентатоническое строение ме­лодии.

 Развитие материала в "Колыбельной Джимбо" осуществляется по сквозному принципу: каждое новое мелодическое образование подготавли­вается предшествующим и появляется незаметно. В целом эта пьеса богата тонкими оттенками настроения, очень живописна по колориту и пленяет удивительно мастерским использованием скромной палитры выразительных средств.

 Очень изящна и грациозна третья часть сюиты - "Серенада кукле". На ее жанровую принадлежность указывает уже само название. Как извест­но, серенада приветственная или любовная песня, исполняемая под окном возлюбленой. Главные признаки жанра - плавная, выразительная мелодия и аккомпонимент, подражающии звучанию гитары или мандолины.

 В "Детском уголке" героиней серенады, Дебюсси сделал куклу, поэ­тому перечисленные жанровые признаки заключают в себе нечто игрушеч­ное. Уже первая авторская ремарка, предписывающая исполнять всю пьесу на левой педали подчеркивает прозрачность и некоторую иллюзорность звучания музыки. Весь комплекс музыкально-выразительных средств харак-

теризует "кукольное" звучание серенады: облегченная фактура, забавная "прыгающая" мелодия, построенная на широких интервалах и предворяемая форшлагом, своеобразная гармония, в которой выделяется звучание пустых кварт и квинт, внезапные динамические контрасты, резкие смены главного и отрывистого движения:

ПРИМЕР N 11.

 В "Серенаде кукле" особенно наглядно проявилось умение композито­ра выводить один мотив из другого, благодаря чему получается что, вся ткань как бы соткана из материала единого происхождения. Впечатления от поэтичной миниатюры Дебюсси очень точно сформировал И.И.Мартынов: "В этой, казалось бы, непритязательной детской пьесе композитор дости­гает изысканности стиля, создавая очаровательную картинку, вводящую в мир ребенка, увлеченно играющего с куклой. Здесь нет искусственности, подделки под детскую психологию, есть настоящая музыка для маленьких слушателей, равно интересная и для взрослых".(20, с.218).

 Словно тонкой акварельной кистью написана четвертая пьеса цикла "Снег танцует". Круг родственных ей образов позже еще детализированнее будет воплощен в прелюдии "Шаги на снегу". Однако и здесь Дебюсси дос­тигает необычайной колористичности звучания и яркой образной вырази­тельности. Пьеса "Снег танцует" выделяется из всех частей сюиты своей импрессионистической окраской. Она не просто пейзаж, картинка природы. Однообразно падающии снег вызывает у человека чувство грусти и собс­твенного одиночества. В музыке эти настроения переданы монотонностью движения, единообразия фигурального рисунка, служащего живописным то­ном для выразительных мелодических построении.

ПРИМЕР N 12.

 Для пьесы "Снег танцует" Дебюсси избрал жанр токкаты. (К нему он неоднократно обращался в своем фортепианном творчестве: Токката из сборника "Для фортепиано", пьеса "Движение" из I-й тетрады "Образов", "Сады под дождем" из "Эстампо"). В основе токкаты лежит характерный исполнительскии прием - быстрое чередование обеих рук, которое создает ощущение моторности, непрерывности течения музыки. В данном же сочине­нии токкатный жанр отличен фактурным многообразием, очень интересным гармоническим языком, благодаря которому создается особый колорит не­устойчивости, недосказанности и зыбкости. Дебюсси обращается к верту­ознному не ради решения технических задач. Его импрессионистическая токката примечательна прежде всего своим необычным образным содержани­ем, которое позволяет отнести "Снег танцует" к наиболее интересным и новаторским страницам "Детского уголка".

 Большой поэтичностью и теплотой чарует пьеса "Маленькии пастух". В ней композитор воспроизводит звучание свирельных наигрышей, но сооб­щает им большую реальность и эмоциональную насыщенность по сравнению наприме, с оркестровой Прелюдией к "Послеполуденному отдыху Фавна". В основе пьесы - два тематических элемента, имитирующих наигрыши малень­кого пастуха: созерцательно-печальный и хороводно-танцевальный. Нес­мотря на различие характера, оба напева имеют общие черты: выделение звучания тритона, причудливый и капризный ритмическии рисунок, которо­му триоли придают ощущение свободы и непренужденности. Можно отметить

интонационные связи наигрышей с музыкальными темами более ранних  \_про­ \_изведении Дебюсси .: первый наигрыш близок флейтовому лейтмотиву Фавна (Прелюдия к "Послеполуденному отдыху Фавна"), а также основной теме Сиринкс "пьеса для флейты соло "Сиринкс").

 ПРИМЕРЫ N 13, 14.

Один из вариантов второго наигрыша обнаруживает сходство с глав-

ной темой фортепианнои пьесы "Остров радости".

ПРИМЕРЫ N 15, 16.

 Однако при интонационном родстве тематизма "Маленького пастуха" с приведенными сочинениями образная сфера пьесы достаточно сильно отли­чается от светлых пейзажей оркестровей прелюдии и "Острова радости". Музыка носит здесь серьезный характер, навевает мысли о затерянности маленького человека в огромном мире. Такой оттенок образного содержа­ния явно выделяет "Маленького пастуха" среди остальных пьес сюиты как лирическое отступление перед последней частью цикла.

 ЕЙ является "Goll:wogg,s cake walk". Заключительный номер имеет весьма оригинальный заголовок - "Кэк-уок Голливога". Голливог - кукла - негритенок с черными, торчащими во все стороны волосами, а также од­но из прозвищ "комедииного" негра в менестрельных представлениях. Кэк-уок (что дословно означает "шествие за пирожным") - бытовой амери­канскии танец, обращение к которому отражает огромный интерес Дебюсси к зарождавшемуся искусству джаза. Ксикопированным ритмам Дебюсси обра­щается позднее: в пьесе "Маленькии негритенок", в прелюдии "Генерал Лавин-эксцентрик", в марше английского солдата из первои картины бале­та "Ящик с игрушками". В "Кукольной кэк-уоке" композитор использовал наиболее яркие признаки этого жанра - четкую, механистически точную ритмику с синкопами, острые секундовые звучания в аккордах, резко контрастную динамику. Ироническии контекст последней пьесы сюиты выра­зился в том, что Дебюсси ввел в ее среднюю часть знаменитый "мотив томления" из "Тристана и Изольды" Р.Вагнера. Ставшии в свое время сво­еобразным лозунгом вагнеристов, у Дебюсси он звучит как остроумная шутка. Мотив из "Тристана", сопровождаемый ремаркой "с большим чувс­твом", появляется в окружении аккордов, имитирующих смех:

ПРИМЕР N 17.

Эта пьеса чрезвычайно привлекает своим современным звучанием.

