

Содержание

От автора	6
---------------------	---

Глава первая

Дисциплина «Методика обучения и воспитания»: дефиниция	7
---	----------

Глава вторая

Организация музыкально-слушательской деятельности	9
§ 1 О музыкальном содержании	9
§ 2 Выразительные средства музыки	13
§ 3 Интонация, жанр, стиль — важнейшие категории музыкального искусства	15
§ 4 Об эмоционально-ценностном отношении к музыкальному искусству	22
§ 5 Концепции формирования слушательской культуры на уроках музыки	25
§ 6 Алгоритм организации музыкально-слушательской деятельности	33
§ 7 Методы работы в области музыкально-слушательской деятельности	40

Глава третья

Организация музыкально-слушательской деятельности в начальной школе	58
§ 1 Возрастные особенности развития детей младшего школьного возраста	58
§ 2 Начальный этап формирования музыкального восприятия младших школьников	63
§ 3 Первый год обучения	65
§ 4 Второй год обучения	73
§ 5 Третий год обучения	77
§ 6 Четвертый год обучения	84

Глава четвертая

Организация музыкально-слушательской деятельности в основной школе	99
§ 1 Мир подростков	99
§ 2 Тестовые задания как форма самостоятельной работы на уроках музыки	103
§ 3 Русская классическая музыкальная школа	107
§ 4 Художественно-исторический стиль барокко	143

СОДЕРЖАНИЕ

§ 5	Художественно-исторический стиль классицизм	153
§ 6	Художественно-исторический стиль романтизм	174
§ 7	Музыка XX века	202
§ 8	XX век: импрессионизм, додекафония, полистилистика	221
§ 9	«Третий пласт»: новые музыкальные жанры в музыке XX века	228

Глава пятая

Организация певческой деятельности	235	
§ 1	Физиологические основы формирования певческого голоса	235
§ 2	Звукообразование	242
§ 3	Певческое дыхание	249
§ 4	Артикуляция и дикция	250
§ 5	Вокальная орфоэпия	253
§ 6	Вокальный слух	254
§ 7	Этапы развития детского голоса	255
§ 8	Принципы и методы вокальной работы	262
§ 9	Первоначальный этап обучения пению	270
§ 10	Работа с плохо интонирующими детьми	274
§ 11	Распевание: дефиниция, функции, содержание работы	275
§ 12	Алгоритм работы по разучиванию песни	282
§ 13	Этапы освоения многоголосия	294
§ 14	Ансамбль и строй в хоре	398
§ 15	О репертуаре	302
§ 16	Организация и функционирование школьного хорового коллектива	304
§ 17	Прием в хор	310
§ 18	Содержание работы в подготовительном и младшем хорах	315
§ 19	Содержание работы в среднем хоре	317
§ 20	Содержание работы в концертном хоре	318

Глава шестая

Организация музыкально-теоретической деятельности	323	
§ 1	Музыкальная грамотность: дефиниция	323
§ 2	Принципы изучения музыкальной грамоты	326
§ 3	О системе относительной сольмизации	328
§ 4	Первый год обучения	330
§ 5	Второй год обучения	344
§ 6	Третий год обучения	353
§ 7	Четвертый год обучения	367
§ 8	Фактура — важнейшее выразительное средство музыкального искусства	372

Глава седьмая

Организация музыкально-композиционной деятельности	378	
§ 1	Импровизация: сущность, виды, формы вокальной импровизации	378

СОДЕРЖАНИЕ

§ 2	Первый год обучения	386
§ 3	Второй год обучения	388
§ 4	Третий год обучения	390
§ 5	Четвертый год обучения	392

Глава восьмая

Организация музыкально-инструментальной деятельности 394

§ 1	Первый год обучения	394
§ 2	Второй год обучения	396
§ 3	Третий год обучения	398
§ 4	Четвертый год обучения	399
§ 5	Освоение свирели	400

Глава девятая

Организация музыкально-пластической деятельности . . 406

§ 1	Музыкально-пластическая деятельность — выявление интонационной формы личности	406
§ 2	Концепция Э. Жака-Далькроза	409
§ 3	Подготовительные упражнения	414
§ 4	Первый год обучения	425
§ 5	Второй год обучения	427
§ 6	Третий год обучения	430
§ 7	Четвертый год обучения	432

Список литературы 435

Приложение 1

Сольфеджио (система упражнений по освоению интонаций, отражающих взаимосвязи ступеней лада) 457

Приложение 2

Вокальные упражнения А. В. Яковлева 497

Приложение 3

Освоение элементов выразительных движений 498

Раздел I. Освоение приемов музыкально-двигательной выразительности 498

Раздел II. Освоение основных движений различного эмоционально-динамического характера 510