 В год создания Дебюсси "Детского уголка" М.Равель написал прелест­ную серию музыкальных "иллюстрации" к сказкам под названиям "Моя ма­тушка - гусыня". Равель страстно любил детей. Никогда не зная отцовс­тва, он всю силу своей нерастраченной любви перенес на маленьких Жана и Мими Годебских - детей его давних приятелей. Для них и было сочинено это произведение, причем сперва предполагалось, что "маленькие друзья композитора" станут первыми исполнителями на публичном концерте.(Но дети были очень застенчивы, и пьесы были сыграны маленькими пианистка­ми - Женевьевой Дюрок и Жанной Лёле).

 Работая над циклом "Моя матушка - гусыня", Равель писал:"мое на­мерение воспроизвести в этих пьесах поэзию детства, естественно, при­вело меня к очищению моего почерка".(цит. по 21,с.84). Равель поясняет форму каждой из пьес, используя двух- и трехчастные схемы. При доста­точно развитой мелодии на страницах "Моей матушки - гусыни" нет ни ос­лепительных пассажей, ни сложных для исполнения аккордовых массивов ­фактура здесь прозрачна и легка. Экономичность в пользовании вырази­тельными средствами говорит о желании композитора достичь простоты и безискусстности повествования. В тоже время остается сложным гармони­ческии язык, богатый динамическими ньюансами, передающие тонкие звуко­вые градации.

 Обращает на себя внимание весьма необычное название цикла проис­ходит оно от имени персонажа французского фольклора, старой сказочницы - Матушки - гусыни. Часто ее образ связывают с королевой Педок, кото­рая изображалась с перепончатыми лапами. Да и само ее имя - Педок ­означает "гусиная кожа". Сказки Матушки - гусыни вошли во французскую литературу с незапамятных времен. В XVII веке Ш.Перро так назвал "Сказками Матушки - гусыни" свой знаменитый сборник сказок, основанный на народных преданиях. М.Равель, очень любившии литературу и искусство XVII - XVIII веков, в 1908г., написал фортепианные пьесы на сюжеты Ш.Перро (чей сборник определил название цикла) и других французских писателей - сказочников тех времен. Перед пьесами NN 2,3,4 Равель, ис­пользовал в качестве эпиграфа Ш.Перро, М.К.д"Онуа и Л.де Бомон для об­легчения восприяти музыки детьми. Все пьесы - "Павана спящей красави­цы", "Принцеса - дурнушка", "Красавица и Чудовище", "Мальчик - с ­пальчик" и "Сказочный сад" - картины, просты по фактуре и содержат ин­тереснейшие музыкальные находки.

 Первая пьеса называется "Павана спящей красавицы". Павана - это церемонный танец XVI - начала XVII вв.; под медленную музыку которого шествовали кавалеры и дамы в пышных нарядах. Еще в старые времена та­нец покинул балы и "поселился" в старинных танцевальных сюитах.(Они назывались танцевальными, хотя были предназначены просто для слуша­ния). Равель впервые обратился к этому танцу в 1899 году в произведе­нии "Павана на смерть инфанты" ставшей одной из популярнейших фортепи­анных пьес Равеля. Ее исполнение вполне доступно не только искушенным пианистам, но и любителям. Пьеса привлекает благородным сдержанным ли­ризмом. Она пленяет прежде всего своей мелодией - ясно диатонической, уходящей корнями во французскую народную (бретонскую) музыку песен­ность. Тема изложена в среднем регистре - регистре человеческого голо­са, овеяна его дыханием и эмоциональным теплом. Ее напевность оттеняет аккомпонемент, воспроизводящии тихое и мягкое звучание лютны. В каданс Равель вплетает "убаюкивающие" обороты. Пьеса развертывается как инс­трументальная поэма - сказка или легенда; в ней порывы, мечты, возни­кающие "нездешние" видения чередуются с первоначальным образом, прохо­дящим как некии рефрен три раза и каждый раз расцвечивающимся новыми фактурными и гармоническими красками.

 "Павана спящей красавицы" из "Моей матушки - гусыни" еще одно чу­до лирической простоты и изящества. Главное, гибкая, трогательная, чуть грусная мелодия написана в характере колыбельной. Она лишена ук­рашении и изложена в прозрачной фактуре. Музыка выдержана в строгом двух- и трехголосии (за исключением тех тактов, где появляется ограни­ченный пункт).

ПРИМЕР N 18.

 Пьеса "Мальчик-с-пальчик" привлекает внимание своей тонкой звуко­изобразительностью. Мелодия выделяется вернонайденой интонацией наив­ности персонажа сказки. Непрерывное, неспешное движение параллельными терциями, составляющее фон, словно рассказывает о несканчаемом пути бредущего домой мальчика-с-пальчика:

ПРИМЕР N 19.

 Форшлаги в высоком регистре - изображение птиц, поедающих разбро­санные по пути хлебные крошки (о них говорится в словесном эпиграфе). Когда мальчик-с-пальчик не находит хлебных крошек, он в отчаянии опус­кается на колени. В музыке это передано повторением интонации "падаю­щей" квинты. Мальчик-с-пальчик печально удаляется - снова звучат вос­ходящие ряды терции.

 Следующая пьеса - "Принцеса - дурнушка" - играет в сюите роль скерцо. Изящная миниатюра целиком основана на той форме пентатоники, которая в Европе считается китайскои. Начало пьесы звучит на черных клавишах: fis,gis,ais,cis,dis, что предает марионеточность, игрушеч­ность звучанию. Обилие диезов и высокие регистры усиливают светлый, блестящии характер музыки:

ПРИМЕР N 20.

 Пентатонические секунды создают ритмическую основу для легкой очерченой, как бы переливчатой мелодии. Она порхает в верхнем регист­ре, иногда уступая место перезвону колокольчиков.

 Пьеса "Разговор Красавицы и Чудовища" возвращает слушателя в ли­рическую сферу. Эта часть сюиты написана в жанре медленного грациозно­го вальса. Изысканная, широко развернутая мелодия Красавицы сочетается с тяжеловесными, звучащими в низком регистре репликами Чудовища.

ПРИМЕРЫ N 21, 22.

 Превращение Чудовища в Прекрасного принца передано "перерождени­ем" басовых неуклюжих ходов в красивую мелодию в верхнем регистре. В заключении пьесы темы Красавицы и Прекрасного принца (Чудовища) слива­ются в выразительном дуэте.

 Последняя пьеса - "Волшебный сад" - спокойный четырехполосный хо-

рал. Здесь царит ясная диатоника белых клавишь. Светлый характер гос­подствует и в коде, построенной на сопоставлении тризвучии субдоминан­товой итонической групп, звучащих на фоне органного пункта и глиссандо в верхнем регистре:

ПРИМЕР N 23.

 Это апофиоз волшебной сказки, заканчивающейся торжеством доброго светоносного начала.

 Разнообразие тембровых и гармонических красок этой внешне скром­ной фортепианной сюиты побудило М.Равеля к созданию ее оркестровой ре­дакции. Один из ведущих деятелей французского музыкального театра Ж.Руше подал композитору идею небольшого балета. Увлекшись таким пред­ложением, Равель, сочинив дополнение к пяти пьесам цикла, написал ба­лет "Сон Флорины".

 Способность проникаться сказочным духом проявилась в вокальном сочинении "Рождественские сказки" и в опере "Дитя и волшебство". Детс­кие фортепианные сочинения М.Равеля и К.Дебюсси - еще один пример пе­реклички двух мастеров. Стремление раскрыть в музыке мир глазами ре­бенка привело этих композиторов к упрощению музыкального языка, кото­рый в тоже время не утратил своей оригинальности. Образы этих произве­дении близки и понятны детям.

 Но в "Детском уголке" царит атмосфера реальности, иногда даже современности ("Кукольный кэк-уок" один из первых отзвуков танцеваль­ных ритмов XX века в европейской музыке). В "Моей Матушке-гусыне" ­сказки (пьесы поражают своей простотой, соединением лукавой прелести с утонченной необычайностью в музыке, что роднит М.Равеля со сказочника­ми прошлых веков).

 К.Дебюсси и М.Равель - одни из немногих композиторов по настояще­му понимавших детей и умевших писать для них доступным и интересным языком. В этом отношении их можно поставить в один ряд с Шуманом иЧай­ковским.

 ГЛАВА III. Некоторые результаты

самостоятельной опытной работы.

 1. ЗАНЯТИЯ ПОСВЯЩЕННЫЕ ЗНАКОМСТВУ С ДЕТСКИМИ ФОРТЕПИАННЫМИ СОЧИНЕНИЯМИ К.ДЕБЮССИ И М.РАВЕЛЯ.

 Основой содержания данной главы является характеристика некоторых результатов опытной работы в общеобразовательной школе N 7 г.Перми. Эта работа проводилась в 6-7 классе. Было проведено 12 уроков.

Проанализировав самостоятельные детские музыкальные циклы К.Де-

бюсси и М.Равеля и ознакомившись с разбором их музыки в музыковедчес­кой (специальной и популярной) литературе, а также в методических раз­работках мы попытались использовать пьесы "Детского уголка" и "Матушки -гусыни" на уроках музыки в качестве материала для слушания. Ведущая цель, которую мы преследовали - в доступной для детского восприятия форме осуществить первое знакомство школьников с музыкальным импресси­онизмом, с творческой манерой композиторов. В связи с этим не случай­ным оказался выбор сочинений посвященных детской тематике: она во мно­гом способствует более успешному достяжению цели уроков. В дальнейшей работе мы попытались выйти на обобщающую характеристику музыкального импрессионизма.

 В настоящей главе мы описываем фрагменты занятий, знакомящих школьников с музыкой К.Дебюсси и М.Равеля.

 Несколько первых уроков были посвящены музыке "Детского уголка" К.Дебюсси. В виду достаточной сложности и непривычности для школьников музыкального языка этого произведения, основной формой работы была бе­седа. Вот один из ее вариантов:

  \_Учитель . - Сегодня я хочу познакомить вас с крупнейшим композито-

ром конца XIX - начала XX вв. его имя - Клод Дебюсси. Мы обратимся к одному из его фортепианных произведении, которое называется "Детскии уголок". Как вы думаете, о чем может рассказать нам музыка с таким названием?

  \_Дети . - Об играх, детях, игрушках.

  \_Учитель . - Действительно, музыка расскажет нам о добром мире свет­лой фантазии, который окружает человека в детстве.

 К.Дебюсси посвятил это произведение своеи маленькой четырехлетней дочери Эмме. В семье ее ласково называли Шушу. Девочка была очень ве­селой, подвижной, и, не как все дети, любила играть со своими игрушка-

ми. Когда родители брали ее с собой в цирк или маленькии кукольный те­атр, Шушу хохотала от забавных гримасс кукол и клоунов, танцевавших модные тогда танцы. Вернувшись домой, она разыгрывала целые сценки с обитателями своего детского уголка. В этом маленьком театре Шушу зас­тавляла страдать и смеяться, петь и танцевать своих любимых кукол и зверушек.

 Композитор К.Дебюсси, наблюдая это, решил нарисовать звуками не­которые эпизоды из жизни своей маленькои дочери, так и появилось про­изведение, с которым мы будем знакомиться - "Детскии уголок" она вклю­чает шесть разнохарактерных пьес. Каждая из них имеет свое название, за которым скрывается ее герой. Все вместе пьесы составляют особую форму сюиту. Слово "Сюита" - французкое, оно означает "ряд", "последо­вательность". В музыке - это обычно несколько пьес объединенных общим названием. В "Детском уголке" мы как раз встречаем форму сюиты. Сейчас прозвучит одна из пьес произведения.Что вы услышите во время звучания музыки? Постарайтесь описать картины, образы, которые у вас возник­нут.(Звучит колыбельная слона")

  \_Дети . - Мне представляется плюшевый медведь, потому что музыка зву­чит в низком регистре.

 - Я представила себе слона - в начале, пьеса играется на низких нотах, но мелодия мягкая, нежная, слегка неуклюжая. В музыке слышны шаги слона, его неповоротливость.

  \_Учитель . - Действительно, герой этой пьесы - слон. Но ведь мы го­ворили, что в музыке композитор изобразил эпизод из жизни игрушек.

Что же происходит в этой пьесе с игрушечным слоном?

  \_Дети . - Ночью, когда все спят, слон оживает и медленно ходит по дому.

 - Я думаю, что слон лежит в кровати и мечтает.

  \_Учитель . - Ваши предложения очень близки к истине, но чтобы прове­рить насколько точно вы угадали, каким показал игрушечного слона сам композитор, предлагаю вам спеть мелодию пьесы. Подумайте, в какой обс­тановке могла бы звучать такая музыка что можно под нее делать?

(пение мелодии в среднем регистре на звук "а")

  \_Дети . - под эту музыку можно укачивать ребенка. Она похожа на ко­лыбельную. В этой мелодии есть черты всех колыбельных: медленный темп, мягкие убаюкивающие интонации.

  \_Учитель . - Верно, жанр этой пьесы колыбельная, но все ли в ней обычно, традиционно, как мы привыкли слышать в колыбельных песнях?

 \_Дети . - Обычно колыбельные песни написаны в среднем или высоком

регистре, а здесь низкие регистры, потому, что это колыбельная для слоненка.