Раздел III. Прыжковые движения 522

Раздел IV. Танцевальные упражнения 529

От автора

«Методика обучения и воспитания» — вторая часть диалогии, первой частью которой является книга «Вопросы теории музыкального образования», изданная весной 2023 года. Материалы данной книги раскрывают, конкретизируя на методическом уровне, фундаментальные научные основы педагогики музыкального образования. Поэтому в книге «Методика» автор ссылается на соответствующие главы исследования «Вопросы теории музыкального образования»

Эта книга — итог профессиональных исканий, которые продолжались больше пятидесяти лет. Я принадлежу к поколению педагогов-музыкантов, чье мировоззрение формировалось благодаря идеям, рожденным в лаборатории музыки научно-исследовательского института художественного воспитания академии педагогических наук (НИИХВ АПН). По моему мнению, именно тогда и был заложен фундамент общего музыкального образования в нашей стране.

Концепции выдающихся педагогов-музыкантов В. Н. Шацкой, М. А. Румер, О. А. Апраксиной, В. К. Белобородовой, Н. Л. Гродзенской, Е. Я. Гембицкой, Ю. Б. Алиева и других сотрудников лаборатории определили мое профессиональное credo и направление исследовательской деятельности. Уверена, и в настоящее время многие научные идеи в области общего музыкального образования, предложенные НИИ ХВ АПН, являются актуальными и требуют внимательного изучения современным музыкально-педагогическим сообществом.

В своем учебнике я предприняла попытку выстроить здание современной методики общего музыкального образования, опираясь на важнейшие достижения середины столетия. Мой профессиональный путь — это мост (разумеется, метафорический), соединяющий методические концепции 50–70-х годов XX века и рожденную цифровой цивилизацией современную парадигму образования, которая определила новые педагогические технологии, методы, приемы.

И я прекрасно понимаю, что круг нерешенных проблем методической науки достаточно широк и требует дальнейших научных исканий.

Материалы книги во многом подготовлены на основе курсов лекций, прочитанных в Институте музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена в течение восемнадцати лет.

Я хочу поблагодарить моих студентов, в диалоге с которыми отшлифовывались формулировки, выстраивались алгоритмы работы в разных видах музыкальной деятельности, появлялись многие схемы и таблицы. Некоторые графические материалы, выполненные студентами в качестве учебных заданий, использованы в этом учебнике.

Я бесконечно благодарна издательству «Планета музыки» за возможность публикации моих трудов, Александру Ульверту за высокий уровень профессионализма и Анастасии Трофимовой за терпение и постоянную поддержку.

*05.10.2023
Б. С. Рачина*

Глава первая

Дисциплина «Методика обучения и воспитания»: дефиниция

Методика в образовании — система действий, отражающая логику, цель и задачи педагогических действий, порядок и технику их выполнения, а также описание конкретных приемов, способов, техник педагогической деятельности в отдельных образовательных процессах; «сборник правил воспитательной деятельности»¹.

Методику можно рассматривать как:

- отрасль педагогической науки, исследующую закономерности обучения определенному предмету, задачи, содержание и методы обучения;
- систематизированное знание об организации педагогического процесса; теорию обучения определенному предмету;
- описание совокупности конкретных и целесообразных способов, приемов, техник педагогической деятельности в отдельных образовательных процессах в целях достижения определенных результатов учебной деятельности.

Общая методика исследует способы и приемы обучения, присущие всем предметам, частная — способы обучения, применимые к какому-то определенному предмету.

Методика — система, полученная эмпирическим путем на основе обобщения, анализа и систематизации педагогического опыта, является высшей степенью обобщения практической деятельности. Дисциплина отвечает на вопросы: «Зачем учить?», «Чему учить?», «Как учить?».

«Метод (от греч. *methodos* — путь исследования, теория, учение) — способ достижения какой-либо цели, решения конкретной задачи; совокупность приемов, правил, операций практического или теоретического освоения (познания) действительности. В философии метод — способ построения и обоснования системы философского знания»². Представим несколько определений понятия «метод», раскрывающих разные аспекты его содержания, предложенные ведущими учеными.

¹ URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1034729>.

² Большой энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия; СПб.: фонд «Ленинградская Галерея», 1993. — С. 800.

И. Ф. Харламов: «Методы — способы работы учителя и учащихся, с помощью которых достигается овладение учащимися знаниями, умениями и навыками, формируется мировоззрение учащихся, развиваются способности»³.

И. Я. Лернер: «Система последовательных действий учителя, организующих познавательную и практическую деятельность ученика, устойчиво ведущих к усвоению им содержания образования, то есть достижения цели»⁴.

Ю. К. Бабанский: «Метод — способ упорядоченной, взаимосвязанной деятельности преподавателя и обучаемых, направленный на решение задач образования, воспитания и развития в процессе обучения»⁵.

Содержание методики музыкального образования, ее научный аппарат обусловлены тесной взаимосвязью с фундаментальными концепциями педагогики, психологии (общей, возрастной, педагогической, социальной и т. д.) и физиологии детей и подростков, а также природой музыкального искусства, его спецификой, историей, теорией и базовыми категориями.

Методологической базой авторской методической концепции является культурно-историческая ценностная ориентированность современной образовательной парадигмы, системно-деятельностный и личностно-ориентированный подходы к содержанию, средствам и формам образования.

Цель вузовской дисциплины: подготовка компетентных педагогов-музыкантов для работы в системе музыкального общего и дополнительного образования.

Задачи:

- формирование личностно-ценностного отношения студентов к профессиональной деятельности педагога-музыканта;
- овладение знаниями о содержании, формах и процессе музыкального образования на разных его ступенях;
- овладение проективными, исследовательскими, диагностическими, организационно-коммуникативными и рефлексивными компетенциями;
- освоение педагогических технологий, методов, приемов музыкально-педагогической деятельности и умение применять их в процессе создания целостного урока музыки;
- овладение умениями организации разных видов музыкальной деятельности обучающихся в ходе урока (музыкальных занятий).

³ Харламов И. Ф. Педагогика: учеб. пособие для студентов, обучающихся по пед. специальностям. Изд. 4-е, перераб. и доп. — М.: Гардарики, 2005. — С. 109.

⁴ Лернер И. Я. Дидактические основы методов обучения. — М.: Педагогика, 1981. — С. 5.

⁵ Педагогика: учеб. пособие для студ. пед. ин-тов / под ред. Ю. К. Бабанского. — М.: Просвещение, 1983. — С. 63.

Глава вторая

Организация музыкально-слушательской деятельности

Благо, даруемое нам искусством, не в том, чему мы от него научаемся, а в том, какими мы благодаря ему становимся.

О. УАЙЛЬД

§ 1. О музыкальном содержании

Содержание музыкального опуса зачастую становится предметом дискуссии, навязанных ассоциаций, некорректных высказываний. Напомним, что вербально содержание целостного музыкального образа адекватно передать нельзя. В речи мы можем лишь охарактеризовать образно-эмоциональную природу музыкального образа. Попытка осмыслить этот феномен определила обращение к исследованию содержания музыкального искусства в труде Г. Г. Коломиец «Ценность музыки». Изложим некоторые положения книги близко к тексту. Исследователь выделяет семь групп общечеловеческих ценностей, пронизывающих музыкальное искусство¹.

1. Бог, вера, божественное:

- мифология (Х. Глюк, Р. Вагнер);
- языческое мировоззрение (фольклор): Н. А. Римский-Корсаков, И. Ф. Стравинский, архаика С. С. Прокофьева;
- религиозная тематика (христианство): И. С. Бах, Г. Ф. Гендель.

2. Человек, его личная жизнь:

- в эпоху Возрождения: полифонисты строгого стиля, мотеты, мадригалы;
- идеальные герои классицизма, идеи разума, чувство долга, самопожертвование, столкновение с судьбой: К. В. Глюк, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен;
- мотив судьбы, борьба за счастье, жизнь и смерть, любовь и ненависть, социальный мотив: романтически-реалистическое искусство XIX века (Ф. Шуберт, П. И. Чайковский и др.);

¹ Коломиец Г. Г. Ценность музыки: философский аспект. Изд. 3-е. — М.: КД «Либроком», 2009. — С. 474–478.