  \_Учитель . - Правильно, композитор назвал пьесу не просто "Колыбель­ная", а "Колыбельная Джимбо" - так звали игрушечного слоненка Шушу. В музыке Дебюсси мы слышим, как мама слониха поет ему колыбельную. А для кого исполняется следующая пьеса.

 (слушание пьесы "Серенада кукле")

  \_Дети . - Мне кажется, что эта песня поется для птичек, так мелодия напоминает птичье пенье.

 - Я услышала звуки гитары, и представила себе красивую кук-

лу, для которой кавалер поет и играет на гитаре.

  \_Учитель . - Верно, эта пьеса представляет именно такую сценку. И называется она "Серенада кукле". Кто из вас знает что такое серенада?

 \_Дети . - Это песня, которую пел рыцарь под окном своей возлюбленой.

Всеренаде рыцарь воспевает свою Даму Серца, поэтому музыка обычно взволнованная.

  \_Учитель . - Верно. А можно ли серенаду, которую мы послушали наз-

вать любовной песней?

  \_Дети . - Нет нельзя, потому что любовная песня должна быть немного грусной, взволнованной, а это - подпрыгивающая, веселая, танцевальная.

 \_Учитель . - Правильно, по характеру эта музыка совсем не похожа на

серенаду, но почему тогда композитор так назвал ее?

  \_Дети . - Я думаю, что в этой пьесе композитор изобразил, как Эмма играет со своими куклами в театр, и игрушечный рыцарь поет красивой кукле серенаду. Все, и актеры и зрители веселы и довольны.

  \_Учитель . - Я с вами согласна, и мне кажется, что К.Дебюсси сочинил эту пьесу, наблюдая подобную сценку в играх дочери.

А какие впечатления могли вдохновить композитора на создание этого

произведения?

 (слушание пьесы "Снег танцует")

  \_Дети . - Дождь, похожии на падающие капли.

- Мне представился темный парк, и с деревьев опадают кружась листья.

 - Я представила прекрасные, легкие снежинки, блестящие в свете уличных фонарей. Они водят в воздухе хороводы, а потом плавно опускаются на землю.

  \_Учитель . - Эта пьеса называется "Снег танцует". Ее музыка передает кружение, своеобразный танец снежинок. Какое настроение он навевает?

 \_Дети . - Тоски, грусти, одиночества.

  \_Учитель . - Композитор изобразил просто зимнии пейзаж?

  \_Дети . - Нет, композитор на фоне танцующего снега показал чувства, которые вызывает у него танец.

  \_Учитель . - Сейчас мы послушаем еще один танец.

(слушание пьесы "Кукольный кэк-уок")

  \_Дети . - Этот танец похож на эстрадный. У него неровный ритм, а ин­тонация напоминает джаз.

  \_Учитель . - Можно ли представить себе взрослых людей, танцующих под эту музыку?

  \_Дети . - Нет, потому что музыка суетливая, игрушечная, носит шу­товской характер.

  \_Учитель . - Верно, в этом танце есть что то забавное, комическое. Композитор назвал эту пьесу "Кукольный кэк-уок", а главным героем ее сделал смешную куклу - негритенка, с торчащими во все стороны волосами.

Кэк-уок - это танец, который возник в США и стал популярен в Ев-

ропе в начале нашего века. Затем ему на смену пришли блюз, фокстрот, чарльзтон и многие другие эстрадные танцы.

 Хотелось бы отметить, что эта пьеса вызвала у ребят положительный эмоциональный отклик. Уже на первых уроках был заметен интерес учащих-

ся к предложенной нами музыке. (К сожалению в конспект урока не вошли очень многие варианты ответов детей).Из сюиты "Детский уголок" особен­но понравилась учащимся пьеса "Снег танцует".Это было для нас некото­рой неожиданностью, так как музыкальный язык данной миниатюры выделя­ется на фоне остальных номеров как наиболее сложный.Одновременно это произведение ярче всего показывает особенности ипрессионистического стиля.Удивительно, что дети почувствовали ощущения, которые несет му­зыка, а значит - саму суть импрессионизма.Исходя из этого мы сделали вывод о возможном обращении к некоторым фортепианным прелюдиям К.Де­бюсси и фрагментам оркестровых произведений К.Дебюсси и М.Равеля, яв­ляющихся более сложными.Использование этого музыкального материала в дальнейшей работе позволит углубить предтавления учащихся об особен­ностях музыкально-выразительных средств композиторов-импрессионистов.

 Последующие несколько уроков были посвящены циклу пьес "Моя матушка-гусыня".Знакомство с этим циклом потребовало много разъяснений и комментариев,поэтому форма уроков тяготела к рассказу.

 У.-В год создания К.Дебюсси "Детского уголка" Морис Равель напи­сал прелестную серию музыкальных иллюстраций к известным французским сказкам под названием "Моя матушка-гусыня" для фортепиано в 4 ру­ки.М.Равель очень любил детей.Своих детей у него не было и он всю силу своей нерастраченной любви перенёс на маленьких Жана и Мими Годебских - детей его давних приятелей.Для них и было написано это произведение. Композитор предполагал,что его маленькие друзья станут первыми испол-

нителями пьес на публичном концерте.

 Обратите внимание, какое необычное название носит произведение - "Моя матушка-гусыня".Вы не знаете кто такая матушка-гусыня?

 Д.-Нет.

 У.-Это- старая сказочница, персонаж французского фольклора.Сказки матушки-гусыни вошли во французскую литературу с незапямятных времён.В XVIII веке Шарль Перро так и назвал свой знаменитый сборник сказок, основанный на народных преданиях.М.Равель, очень любивший литературу и искусство XVII-XVIII веков, написал фортепианные пьесы на сюжеты фран­цузских писателей-сказочников тех времён.Перед пьесами композитор при­вёл в виде эпиграфов отрывки из сказок.Я зачитаю два эпиграфа:

 1.(чтение эпиграфа к пьесе "Мальчик-с-пальчик".)Эта сказка вам

знакома.

 2.Следующий отрывок из сказки "Зелёная змея".(Краткое изложение

содержания сказки, а затем чтение эпиграфа к пьесе "Принцесса-дурнуш­ка".)

 Сейчас прозвучат две пьесы.Ваша задача - определить к какой пьесе подходит каждый из эпиграфов.

(Слушание пьес "Мальчик-с-пальчик","Принцесса-дурнушка".)

 После слушания ученики правильно определили принадлежность эпиграфов:

 Д.-Мальчик-с-пальчик заблудился и музыка тоже такая тоскливая, унылая, как бы блуждающая по тёмному лесу.

 -Я услышал голоса птиц, которые съели хлебные крошки.Они изоб­ражены в музыке звенящими звуками в верхнеи регистре.

 У.-Правильно, эта пьеса называется "Мальчик-с-пальчик".А теперь попытайтесь объяснить подходит ли к другой пьесе отрывок из сказки "Зелёная змея"?