- тема «Человек» в искусстве XX века в углубленно-психологическом и философском плане: становление личности, человек и мир, человек и общество (Г. Малер, Д. Д. Шостакович, Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев, А. Онеггер, П. Хиндемит, Б. Барток и др.).
- 3. Истина, познание, мировоззренческая ценность:**
- истина и познание в контексте космологической концепции мира: творчество И. С. Баха, П. Хиндемита, Симфония № 41 и опера «Волшебная флейта» В. А. Моцарта;
 - тема фаустианства: Г. Берлиоз, Ш. Гуно, Ф. Лист;
 - проявление «рацио» в музыке через формообразование — полифонические и сонатно-симфонические циклы.
- 4. Красота, прекрасное:**
- культ красоты человека, гармония души и тела: музыка Возрождения, барокко, классицизма;
 - сила искусства: тема Орфея (Я. Пери, К. Глюк, Г. Берлиоз, Ф. Лист);
 - любовь как одна из высших форм проявления прекрасного: Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Лист, Г. Берлиоз, Дж. Верди, М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов;
 - красота как высшая ценность импрессионизма;
 - гармония музыкальных форм, красота музыкального в музыке.
- 5. Природа:**
- подражание голосам природы, картины, образы природы: французские и английские клавесинисты, А. Вивальди, Й. Гайдн, Л. ван Бетховен;
 - пантеистическое восприятие природы: Н. А. Римский-Корсаков, Г. Малер;
 - романтическое восприятие природы: Ф. Шуберт, Г. Берлиоз, Р. Вагнер;
 - голоса природы в современной музыке: О. Мессиаен, Э. Денисов.
- 6. Отечество, свободолюбие, справедливость, национальное самосознание:**
- самопожертвование во имя свободы: оратории Г. Ф. Генделя;
 - «свобода, равенство, братство»: Л. ван Бетховен;
 - патриотизм: Ф. Шопен, Ф. Лист, А. Дворжак, Б. Сметана, Э. Григ, Я. Сибелиус, М. И. Глинка, Дж. Верди и др.; воплощение темы отечества через тему национального подвига: «Князь Игорь» А. П. Бородина, Симфония № 2. Ценности «отечество» противостоит антиценность «война»: А. Онеггер, К. Пендерецкий, Д. Д. Шостакович, Б. Барток, А. Шенберг и др.;
 - власть и народ: М. П. Мусоргский;
 - революционная тематика: Н. Я. Мясковский, Д. Д. Шостакович, Г. В. Свиридов;
 - фольклор, его претворение в творчестве композиторов.
- 7. Труд, деятельность, созидание:**
- творческие пути композитора как примеры самоотверженного труда;
 - композиторы о ценности труда; крестьянский и ремесленнический труд («Крестьянская кантата» И. С. Баха, Оратория «Времена года» Й. Гайдна, «Вольный стрелок» К. М. Вебера, «Нюрнбергские мейстерзингеры» Р. Вагнера);
 - реалистическое отражение труда в русской и советской музыке.

Проблема адекватного понимания содержания музыкальных феноменов всегда привлекала умы выдающихся музыкантов, искусствоведов, философов. Для педагога-музыканта она имеет фундаментальное значение, так как в процессе своей деятельности он постоянно обращается к музыкальному содержанию произведений, которые звучат на уроке, причем в разных видах музыкальной деятельности обучающихся.

Рассмотрим интерпретацию понятия «музыкальное содержание» в исследованиях Л. П. Казанцевой. «Музыкальное содержание — это воплощенная в звучании духовная сторона музыки, порожденная композитором при помощи сложившихся в ней объективированных констант (жанров, звуковысотных систем, техник сочинения, форм и т. д.), актуализированная музыкантом-исполнителем и сформированная в восприятии слушателя»².

«Музыкальное содержание — духовная сторона музыки (дух понимается в философском контексте как нематериальное начало). Ее порождает система художественных представлений»³. Представления являются результатом объединенной работы психических процессов: восприятия, памяти, воображения, мышления и др.

Элементами содержания музыки являются представления о человеке, окружающем мире и самой музыке. Мы слышим в музыке отражение мира сквозь призму человеческого сознания. Итак, музыкальное содержание — это сложная система множественных и разнокачественных представлений, которой свойственна динамичность развертывания звуковой ткани. Представления композитора строятся на взаимодействии объективного и субъективного начал. В отражении любой предметной области важную роль играют объективированные константы: жанры, звуковысотные системы, композиторские техники, музыкальные формы, стили, интонационные формулы (например, *Dies irae* и т. п.), представления о которых складываются и в исполнительской интерпретации, и в слушательском восприятии.

Содержание музыкального произведения конкретизируется в музыкальном образе. «Музыкальный образ — относительно крупная или (учитывая преимущественно временную природу музыки) продолжительная смысловая единица музыкального произведения. Музыкальный образ возникает на основе смыслов меньшего масштаба — музыкальных интонаций, которые включают неразвернутые, ясные и краткие смыслы. Музыкальные интонации формируются только в определенном смысловом контексте»⁴.

Художественный образ воплощается в теме произведения. Тема отличается большой степенью обобщенности. «Выявленные нами смысловые компоненты выстраиваются в иерархию, на каждом уровне которой формируются смысловые единицы. Эти уровни представлены тоном, музыкальной интонацией, музыкальным образом, темой и идеей музыкального произведения»⁵. Однако структура музыкального содержания включает также другие средства выразительности: авторское начало, понимаемое

² Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие. — Астрахань: Волга, 2009. — С. 12.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 19.

⁵ Там же. С. 20.

как общение двух личностей — слушателя и композитора; драматургию, рассматриваемую как развертывание определенной событийности (тональная, тембровая, интонационная и образно-художественная драматургия). В тесном взаимодействии с другими средствами драматургия выполняет роль энергетической силы развития. Пространственно-временная природа музыкального произведения находит выражение в двоякой направленности его содержания: горизонтальном (пространственно-временном) и вертикальном (иерархии смыслов). В. В. Медушевский так описывает это взаимодействие:

- *«отношение интерпретации:* импульсивные движения (фактура) + радостная, светлая окраска (лад, регистр) = ликование, или импульсивное движение + печальные краски = отчаяние, или ожидание + напряжение + томление, влечение;
- *отношение детализации:* скорбные интонации (нисходящие хроматизмы или минорные трезвучия с щемящим задержанием) + напряжение, томление (обостренные ладовые отношения) = скорбь;
- *метафорический перенос:* полнота фактуры как фоническое качество, как наполненность пространства звуками и голосами + напряжение, стремление, томление = полнота чувств («половодье чувств», море цветов);
- *подавление семантики, замена значения на противоположное:* радость, свет (мажор) + печаль, мрак (низкий регистр и т. п.) = печаль, мрак;
- *отсечение полисемии,* выделение скрытых значений: освобождение от периферийных смысловых нюансов в пользу немногочисленных основных;
- *междууровневые противоречия, несоответствия, преувеличения:* деформация в структуре эмоции («единовременный контраст», обнаруженный Т. Н. Ливановой);
- *параллельное взаимодействие (синонимия):* скорбные вздохи (в партии солиста) — скорбные вздохи (в партии оркестра) = усиление, уярчение значения или устремленность (тяготения функциональные) + устремленность (тяготения мелодические, линейные) = усиление значения»⁶.

Можно констатировать, что В. В. Медушевский разработал универсальные схемы смыслообразования в музыкальном искусстве. При этом «содержание музыкального произведения формально не выводимо из значений используемых средств»⁷. Однако ни одна, даже очень подробно изложенная, схема не может передать полноценно целостное содержание произведения хотя бы в силу участия в акте восприятия бессознательных механизмов психики человека, которые пока не поддаются изучению.

В восприятии музыки огромную роль играют выразительные средства: мелодия, метроритм, фактура, ладотональность, тембр, регистр, темп, артикуляция и т. д. (Л. П. Казанцева). Генезис выразительности средств уходит в психофизиологические состояния и процессы человека. Так, тембр инструментов соотносится с тембром человеческого голоса: тембр скрипки, виолончели, гобоя расценивается как мягкий, живой, а тембр

⁶ Медушевский В. В. К проблеме семантического синтаксиса (о художественном моделировании эмоций) // Сов. музыка. 1973. № 8. — С. 25–28.

⁷ Там же. С. 28.

контрабаса и флейты пикколо — как холодный, неживой. Темп соотносится с жизненными процессами: пульсом, жестикуляцией, темпом движения. Звуковысотность определяется движением голосовых связок, а сила звука — голосом человека. Ритмичное чередование вдоха и выдоха обуславливает фразировку. Расширяет выразительные возможности средств выразительности их полимодальная природа (взаимосвязь слуховых ощущений со зрительными, тактильными и т. д.). С этой точки зрения можно расценивать цветной слух Н. А. Римского-Корсакова, А. Н. Скрябина. Большое значение в восприятии фактуры имеют зрительные ассоциации: дифференцированность рельефа (мелодии) и фона (аккомпанемента), массивность, плотность и разреженность, регистровое расположение, близость фактурных пластов. Полимодальность ярко воплощена в композиторских ремарках: *secco* (сухо, отрывисто), *con brio* (с жаром), *grave* (тяжело) и т. д.

Элементы речевого высказывания в XVII–XVIII веках воплотились в систему риторических фигур: *suspiratio* (вздых) — партия скрипок в *Lacrimosa* из *Requiem* В. А. Моцарта, *passus diriusculus* (жестковатый ход) — тема *basso ostinato* в *Crucifixus* из Мессы h-moll И. С. Баха, *aposisopesis* (умолчание) — паузирование во всех голосах, символ смерти, *circulation* (круг) — № 12 *Gloria* из *Магнификата* И. С. Баха и т. д. Со временем риторические формулы утратили свое господствующее, смыслообразующее значение, но продолжали использоваться композиторами от В. А. Моцарта до современных (Р. Н. Щедрин. Концерт № 1, ч. 3).

В спектр выразительных возможностей музыкального искусства входит изображение внешнего мира: раскаты грома (*Симфония* № 6 Л. ван Бетховена), движение волн («*Баркарола*» Ф. Шуберта), порывы ветра («*Возвращение Пер Гюнта*» Э. Грига), звон колоколов (вступление ко 2-й картине пролога оперы «*Борис Годунов*» М. П. Мусоргского), бурное море («*Три чуда*» из оперы «*Сказка о царе Салтане*» Н. А. Римского-Корсакова) и т. д.

§ 2. Выразительные средства музыки

Выразительные средства обычно разделяются на специфические и неспецифические. По мнению В. В. Медушевского, специфические средства используются только в музыке и опираются на музыкальный опыт слушателя, это лад и гармония. К неспецифическим средствам относятся: темп, ритм, регистр, тембр, звуковысотный рисунок, артикуляция, громкость, фактура.