 Д.-В эпиграфе говориться о маленьких человечках, которые играют на музыкальных инструменах.В музыке я услышала их звучание, потому что мелодия была очень звонкой, игрушечной.Она напомнила мне китайскую му­зыку,

 У.-Это неслучайно, потому что пьеса основана на особой гамме, ко­торая в Европе называется китайской.

 Следующее произведение к которому мы обратимся, называется "Волшебный сад".Оно завершает сюиту.После прослушивания я попрошу вас ответить почему именно этой музыкальной сказкой композитор заканчивает всю сюиту?

 (Cлушание пьесы "Волшебный сад".)

 Д.-Музыка сперва спокойная, таинственная.Я представила себе сад из мультфильма "Аленький цветочек".Вокруг воё очень красиво: фонтаны, тропические деревья, но чего-то не хватает.И вдруг мы находим то. что долго искали - аленький цветочек.

 У.-Да."Волшебный сад" - это гимн чудесной сказке, с непременным торжеством доброго, светоносного начала.

 Данное произведение ("Моя матушка-гусыня") предполагало подачу ученикам готового матариала.Дети с вниманием слушали, еспи что-то было непонятно - переспрашивали.Особенно живой интерес вызвала пьеса "Прин­цесса-дурнушка" и сказка "Зелёная змея", по мотивам которой она была написана.Ученики по характеру музыки самостоятельно определили страну, в которой разворачивается действие сказки и попросили прослушать это произведение повторно.

 После ознакомления с фортепианными сюитами К.Дебюсси и М.Раве­ля по отдельности, был проведён обобщающий урок, включающий музыкаль­ную викторину.Ребятам надо было написать название прозвучавшей пьесы и её автора.Приблизительно 65% детей справились с этим заданием пол­ностью,остальные - частично.Отсутствует отрицательный результат опро­са, а это значит, что музыка заинтересовала детей, вызвала их живой отклик.Наши предположения подтвердили и письменные высказывания учени­ков о датских сочинениях К.Дебюсси и М.Равеля.Вот некоторые из них:

"Мне понравилась вся музыка, потому что слушая её, я вспоминала

добрые, светлые сказки.Эта музыка очень оригинальная, лёгкая и звон­кая, как детство."

 "В тот момент, когда я слушаю эту музыку, кажется, что мир прекрасен и не бывает плохих дней."

 "Мне представились картигы художников, как будто им дали зада-

ние нарисовать под музыку."

 "У Дебэсси своя гармония,не похожая на музыку других композито­ров"

 "Мне очень понравились все произведения, но больше всех по душе пришлась пьеса Дебюсси "Снег танцует".Я думаю, она также понравилась и дочери Клода Дебюсси Эмме"

 "Мне более яркой показалась пьеса Дебюсси "Снег танцует".Она необычна, и как-бы отражает мысли, возникающие, когда ты смотришь на падающий в сумерках снег.Я давно уже заметила, что композитор сродни писателю, и ты, слушая музыку, как бы читаешь её.В этой музыке видна история и лично мне она напоминает одну из сказок Г.Х.Андерсена".

 Следующий цикл уроков проводился через полгода после первого.Он проходил в тех же классах.На занятиях данного цикла мы по­пытались не только углубить знакомство учеников с музыкой К.Дебюсси и М.Равеля, но и выявить общие особенности художественного направления, в рамках которого они творили.Чтобы сделать это максимально доступно, мы привлекали иллюстративный материал - в частности, репродукции кар­тин художников-ипрессионистов.Через сравнение выразительных средств живописи и музыки мы стремились "подтолкнуть" учеников к осознанию не­коего сходства проявлений импрессионизма в музыке и живописи.

 Основной нашей задачей было преподнести музыку импрессионистов так, чтобы она нашла отклик в душе ребят,вызвать у них желание обра­щаться к ней вновь и вновь.Уроки были объединины темой:"Выразительные средства импрессионистической музыки и живописи".

 Первый урок стал начальным этапом постижения особеннос­тей языка импрессионистов:

 У.-Ребята, как вы знаете, каждый вид искусства имеет свои средс­тва выразительности.Какие выразительные средства у живописи?

 Д.-Линия, цвет, колорит...

 У. показывает детям репродукции картин: "Ветренный день в Ве­нё"А.Сислея,"Руанский собор вечером","Скалы в Бель-Иль" К.Моне и зада­ёт вопрос:"Можно ли сказать, что в этих произведениях сходные вырази­тельные средства?"

 Д.-Да.Линии нет, а её роль выполняет сопоставление цветов, конт­раст или сходство между ними.

 У.-Что же достигается этим?

Д.-Ощущение воздуха, его прозрачности, естественности изображения. У.-Теперь давайте вспомним выразительные средства музыки. Д.-Мелодия, ритм, гармония, тембр.

 У.-Попробуеи провести параллели между выразительными средствами живописи и музыки.В живописи - линия, а в музыке - ...

 Д.-Мелодия.

 У.-В живописи цвет, краски, а в музыке - ...

 Д.-Гармония.

 У.-В картинах, которые мы с вами рассматривали, основным вырази­тельным средством является не линия, а цвет, краски.А какое вырази­тельное средство, мелодия или гармония, выступает на первый план в му­зыкальном отрывке,который я сейчас сыграю.

 (У. исполняет фрагмент из фортепианной прелюдии К.Дебюсси "Зато­нувший собор")

 Д.-Мелодии, которую можно спеть нет, основное, что мы слышим ­это гармония, но она очень мелодичная.

 У. предлагает учащимся прослушать произведение целиком в записи и запомнить свои впечатления от музыки.Далее происходит обмен учащихся слуховыми впечатлениями.

 У.-Естественно, что у каждого из вас при прослушивании произведе­ния возникли свои ассоциации, свои впечатления.У композитора, сочинив­шего эту пьесу, они тоже были индивидуальными, особенными.Вам, навер­ное, будет интересно узнать, что К.Дебюсси не любил слишком точно по­яснять их.Иногда он не хотел каким-либо образом конкретизировать со­держание своих музыкальных произведений.По мнению композитора это "убивает тайну" музыки.Так, в прелюдиях для фортепиано заголовки он расположил в конце пьес, не желая навязывать исполнителю или слушателю

свои собственные впечатления.

 Произведение, которое только что прозвучало - одна из прелюдий для фортепиано пол названием "Затонувший собор".Она возникла под впе­чатлением от бретонской лаганды о древнем городе Ис, некогда поглощён­ном морем, и, по рассказам рыбаков, иногда поднимающемся на заре из волн под далёкий перезвон колоколов.Композитора в этом сказочном сюже­те привлекла живописная сторона.Средства музыкальной выразительности подчинены здесь задаче возможно более тонкого воспроизведения в музыке картины морского пейзажа,постепенно рассеивающегося тумана И наступаю­щего рассвета, колокольного звона, доносящегося из глубины вод, и, на­конец, поднимающегося со дна моря города.В завершении предстаёт перво­начальный морской пейзаж: слышны тихие всплески волн,смыкающихся над исчезнувшим собором.