На основе своего внутреннего устройства выразительные средства делятся на простые и сложные. К простым относятся: темп, звуковысотная линия, регистр, тембр. Сложные — многокомпонентны, включают в себя несколько простых. Например, мелодия вбирает в себя звуковысотный контур, лад, тональность, метр, ритм, темп, регистр, тембр, динамику, штрихи. Сложными являются также метроритм, фактура. Существует

определенная соподчиненность средств, Л. А. Мазель писал: «...более низкие формы организации элементов и средств музыки, когда они включаются в более высокие, хотя подчиняются им, не полностью растворяются, не умирают в них, а продолжают восприниматься и воздействовать также и сами по себе»⁸.

Все средства выразительности находятся в тесном взаимодействии, существуют три типа взаимодействия:

- *параллелизм* — соединение в ансамбле в стремлении достигнуть определенный результат («Октябрь» П. И. Чайковского);
- *взаимодополнение* — соединение разных средств, например широко текущая мелодия и возбужденный аккомпанемент («День ли царит» П. И. Чайковский, «Весенние воды» С. В. Рахманинов);
- *противоречие* — выразительные средства соотносятся по принципу контраста (Прелюдия h-moll Ф. Шопена), контраст диатонической темы и хроматической гармонии в «Камаринской» М. И. Глинки, «Песне Марфы» из оперы «Хованщина», «Песне Варлаама» из оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского.

Т. Н. Ливанова ввела в научный дискурс термин «единовременный контраст». Л. А. Мазель приводит такие примеры:

- сочетание широкораспевной мелодики советской песни и ритма марша в песнях И. О. Дунаевского, М. И. Блантера («Катюша»);
- соединение мерного движения, близкого к чаконе, в нижних голосах и мелодии свободно-декламационного склада в Прелюдии es-moll из тома I ХТК И. С. Баха;
- удивительный синтез маршевого ритма и аккордовой фактуры аккомпанеента и кантиленной, с чертами декламационности мелодии в Ноктюрне c-moll Ф. Шопена;
- скрытая маршевая поступь в 1-й части Сонаты № 14 Л. ван Бетховена.

Количество подобных примеров можно во много раз увеличить, но и эти примеры демонстрируют огромные выразительные возможности единовременного контраста.

В комплексе средств выразительности отдельные средства могут преобладать, нести основную смысловую нагрузку, становиться важным аспектом драматургии — это своеобразные лейтмотивы (*leitmotiv* (нем.) — главный, ведущий).

Лейттональность — A-dur Лоэнгрин в опере Р. Вагнера «Лоэнгрин»; F-dur Невидимого града Китежа в опере Н. А. Римского-Корсакова; D-dur, Des-dur — лейттональности любви у П. И. Чайковского.

В эпоху риторических фигур за тональностями закрепились определенная образная сфера: триумфально-блестящий D-dur, скорбный h-moll, мрачный f-moll, пасторально-шутливый F-dur, носитель роковой предопределенности d-moll (Requiem, «Дон Жуан», Концерт для ф-но с оркестром № 20, фантазия); трагическо-героический c-moll Л. ван Бетховена (Симфония № 5, Соната № 8). Тональность A-dur у Н. А. Римского-Корсакова связана

⁸ Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения музыковедения и эстетики. — М.: Сов. композитор, 1978. — С. 123.

с приходом ранней весны (хор цветов, песня и пляска птиц, прилет Весны в опере «Снегурочка»).

Лейтгармония — большетерцовые секвентные ряды трезвучий в лейтмотиве Звездочета в опере «Золотой петушок».

Лейтритм — «ритм судьбы» в Симфонии № 5 Л. ван Бетховена.

Лейттембр — флейта Снегурочки, кларнет Леля в «Снегурочке» Н. А. Римского-Корсакова, темы персонажей симфонической сказки С. С. Прокофьева «Петя и волк».

§ 3. Интонация, жанр, стиль — важнейшие категории музыкального искусства

Б. В. Асафьев рассматривал музыку как искусство «интонируемого смысла». Ученый рассматривал интонацию как единицу человеческой коммуникации, непосредственно воздействующую на участника коммуникации, как носителя содержания, как выражение состояния интонирующего. В. Н. Холопова предлагает такое определение: «...интонация в музыке — выраженное смысловое двуединство, существующее в невербально-знаковой форме, функционирующее при участии музыкального опыта и внемузыкальных ассоциаций»⁹.

Е. В. Назайкинский рассматривал термин «интонация» как многозначный, многоиерархический. В широком смысле музыкальная интонация — реальное звуковое воплощение музыкального произведения, характеризующееся совокупностью разнообразных звуковых средств и их соотношениями в рамках синтаксического масштабного уровня. В узком смысле интонация — звуковысотная кривая мелодии или какого-либо голоса музыкальной ткани. Зафиксированное в нотной записи произведение дает представление о музыкальной интонации как в широком, так и в узком значении, отражая наиболее существенные черты интонации, которая может быть условно названа интонацией композитора. То, что вносит исполнитель, интерпретируя музыкальный образ, можно определить как исполнительскую интонацию.

В. В. Медушевский предлагает такое определение: «Музыкальная интонация — это скрепленное энергиями смысла нерасторжимое единство всех сторон звучания, опирающегося на интонационно-речевой, двигательнопластический опыт и стоящий за ним опыт духовной жизни»¹⁰. Основываясь на знаниях в области нейропсихологии, ученый раскрывает содержание понятия «музыкальная интонация» как «бытие интонационной формы в человеке». Все искусство, по утверждению В. В. Медушевского, интона-

⁹ Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. — СПб.: Лань, 2000. — С. 58.

¹⁰ Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. — М.: Композитор, 1993. — С. 58.

ционно, поэтому диалог человека с искусством возникает на уровне интонации. Ученый рассматривает интонацию как «историю души и культуры человечества». Интонационно-речевой (дыхание, речь, речитатив, декламация) и двигательно-пластический (жест, моторика) опыт человечества, воплощенный в интонации в свернутом виде, позволяет конкретизировать интонационную работу, приближать ее к жизненному опыту ребенка: мы говорим об интонациях жалобы, мольбы (нисходящий полутон), призыва (восходящая ч.4), вопроса, утверждения (утвердительная нисходящая квинта Д-Т), восклицания и т. д.¹¹ Впоследствии дети должны правильно интерпретировать широкое восходящее или нисходящее мелодическое движение (поступенное или хроматическое), движение по тонам трезвучия и т. д. Специфический признак интонации как явления интонационной формы — синтез высотных, ритмических, артикуляционно-тембровых, динамических и других особенностей, устремленных к созиданию смысла.

Б. В. Асафьев писал о том, что взаимодействия интонаций образуют сложные интонационные комплексы, оперирование которыми можно назвать интонационным мышлением, являющимся формой музыкального мышления.

Через опыт общения с музыкой как «искусством интонируемого смысла» (Б. В. Асафьев) у детей формируется опыт творческой деятельности и эмоционально-ценностного отношения к музыке и жизни, осваиваются основные сферы музыкального искусства, виды музыкальной деятельности (исполнение, сочинение, слушание). Интонация рассматривается как носитель образного смысла музыкального произведения, с этой точки зрения осваиваются учащимися принципы развития музыки (тождество, контраст, вариант), особенности формы музыкальных сочинений (одночастная, двухчастная, трехчастная, куплетная, рондо, вариации), жанры музыки (песня, танец, марш, сюита, опера, балет, симфония, инструментальный концерт, кантата, соната, оперетта, мюзикл и др.), основные выразительные средства.

Интонационная форма, по мнению В. В. Медушевского, — это синтез протоинтонационной и структурно-аналитической организации (см. главу вторую книги «Вопросы теории музыкального образования»). Рассмотрим классификацию интонаций, предложенную В. В. Медушевским.

1. *Конкретная и обобщенная.* Конкретная интонация — та, которая звучит здесь и сейчас, т.е. исполнительская, композиторская. Обобщенная интонация — это чувственная абстракция. Конкретная интонация свертывает в себе обобщенные.
2. *По типу жизненных истоков.* В музыке определяют два исходных интонационных начала:
 - с опорой на дыхание, интонационный опыт речи, на пение-речитатив, декламацию (звукосимволическое);
 - с опорой на жест, моторику (двигательно-символическое).
3. Третий принцип классификации исходит из *морфологии* музыкального искусства: жанры, художественно-исторические, национальные, исторические и индивидуальные стили, а также культурные сферы — сферы джаза или рока в современной культуре.

¹¹ Медушевский В. В. Интонационная форма музыки... С. 58.

Обобщенная интонация — квинтэссенция каждого произведения. Можно говорить и об обобщенных жанровых интонациях: хоральных, былинных, поэмных, балаганных; органных, клавишинных, фанфарных; о стилевых — барочной, романтической, норвежской, шубертовской, бетховенской; культурных сфер — церковной и светской, фольклорной, джазовой, о рок-интонации. В типологии интонации отражаются общехудожественные представления, которые являются важнейшим условием смысловых связей в системе культуры.

4. Четвертый принцип классификации — *тематический*, опирающийся на эстетические категории возвышенного, комического, трагического. Интонационный облик каждой темы определяется своеобразием свернутой в ней духовной структуры.