 Затем У. предлагает ученикам прослушать ещё раз это произведение и записать свои впечатления в тетради.Вот некоторые из них:

 "Я представила себе старинный замок с приведениями.За таинствен­ным туманом, который постепенно рассеивается, показывается комната.В ней всё покрыто вековой пылью.Вот старинный резной стол, а на нём ­стопка толстых рукописных средневековых книг.В комнате темно, но свеча вдруг зажигается сама собой и освещает комнату.На стене висит большое зеркало.В пём отражаются все события, что произошли в этом городе, замке, комнате.Некоторые из них радостные, ннекоторые - грустные.А большинство - величавые и спокойные, как музыка, которую я слышу сей­час."

 "Сначала из воды слышен хор, потом звон колоколов.Город начинает подниматься из воды.Музыка становится торжественной.В этот момент го­род вновь погружается в пучину.Потом музыка успокаивается, как будто успокаивается вода, покрывшая город.Нет ряби, даже не дует ветер и вновь звучит та же музыка, как и в начале, будто не было ничего."

Конечно это не все детские работы, но и они показывают, что такое

сложное по музыкальному языку произведение, как "Затонувший собор", было воспринято учениками и создало в их воображении своеобразные кар­тины.

 Следующий урок был посвящён богатой красочной палитре оркестровой музыки композиторов-импрессионистов:

 У.-Сейчас я сыграю четере фрагмента из сочинений К.Дебюсси.Свои впечатления о них композитор определил следующим образом:

1."Картина неподвижного небосвода, по которому тихо и печально плывут

облака, постепенно погружаясь в серое небытие.

 2.Сирена парохода, плывущего по Сене.

3.Воспоминания о старых народных увеселениях в Булонском лесу, иллю-

минированном и наводнённом толпой.

 4.Воспоминание об оркестре республиканской гвардии, играющем отбой." Ваша задача - определить соответствия музыкальных фрагментов

прозвучавшим авторским описаниям.

 У. играет несколько раз следующие примеры: тему тарантеллы и тему шествия из симфонического ноктюрна "Празднества", тему облаков и тему английского рожка из симфонического ноктюрна "Облака".Ученики выполня­ют задание письменно.Проверка показала, что при незначительных разног­ласиях, у большинства учеников ответы совпали.Соответствия были опре­делены в целом верно.

 У.-Эти фрагменты из двух произведений К.Дебюсси - ноктюрнов для симфонического оркестра "Облака" и "Празднества".Примечательно, что для композитора симфонический оркестр здесь не столько средство созда­ния звуковой мощи, сколько богатая палитра красок.Попытаемся опреде­лить, какими из них композитор рисует "Облака"?Что примечательно в те­мах этого произведения?

 (Слушание ноктюрна "Облака")

 Д.-Композитор здесь использует различные оттенки белой, серой и голубой краски.Первая тема - тема облаков.Она звучала в верхнем ре­гистре неторопливо и спокойно.Мне кажется, что она проникнута пе­чалью.После темы облаков звучит тема сирены парохода.Она проходит нес­колько раз не изменяясь на фоне зыбкой темы облаков.

 У.-Что вы можете сказать о ритме этого произведения?

 Д.-Ритм нечёткий .В оркестре отсутствуют ударные инструменты, по­этому он не выходит на первый план.Ровный и спокойный он помогает соз-

дать картину мерного и плавного движения облаков.

 У.-Сейчас мы прослушаем произведение, которое называется"Празд­нества".Какие впечатления возникнут у вас? Какие краски вы здесь услы­шите?

 (Слушание ноктюрна "Празднества".)

 Д.-Сперва возникает ощущение темноты, и музыка, доносящаяся изда­лека, воспринимается как шорох.Но постепенно вырисовывается мелодия, так как праздник подходит всё ближе.И вот он уже рядом, и его вихрь захватывает нас.Вдруг музыка смолкает, и все начинают прислушиваться ­слышны далёкие звуки марша.Издалека трубы играют мелодию, но шествия пока ещё не видно.Музыка всё громче и громче - шествие приближается. Вот оно проходит мимо нас и тоже оказывается во власти зажигательного танца - тема шествия и тема танца звучат вместе.В отличие от "Облаков" настроение здесь очень жизнерадостное,всё искрится и сверкает.Ритм здесь - как пульс - не прекращается ни на секунду.Он как стержень, вокруг которого вьются мелодия и гармония.

 У.-К.Дебюсси охарактеризовал эту музыку следующими словами:"Дви­жение, пляшущий ритм атмосферы со взрывами внезапного света...эпизод шествия - ослепительное и химерическое видение, проходящее сквозь праздник и сливающееся с ним.Фон звучит беспрерывно это...смешение му­зыки со светящейся пылью"(цит.по 9,с.76).Как вы думаете, что за средс­тва помогают композитору создать в музыке обоих произведений настоящие звуковые картины?

 Д.-Тембр.В симфонический оркестр входят разные инструменты и, благодаря их тембрам, создаются различные цветовые ощущения.

 У.-В этих произведениях К.Дебюсси разнообразнейшее по приёмам, совершенно оригинальное красочное оркестровое письмо, которое пол­ностью выражает его утончённое и специфическое понимание колористичес­ких возможностей оркестра.Как импрессионисты-живописцы, достигшие по­разительных эффектов на основе теории чистых, "разделённых" цветов, так и К.Дебюсси стремится, чтобы на его оркестровой палитре перелива­лись краски без смешения тембров.Почти постоянно композитор указывает в нотах особые приёмы изменения тембра инструментов, требующие специ­ального звукоизвлечения.

 Сейчас я предлагаю ещё раз определить соответствия музыкальных фрагментов описаниям композитора.

 После прослушивания примеров в оригинальном исполнении все учени­ки благополучно справились с заданием.

 У.-Почему в начале урока возникли разногласия, а сейчас вы все пришли к единому мнению?

 Д.-Фрагменты в начале урока звучали на фортепиано, а в конце - в исполнении симфонического оркестра.Тембры его инструментов помогли нам правильно выполнить задание.

 Последний урок был итоговым.Пытаясь создать у учеников цельное представление об импрессионизме, мы предложили им определить его особенности не только в музыке,но и в живописи.Урок начался с просмотра репродукций картин импрессионистов:"Уголок сада в Монжеро­не", "Бульвар Капуцинок в Париже", "Руанский собор вечером" К.Мо­не,"Бульвар Монмартр в Париже" К.Писсарро, "Берега реки в Сан-Маммесе" А.Сислея.

 У.-На прошлом занятии вы сказала,что главенствующую роль в карти­нах художников-импрессионистов играет сопоставление красок, отсутству­ет чёткая прорисовка линий.Что ещё общего между этими полотнами?

Д.-Действие всех картин происходит на природе - на улице, на бе-

регу моря,то есть на открытом воздухе.

 У.-Художники- авторы увиденных вами произведений - любили рабо­тать на открытом воздухе.Выход из мастерской на пленэр навёл их на мысль, что живописец должен улавливать и передавать образы природы, возникающие только на основе впечатления.Суть нового творческого мето­да точно выразил Э.Мане:"Не создаётся пейзаж, марина(море), лицо, а создаётся впечатление от пейзажа, марины, лица".А что обращает на себя внимание в общей цветовой гамме этих картин?

 Д.-В одних картинах цветовая гамма довольно скромна, в других ­очень насыщена, но в каждой есть ощущение воздуха, его прозрачности.

У.-Это ощущение создаётся благодаря новой технике живописи.Она

возникла из наблюдений импрессионистов над игрой света на воде: на её

дрожащей поверхности они заметили разложение и соединение красок.Так родилась идея класть их на полотно одну к другой, не смешивая предва­рительно на палитре.Художники предпочитали пользоваться только теми цветами, которые имеются в солнечном спектре.На полотне красочные пят­нышки вызывают у зрителя впечатление вибрации, прозрачности, воздуш­ности.

 Д.-Ещё картины объединяет присутствие солнечного света.Самого солнца на картинах нет, но о степени его яркости можно догадаться по теням: они то бледные, едва заметные, то сочные, насыщенные.

 У.-Именно поэтому картины импрессионистов называют "поэмами све­та". Как вы уже заметили, его проявления многообразны - от яркого сия­ния до мягких радужных бликов, от тонких трепещущих мерцании до легкои жемчужной дымки.

 Интересно, что сперва новое искусство художников было встречено скептически и враждебно, но постепенно завоевало признание. Оно стало новым художественным направлением в живописи, получив название "имп­рессионизм". Слово "Импрессионизм" произошло от названия картины К.Мо­не "Впечатление.Восход солнца" (по французски impression - впечатле­ние).

 Музыкальный импрессионизм возник несколько позже, на "почве", подготовленной живописью. Что же общего между живописным импрессиониз­мом и музыкальным?

 Д.-У композиторов основным выразительным средством становится гармония, а не мелодия, подобно тому, как у художников краска преобла­дает над линией.

 Музыкальное произведение, как и картина, создается под воздейс­твием какого-либо впечатления. При этом автор не навязывает свои пере­живания, а дает большой простор воображению зрителя и слушателя. В му­зыке К.Дебюсси интересно помещение названии произведении не в начале, а вконце.

 Тембры симфонического оркестра трактуются как краски, композиторы не смешивают разные группы инструментов, а показывают возможности каж­дой из них в отдельности.

 Далее ученикам предлагается прослушать фрагменты двух частей "Ис­панской рапсодии" М.Равеля :"Прелюдии ночи", и "Народного праздника". Во время слушания учитель просит письменно попытаться ответить на воп­рос: "Почему К.Дебюсси и М.Равеля называют композиторами импрессионис­тами?"

 Ответы детей:

 - С первои ноты произведении Дебюсси и Равеля перед глазами предстает какая-то картина. Слушая "Прелюдию ночи" я ясно представила темную ночь, звездное глубокое небо. Слышны шорохи и звуки долетающей откуда-то музыки. Композитор тембрами музыкальных инструментов нарисо­вал картину Испанскои ночи.

 - Композиторов К.Дебюсси и М.Равеля относят к композиторам - имп­рессионистам, потому что они как и художники - импрессионисты, выража­ют в музыке свои впечатления. Эти люди пишут сердцем - музыка исходит из глубины их души. И надо суметь услышать, почувствовать ее, следуя за ведением композитора. В музыке Дебюсси, как и в картинах художников импрессионистов, нет четких линии, контуров. Только гармония цвета и света.

 Композиторы - это тоже художники, только они рисуют свои чувства музыкой, а художники - красками и кисточкой. Мелодия, ноты - вот крас­ка и кисточка композиторов. Я считаю, что Дебюсси и Равеля называют импрессионистами, потому что они сочиняли музыку по своим впечатлени­ям, чувствам. Поэтому музыка у них немного непривычная. Я открыла для себя эту музыку. Она изображает различные картины (природы, или народ­ного праздника) и в то же время несет в себе чувства, побуждающие со­переживать ей. Слушая "Облака" Дебюсси и представляя картину пасмурно­го неба, я мысленно уносилась в высь и меня охватывало безразличие ко всему происходящему, то вдруг становилось тоскливо и грусно. А в "Празднествах" я будто-бы была участником ночных гулянии в лесу и ви­дела таинственное шествие.

 Дебюсси и Равель, подобно художникам-импрессионистам, накладывают штрихи то одной краской, то другой. Эти штрихи - ноты в произведении, а краски - тембры музыкальных инструментов. Их сумма позволяет увидеть

что-то в дымке, в тумане. Вообще звуки подобны атомам, вместе они сос­тавляют молелулу, которая является ничтожно малой частью чего-то ог­ромного и прекрасного.

В результате опытной работы мы пришли к следующим выводам:

1. Введение музыки импрессионистов в школьную программу возможно осуществить по следующим принципам:

а) от простого к сложному

б) от фортепианных сочинении к музыке для симфонического оркестра (возможно, и к вокально-хоровым жанрам)

в) возвращение к пройденному

г) сквозной характер рассмотрения материала.

 2. Использование музыки импрессионистов на уроках в школе позво­ляет выйти на проблему знакомства со стилями и направлениями в искусс­тве (в частности, с музыкальным ипрессионизмом).

 Но в нашей работе мы сознательно останавливаемся на первом этапе реализации темы "Импрессионизм в музыке" - формирование представлении

о творчестве К.Дебюсси и М.Равеля на примере их детских  \_фортепианных  \_сочинении ..

 3. С первого до последнего урока мы наблюдали все возрастающии интерес к музыке этих композиторов: ребята внимательно слушали, актив­но отвечали на вопросы, причем каждый стремился высказать свои мысли, фантазии. А это значит, что образы "Детского уголка" и "Моей матуш­ки-гусыни" вызывают у ребят знакомые жизненные ассоциации, а также же­лание сопереживать и размышлять. Подтверждение этому - письменные впе­чатления детей о музыке К.Дебюсси и М.Равеля, а также данные музыкаль­ной викторины. Из впечатлении, высказанных учениками следует, что сложный музыкальный язык импрессионистов не стал преградой на пути по­нимания ребятами музыки. Занятия второго цикла показали, что возможно

и специально рассматривать особенности импрессионистического стиля. Если это делать в доступной и интересной для детского понимания формы.

4. В дальнейшем опираясь на полученные результаты можно организо-

вать более углубленный вариант изучения музыки импрессионистов в виде различных внеклассных мероприятий: тематического классного часа, фа­культатива и т.п.

 \_ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

 1. Рассмотрев понятие стиля в разных видах искусств, более под­робно мы остановились на его трактовке в музыке. Проанализировав тол­кование музыкального стиля у разных музыковедов, мы убедились в слож­ности и неоднозначности этого термина. Наиболее обещающим характером обладает подход к стилю, как к историческому явлению.

 С этих позиции принято говорить о так называемых историко-худо­жественных стилях, один из которых - импрессионизм.

 2. Пытаясь выявить сущность мы выделяем следующие его особенности: а) использование композиторами гармонии как звуковой краски.

б) уход гармонии на второй план

в) прихотливость ритмики.

 Проверяя сравнительную характеристику композиторских стилей К.Де­бюсси и М.Равеля мы выделили следующие общие качества их музыки:

а) соприкосновение образного содержания

б) тяготение к програмности, живописности

в) преобладание колористической трактовки большинства музыкально-выра­зительных средств.

 3. Анализ детских фортепианных циклов К.Дебюсси ("Детскии уго­лок") и М.Равеля ("Моя матушка-гусыня) показал что именно с этих сочи­нении желательно начинать знакомство школьников с музыкой импрессио­нистов, поскольку будучи достаточно яркими, они в то же время доступны детям по своему музыкальному языку. Некоторые моменты музыкально-тео­ритического разбора могут быть интересно использованы на уроках музыки.

4. Проанализировав программы с точки зрения использования в них музыки импрессионистов, мы предлагаем их несколько дополнить:

а) расширить круг произведении К.Дебюсси и М.Равеля, изучаемых в шко­ле, так как на наш взгляд, учащимся необходимо дать более четкое представление о таком важном явлении в искусстве как импрессионизм.

б) начать знакомство детей с импрессионизмом на примерах детской фор-

тепианной музыки К.Дебюсси и М.Равеля.

в) систематически обращаться к сочинениям этих авторов с целью форми­рования целостного представления о стиле.

 5. В результате опытной работы мы пришли к выводу, что музыка К.Дебюсси и М.Равеля, в предложенных нами произведениях, интересна де­тям. Сложный музыкальный язык этих композиторов не стал барьером для них, т.к. круг образов детских фортепианных произведении тесно сопри­касается с внутренним миром детей, вызывает у них желание сопереживать и размышлять.

 В ходе опытной работы были показаны следующие результаты: из об­щего количества учащихся (100%), 65% детей определили на слух авторов и названия прозвучавших произведении, остальные ученики выполнили за­дание не полностью, отрицательный результат отсутствует.

 Гипотеза о том, что представления о стиле музыкального импрессио­низма у школьников средних классов формируется в процессе постепенного приобщения к этому искусству, нашла подтверждение в результате опытной работы.

ЛИТЕРАТУРА.

1. Абрагина Е.Е. Музыка К.Дебюсси в художественном постижении ми­ра школьниками. Повышение педагогического мастерства по пред­мету "музыка". Учебно-метадические материалы, 1992.

 2. Андреев Л.Г. Импрессионизм. М.:Изд-во МГУ,1980.

3. Алыиванг А. Произведения К.Дебюсси и М.Равеля. М.:Музыка, 1963. 4. Астафьев Б.В. О музыке XX века. М.:Музыка,1982.

5. Браудо Е.М. Всеобщая история музыки. М.:Прометей, 1927.

6. Горюнова Л. На пути к педагогике искусства. Музыка в шко-

 ле, 1987 N 4.

 7. Дебюсси и музыка XX века. Сб.ст. Л.: Музыка, 1983.

8. Импрессионисты, их современники и соратники: живопись. Графи-

ка. Литература. Музыка. Под ред. А.Д.Чегодаева. М.:Искусс­тво, 1976.

9. История зарубежной музыки. Под ред. И.Нестыва. М.: Музыка,

 1988, В 5.

10. Кабалевскии Д.Б. Программа по музыке для общеобразовательной

 школы. М.:Просвещение, 1983.

11. Кабалевскии Д.Б. Как рассказывать детям о музыке? М.:Просвеще-

 ние, 1989.

12. Кабалевскии Д.Б. Про трех китов и многое другое. Пермь:

 Кн. изд-во, 1975.

 13. Кабалевскии Д.Б. Ровесники. М.:Музыка, 1987, В.1.

14. Книга по эстетике для музыкантов Под ред. И.А.Константинова.

 М.:Музыка, 1983.

15. Копчевскии Н. "Детскии уголок" К.Дебюсси М.:Музыка, 1976.

16. Краткии словарь по эстетике. Под ред. М.Ф.Овсянникова. М.:По-

 литиздат,1963.

 17. Кремлев Ю. Избранные статьи. Л.:Музыка, 1976.

18. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность.

 М.:Сов.композитор, 1990.

19. Малларме С. Собрание стихотворении. М.:Худ.литература, 1990.

 20. Мартынов И.И. Клод Дебюсси. М.:Музыка, 1964.

 21. Мартынов И.И. Морис Равель. М.:Музыка, 1979.

 22. Маслова Л. Как мы слышим живопись? Музыка в школе.1. 1987 N4.

 23. Михайлов М.К. Стиль в музыке. Л.:Музыка, 1981.

24. Музыка XX века. Под ред. Д.В.Житомирского. М.:Музыка, 1977.

 25. Музыкальная литература зарубежных стран. Под ред. Б.Левика. М.:Музыка, 1980.

 26. Музыкальная энциклопедия. Под ред.Ю.В.Келдыша. М.:Сов. энцик­лопедия, 1981, т.5.

 27. Программа Музыка 1 - 8 классы. Под ред. Ю.Алиева. М.:Просвеще­ние, 1993.

 28. Розеншильд К. Молодой Дебюсси и его современники. М.:Музгиз, 1963.

 29. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.:Музыка, 1973.

30. Сохор А.Н. Стиль, метод, направление. Вопросы теории и эстети­ки музыки. М.:Музыка, 1965. В.4.

31. Ступель А.М. Морис Равель. Очерк жизни и творчества. Л.:Музы­ка, 1975.

32. Терентьева Н.А. Музыка (музыкально-эстетическое воспитание) 1 - 4 классы. М.:Просвещение, 1994.

33. Цыпин Г.М. Морис Равель. М.:Музгиз, 1953.

34. Яроциньскии С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М.:Прог­ресс, 1978.