Интонационная природа музыки обуславливает рассмотрение музыкального слуха как интонационного, следовательно, и развитие музыкальности целесообразно рассматривать как систему оперирования музыкальными интонациями. Опираясь на это утверждение, можно строить концепцию развития звуковысотного слуха как одного из путей интонационного подхода к музыкальному образованию. В этом контексте показателем интонационного подхода выступает возможность:

- «интонационно мыслить или слышать жизнь в звуках»¹², т.е. улавливать смысл музыкальных интонаций, в том числе используя интуицию, ассоциативные механизмы;
- расширять интонационный словарь («багаж» — по Асафьеву) учащегося и процесс его пополнения и обогащения;
- преобразовывать интонации (жанровые и стилевые превращения).

Весь современный музыкально-педагогический процесс должен осуществляться на основании интонационного подхода к музыкальному образованию. Он предполагает рассмотрение категории «интонация» как стержня всех тем, всех уроков, всей музыкальной деятельности обучающегося и педагога-музыканта. Интонационность воплощает содержательное начало музыки. Интонация — это действие, рождаемое эмоцией, так как только эмоция придает жизнь любому явлению, интонация — это движение эмоции. Научиться понимать музыку — это научиться проживать эмоционально каждый миг ее движения, осознанно воспринимая осмысленное движение от звука к звуку, от ступени к ступени, от аккорда к аккорду и т.д.

Интонационные особенности музыкального языка всегда находятся в центре внимания педагога, начиная от «строительства лада» из набора определенных интонаций, которыми постепенно овладевают дети в начальной школе, изучая простейшие попевки и песенки, осваивая характер ладовой сопряженности нескольких звуков, напряженно проживая каждую интонацию как смысловую единицу человеческой звуковой коммуникации.

Рассматривая интонационную структуру музыки, необходимо накапливать в течение первых лет обучения ребенка в школе интонационный опыт, интонационный «словарь» во всех видах музыкальной деятельности.

«*Жанр музыкальный* (франц. *genre*, от лат. *genus* — род, падеж, *generis* — род, вид) — многозначное понятие, характеризующее роды и виды музы-

¹² Там же. С. 170.

кального творчества в связи с их происхождением, условиями исполнения и восприятием»¹³.

Е. В. Назайкинский дает более полное и конкретное определение: «Жанры — это исторически сложившиеся относительно устойчивые типы, классы, роды и виды музыкальных произведений, разграничиваемые по ряду критериев, основными из которых являются: а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функция); б) условия и средства исполнения; в) характер содержания и формы его воплощения»¹⁴. Жанр наиболее полно отражает эпоху, выявляя реальную связь музыки с жизнью.

Европейская музыкальная культура представляет морфологическую систему как динамическую, учитывающую всевозможные изменения в жизни родов и жанров, которые возникали одновременно. Старшие роды — это прикладная музыка, исторические корни которой уходят в VII век н.э., когда папа Григорий I ввел единый порядок католического богослужения, включавший комплекс собственных жанров: основной жанр «месса» включает псалмодию, молитвы и хорал. Значительно позднее появились смежные жанры культовой музыки (мотет с XV века, духовный концерт в XVI веке, русский партесный концерт в XVII веке), выполняющие функцию музыкальной паузы во время причастия духовенства. Конец XVI века ознаменовался расцветом мадригала, появлением оперы, зарождением хореографической музыки в театре Ж. Б. Люлли, поэтому мы можем считать, что жанровое разнообразие европейской профессиональной композиторской музыки уходит корнями в то время.

В современном искусствоведении не выработана единая классификация жанров, в отечественной науке существуют классификации В. А. Цуккермана, А. Н. Сохора, Е. В. Назайкинского, О. В. Соколова и др.

В классификации В. А. Цуккермана критерием является содержание. Все жанры исследователь делит на две большие группы: *первичные* (возглас и движение) и *вторичные*, представленные основными жанровыми группами:

- *лирические*: песня, романс, ноктюрн, колыбельная, серенада, поэма и т.п.;
- *повествовательные и эпические*: былина, дума, гимн, баллада, рапсодия, увертюра;
- *моторные* (связанные с движением): плясовая песня, танец, марш, этюд, токката, скерцо;
- *картинно-живописные*: этюды-картины, программная музыка.

А. Н. Сохор в качестве основной критерии выбирает условия бытования, обстановку исполнения. Жанровые группы:

- *культовые и обрядовые*: молитвенные песнопения, месса, реквием, мистерия и т.п. Характерные признаки: статичность, упорядоченность, преобладание хорового начала, обобщенность;

¹³ Музыкальный энциклопедический словарь / под ред. Г. В. Келдыша. — М.: Большая Российская энциклопедия, 2203. — С. 192.

¹⁴ Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Владос, 2003. — С. 94.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru