

Содержание

Предисловие	6
-------------------	---

ЧАСТЬ I

ГЛАВА I. МУЗЫКА — УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ЯЗЫК ЧЕЛОВЕЧЕСТВА.....	10
---	-----------

§ 1. Из вечности музыка вдруг раздалась	10
§ 2. «БУКВА – ЦИФРА – НОТА» — возвращение к идее целостности мировосприятия	20
§ 3. Музыкальная грамотность: дефиниция	27
§ 4. Принципы изучения музыкальной грамоты	32
§ 5. Психологические уровни усвоения информации	36

ГЛАВА II. ПЛАНЕТА «НАЧАЛЬНАЯ ШКОЛА»	39
--	-----------

§ 1. Младший школьник в современном мире — штрихи к портрету	39
§ 2. Игра — методология начального общего музыкального образования	51
§ 3. Предмет «Музыка» в контексте федерального государственного образовательного стандарта начального общего образования (ФГОС НОО) ...	56
§ 4. Урок музыки — путь к постижению прекрасного	62
§ 5. Музыкально-пластическая деятельность — выявление интонационной формы личности ...	72

ЧАСТЬ II. ПО СТУПЕНЯМ ПОЗНАНИЯ МИРА МУЗЫКИ

ГЛАВА III. ПЕРВАЯ СТУПЕНЬ	104
--	------------

§ 1. Планируемые результаты обучения в области музыкальной грамотности	104
§ 2. Освоение звуковысотности. Музыкально-дидактические игры	113

§ 3. Сущность системы относительной сольмизации	118
§ 4. Освоение ладовых интонаций, образуемых V–III–VI–I ступенями	123
§ 5. Освоение ритмики	131
§ 6. Алгоритм сольфеджирования	138
§ 7. Музыкально-пластическая деятельность	140
§ 8. Музыкально-творческая деятельность	146
§ 9. Музыкально-инструментальная деятельность	156
ГЛАВА IV. ВТОРАЯ СТУПЕНЬ	160
§ 1. Планируемые результаты обучения	161
§ 2. Освоение звуковысотности	179
§ 3. Освоение ритмики	183
§ 4. Музыкально-пластическая деятельность	192
§ 5. Музыкально-творческая деятельность	197
§ 6. Музыкально-инструментальная деятельность	203
ГЛАВА V. ТРЕТЬЯ СТУПЕНЬ	207
§ 1. Основные направления работы	208
§ 2. Планируемые результаты обучения	209
§ 3. Освоение звуковысотности	230
§ 4. Канон — начало освоения полифонической фактуры	246
§ 5. Освоение ритмики	248
§ 6. Музыкально-пластическая деятельность	263
§ 7. Музыкально-творческая деятельность	268
§ 8. Музыкально-инструментальная деятельность	275

ГЛАВА VI. ЧЕТВЕРТАЯ СТУПЕНЬ	276
§ 1. Планируемые результаты обучения	278
§ 2. Освоение полифонической фактуры	292
§ 3. Освоение звуковысотности	293
§ 4. Освоение ритмики	303
§ 5. Музыкально-пластическая деятельность	304
§ 6. Музыкально-творческая деятельность	308
§ 7. Музыкально-инструментальная деятельность	311
ГЛАВА VII. ПЯТАЯ СТУПЕНЬ	312
§ 1. Фактура — важнейшее стилеобразующее средство музыкального искусства	312
§ 2. О самостоятельной работе учащихся на уроке музыки	326
ГЛАВА VIII.	338
Раздел I. Освоение приемов музыкально- двигательной выразительности	338
Раздел II. Освоение движений различного эмоционально-динамического характера	356
Раздел III. Прыжковые движения	366
Раздел IV. Танцевальные упражнения	375
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА	419
СОЛЬФЕДЖИО. Нотное приложение.	441

*Светлой памяти
Ирины Семеновны Аврамковой
посвящаю*

Предисловие

Глубокие изменения в методологии и содержании общего основного образования обусловили пересмотр всех предметных программ. Первый и второй Федеральные государственные образовательные стандарты (ФГОС) содержат разные программы по предмету «Музыка». Впервые за многие годы во втором варианте стандарта появился раздел «нотная грамота».

Проблема содержания понятия «музыкальная грамотность» существует давно, трактуется достаточно произвольно и носит декларативный характер. В связи с изменениями, вносимыми ФГОС, появилась необходимость уточнения содержания понятий «музыкальная грамотность» и «музыкальная грамота», которые, к сожалению, зачастую идентифицируются. В книге сделана попытка обозначить границы каждого из названных понятий.

Освоение понятийного аппарата музыкального искусства, без знания которого невозможно адекватное восприятие содержания феноменов музыкального искусства, понимание и дифференцированное «слышание» музыкальной ткани всегда было большой проблемой для учителей музыки. Во-первых, из-за отсутствия разработанной системы освоения терминологии, во-вторых, из-за попыток упрощения содержания

основных понятий, обусловленных благородными намерениями облегчить детям овладение оной. Эта стратегия привела к достаточно печальным результатам: дети, повторяя за учителем расплывчатые (часто и неверные формулировки) никак не связывают терминологию и звучащую музыкальную ткань. Этими соображениями определяется структура и содержание книги, в которой сделана попытка решить следующие задачи:

- сформулировать основные методические принципы освоения понятийного аппарата музыкального искусства;
- систематизировать по годам обучения изучение понятийного аппарата музыкального искусства, всех понятий, которые, по мнению автора, должны обеспечивать музыкальную грамотность учащихся;
- представить научную формулировку содержания всех основных понятий и предложить доступные детям на каждой ступени обучения определения, максимально сохраняющие смысл каждого понятия;
- предусмотреть постепенное обогащение и усложнения содержания понятий;
- научить детей пользоваться необходимой терминологией, определять элементы музыкальной речи в процессе музыкального восприятия: в ходе слушания музыки, пения и анализа спетого и услышанного.

Большое внимание в книге уделено методике освоения собственно музыкальной и нотной грамоты, как составляющей музыкальной грамотности. На протяжении более чем сорока лет освоение этой области музыкальных умений и навыков программой по музыке не предусматривалось, и, хотя некоторые учителя-энтузиасты продолжали учить детей петь по нотам, методика освоения нотной грамоты, по сути, была утрачена. В книге сделана попытка на основе собственного сорокалетнего опыта работы в качестве учителя музыки и обобщения существовавших в отечественном музыкаль-

ном образовании методик предложить методику освоения нотной грамоты, рассчитанную на период обучения в начальной школе. Представления автора о системном освоении музыкальной грамоты нашли свое отражения в предложенном сольфеджио.

Другой насущной проблемой современной педагогики музыкального образования является проблема введения на уроки музыки музыкально-пластической деятельности, ее систематизации и структурирования. Этот вид музыкальной деятельности детей занимает достаточно важное место на музыкальных занятиях в детском саду. С приходом в школу всякое музыкальное движение практически заканчивается. В этой области надо еще много работать методистам, хореографам, специалистам по преподаванию ритмики, искусствоведам и т. д. Автор предлагает в книге свою версию систематического освоения музыкально-пластической деятельности, опираясь на учение Э. Жак-Далькроза, некоторые идеи К. Орфа и систему освоения музыкального движения, предложенную С. Рудневой и Э. Фиш, прямыми наследницами школы А. Дункан. Музыкальное движение, как и любая другая музыкальная деятельность, требует тщательной, спланированной и качественной работы, поэтому в последней главе книги мы представляем достаточно широкий круг упражнений по освоению элементов музыкальных движений и эмоциональному освоению метроритмической структуры музыкальных произведений.

Книга предназначена учителям музыки, преподавателям, работающим в системе дополнительного музыкального образования, студентам музыкально-педагогических факультетов институтов и колледжей.

ЧАСТЬ I

Глава I

МУЗЫКА — УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ЯЗЫК ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

§1. Из вечности музыка вдруг раздалась

*Из вечности музыка вдруг раздалась,
И в бесконечность она полилась,
И хаос она на пути захватила, —
И в бездне, как вихрь, закружились светила.*

Я. П. Полонский

Музыка! Начиная с античности философы, писатели, музыканты пытаются постигнуть великое таинство сущности и предназначения этого удивительного искусства, а также объяснить силу и механизмы воздействия ее на человека. Казалось бы, искусствоведами досконально изучены и историческое развитие, и фундаментальные закономерности музыкального искусства, но по-прежнему нет однозначных ответов на вопросы: «Что есть музыка? В чем заключается ее сущность? Каково соотношение понятий «музыка» и «музыкальное искусство»? Чем обусловлено возникновение музыки? Почему разные цивилизации, исторические формации, государства и даже отдельные племена, находящиеся на примитивном уровне развития, привлекают по-разному организованную звуковую стихию в целях создания определенной эмоциональной атмосферы, сакрализации, объединения, устрашения, развлечения, наслаждения и т. д.? Каковы границы понятия «музыка»? Каковы пути познания музыкального искусства, надо ли учить музыке, и как это делать?

Разумеется, на большинство из заданных вопросов есть ответы, однако они разные, а иногда и взаимоисключающие. Крупнейшие философы и искусствоведы (Пла-

тон, Ф. Ницше, А. Ф. Лосев, Б. В. Асафьев, Б. Л. Яворский, Ю. Н. Холопов, В. Н. Холопова, В. А. Цуккерман, Л. А. Мазель, В. В. Медушевский, Е. А. Назайкинский, А. И. Климовицкий, А. Н. Сохор, М. С. Каган, Т. В. Чердниченко, Г. А. Орлов, М. Ш. Бонфельд и др.) в своих исследованиях предлагают широкий спектр мнений относительно сущности рассматриваемых явлений. Но при этом все равно остается простор для поиска высоких смыслов и миссии музыкального искусства, а главное — до сих пор нет достаточно ясного представления о процессах музыкального восприятия и музыкального творчества, понимания механизмов работы сознательных и бессознательных структур человеческой психики и головного мозга, ответственных за музыкальную деятельность и музыкальную коммуникацию.

Обратимся к высказываниям авторитетных музыкантов и философов о сущности музыки и музыкального искусства.

У Б. В. Асафьева читаем о музыке: «...думается, что не только искусство, или, во всяком случае, что-то большее, чем искусство...»¹; «Предмет музыки, не есть зримая или осязаемая вещь, а есть воплощение, или воспроизведение процессов-состояний звучания, или, исходя из восприятия, — отдавание себя состоянию слышания. Чего? Комплексов звуковых в их взаимоотношении, ибо музыка нигде не имеет дела с суммой частей, но с отношениями или сопряжением элементов»².

А. Ф. Лосев так писал о музыке: «Она сладостно трепещет от грохота светопредставления, ей люб безграничный анархизм и вселенский разгул своеволия. Что такое перед нею этот гигантский механизм мира «математического естествознания»? <...>...музыка конструирует другой мир, без законов и без основания. И уже по одному этому она есть особое мироощущение, не сводимое и не переводимое ни на какое другое миро-

¹ Глебов И. (Б. В. Асафьев). Ценность музыки. — СПб.: De Musica, 1923. — С. 19.

² Там же. — С. 19–20.

ощущение и другой язык»³. И далее мы читаем: «Эйдос музыки явил нам ее сущность, и сущность эта — несказанность, невыявленность и гилетичность (непрерывное становление, изменчивость. — Б. Р.)»⁴.

Ю. Н. Холопов, исходя из философской концепции А. Ф. Лосева, впервые изложенной в работе «Музыка как предмет логики», пишет: «Число есть начало, предстоящее нашему умственному взору как некое смысловое изваяние, несущее идею порядка, структурности, где целое всегда присутствует во всех частях одинаково... целое — покоится, как бы Вращаясь само в себе («подвижный покой»). Время есть жизнь. Число живет бесшумно, и изменения внутри его абсолютно легки. Время живет шумно и трудно, изменения в нем вязки, совершаются с большими усилиями. Музыкальный предмет характеризуется в первую очередь не непосредственно жизненными, бытовыми эмоциями... а тем, что музыка — искусство и имеет поэтому определенную художественную форму, ее логика обуславливается сущностью времени и числа, а не формами повседневных переживаний человека. Качественное овеществление воплощенного во времени идеального числа есть движение — предмет музыки»⁵.

Г. В. Ф. Гегель считал музыку озвученной стороной абсолютного Духа, который «порождает из самого себя произведения искусства, как первое посредствующее звено, примиряющие явления внешние, чувственные преходящие с чистой мыслью, природу и конечную действительность с бесконечной свободой постигающего мышления»⁶. Музыка — звучащий Дух бытия.

³ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Из ранних произведений. — М.: «Правда», 1990. — С. 226.

⁴ Там же. — С. 214.

⁵ Холопов Ю. Н. О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии, №4, 1993. — С. 107.

⁶ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х томах. Т.1. Лекция по эстетике. — М.: Искусство, 1968. — С. 14.

О. Ю. Солопанова считает, что «музыка заключает в себе совершенно уникальные, отличные от любых областей «предметной действительности», явления, смысл которых становится доступным пониманию в сопряжении с понятиями *дух, духовность*»⁷.

В. В. Медушевский видит в музыке истину в облике красоты: «Место музыки... в средостении бытия мира и бытия человеческой души. В звуке — первое «да» бытию, первое движение сердца. <...> Музыкальная интонация — прямое, ясное воплощение энергий жизни»⁸; «Музыка проникает внутрь энергий — и так познает мир: не по внешним проявлениям, но по существу и благоустроению их — по мере наполняющих их света, любви, пробужденности к высшему»⁹.

А. Н. Сохор предлагает следующее толкование понятия «музыка»: «...вид искусства, который отражает действительность и воздействует на человека посредством осмысленных и особым образом организованных по высоте и во времени звуковых последований, состоящих в основном из тонов»¹⁰.

Французский композитор Оливье Мессиаан писал о музыке: «она... есть искусство мыслительное, интеллектуальное, абстрактное, нематериальное; искусство временное (это говорит о важности ритма в музыке), искусство сверхприродное (это объясняет религиозные практики и власть музыки над психикой); она есть, таким образом, искусство любви, могущее выразить любовь, — и это последнее меня восхищает». Рассматривая генезис слова «музыка» в разных языках,

⁷ Целковников Б. М. Мировоззренческие убеждения педагога-музыканта: Учеб. пособие к курсу «Методология музыкально-педагогического образования». — М.: МПГУ, 1998. — С. 88.

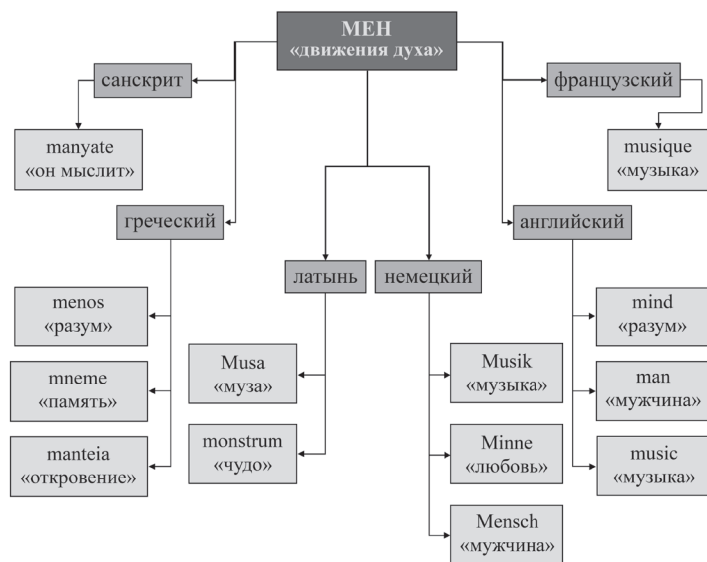
⁸ Медушевский В. В. Интонационная форма музыки: Исследование. — М.: Композитор, 1993. — С. 214.

⁹ Там же. — С. 215.

¹⁰ Музыкальная энциклопедия. В 6 томах. СПб. Советская энциклопедия — Советский композитор. 1973 / 1982. т. 3, стлб. 730.

О. Мессиян предлагает следующие толкования¹¹ (см. схема 1):

Схема 1.



Г. Г. Коломиец находит этимологию слова «музыка» в русском языке, опираясь на толковый словарь С. И. Ожегова, Н. Ю. Шведовой. Она предлагает представить это слово так: «М-УЗЫ-КА». Здесь соединяются в триаде «М» — мужское начало, человек, «КА» — астральное тело, «УЗЫ» — магическое пленение субстанцией, или «то, что связывает, соединяет — высокое»¹².

Музыка — искусство временное и у нее, так же как у ее создателей и интерпретаторов-музыкантов, свои, особенные отношения со временем. Великий античный

¹¹ Цареградская Т. В. *Время и ритм в творчестве Оливье Мессияна*. — М.: Классика XXI, 2002. — С. 40.

¹² Коломиец Г. Г. *Ценность музыки: философский аспект*. Изд. 3-е. — М.: Книжный дом «Либроком», 2009. — С. 314.

мыслитель Платон в диалоге «Тимей» раскрывает амбивалентную сущность понятия «время» следующим образом: «Природа идеального бытия вечна, но наделить этим свойством во всей его полноте тварь было невозможно. И поэтому он /Бог/ решил создать *движущийся образ вечности*, и когда он установил порядок в небесах, но сделал этот образ вечным, но движущимся... *и этот образ мы называем временем*» (курсив наш. — Б. Р.)¹³.

И. Ф. Стравинский считал, что «музыка — единственная область, в которой человек реализует настоящее и освобождается от текучести времени»¹⁴.

В своем фундаментальном исследовании «Древо музыки» Г. А. Орлов пишет: «Из всего, что существует в мире, из всех вещей, сотворенных, музыкальный звук есть чистейшая и наиполнейшая манифестация времени. Во времени он и движется, и покоится, “как китайский сосуд, постоянно движущийся в своем покое”. Неуловимо изменчивый и тот же самый, он объединяет прошлое с будущим, преображая эти нереальности в реальное, длящееся настоящее.

Музыкальный звук обладает мириадами форм и красок, которые обогащают и укрепляют это обретенное настоящее. Невидимый, неосязаемый, но всепроникающий он легко исчезает как объект, сливается с интимной внутренней жизнью каждого и продолжает жить в ней. И всякий раз, когда это происходит, музыкальный звук исцеляет, хотя бы на миг возвращая человеку внутреннюю цельность и восстанавливая его единство с миром по ту сторону различий и изменений»¹⁵.

Т. В. Чередниченко в цикле лекций «Музыка в истории культуры» соотносит понятия пространство и время, исходя из телесной природы человека: «Взаи-

¹³ Орлов Г. Древо музыки. 2-е изд., испр. — СПб: Композитор, 2005. — С. 430.

¹⁴ Стравинский И. Ф. Диалоги. — Л.: «Музыка», 1971. — С. 245.

¹⁵ Орлов. Г. Древо музыки. 2-е изд., испр. — СПб: Композитор, 2005. — С. 430.

модействие озвученного пением телесного времени и озвученного инструментальной игрой телесного пространства, таким образом, генерирует и развивает в музыке то, что не поется, не играется, что внетелесно, внепространственно и вневременно: *опыт мышления*. И это мышление свободно от привязок к предметному содержанию. *Музыка есть модель чистого мышления*. Музыка — воплощение цельности человека, единства в нем природы и духа. Эта целостность и это единство сконцентрированы в музыкальном звуке»¹⁶.

Если попытаться выявить существенные характеристики музыки из приведенных выше высказываний, то мы увидим, как сложно и многозначно представление о музыке у выдающихся мыслителей прошлого и настоящего. Музыка — модель вселенского универсума, преображенного величием бытия человеческого Духа. Многие годы, размышляя о феномене музыки, о постижении механизмов ее воздействия, мы непрерывно искали пути приобщения юных душ к великой этической тайне первоизданной красоты, сокрытой в музыке. В опоре на традиции, а во многом интуитивно нащупывалась направленность путей к эйдосу музыки. Итогом наших раздумий и нашей педагогической практики явилась мысль, замечательно сформулированная Леонардом Бернштейном: «Смысл музыки должен быть найден в самой музыке, в ее мелодиях, гармонии, ритмах, оркестровом колорите и в особенности в способах ее собственного *развития*. <...> ...музыка имеет свой собственный смысл, который надо почувствовать в ней самой... <...> Смысл музыки заключен в самой музыке и нигде более»¹⁷.

Ни для кого не секрет, что существует, по выражению Т. В. Чередниченко, «несколько музык», несколько ти-

¹⁶ Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры // Курс лекций для студентов немusыкальнх вузов и всех. Кто интересуется музыкальным искусством. Вып. 1. — М.: Долгопрудный. Аллегро-Пресс, 1994. — С. 29.

¹⁷ Бернштейн Л. Концерты для молодежи. — Л.: Композитор, 1991. — С. 93–94.

пов музыки: *музыкальный фольклор, менестрельство* (жонглеры, скоморохи, городская развлекательная музыка XVIII–XIX веков, варианты поп-музыки: шлягер, в том числе и советский, рок-н-ролл), *каноническая импровизация* (григорианский хорал, знаменный распев, макомат, рага, джаз), *опус-музыка*¹⁸. В. Дж. Конен в огромном многообразии музыки выделяет три пласта: фольклор, музыка профессиональной европейской композиторской традиции и третий пласт, объединяющий развлекательную музыку от средневековых жанров до современных жанров поп- и рок-музыки, джаз, бардовская песня и т. д.¹⁹. Классификация В. Дж. Конен отличается лаконичностью, ясностью и логичностью, однако содержание «третьего пласта», который включает великое множество разных жанров и традиций музицирования, как представляется, требует определенной детализации. В классификации Т. В. Чередниченко реализуется попытка рассмотрения музыки разных регионов и континентов по принципу типа музицирования и композиции. Такой подход дает возможность исследователю дифференцировать направления и жанры музыки третьего пласта и выявить общность в разнообразии и неповторимости звучащего мира. Для нас принципиально важно определить, к какому типу или пласту музыки мы должны подготовить восприятие детей, так как каждый пласт музыки связан с определенными интонационными слоями, метроритмическими структурами, фактурными, тембровыми, формообразующими и другими специфическими особенностями. Если опираться на традиции предпрофессионального образования (музыкальных школ, школ искусств и т. п.), то надо основываться только на музыке европейской академической композиторской школы, написанной в течение XVII — первой половины XX веков.

¹⁸ *Бернштейн Л.* Концерты для молодежи. — Л.: Композитор, 1991. — Вып. 1, лекция 6. С. 125–210; Вып. 2. — С. 7–39.

¹⁹ *Конен В. Дж.* Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. — М.: Музыка, 1994. — С. 160.

Однако, начиная со второй половины XX века и в настоящее время на фоне размывания привычных форм музыкального высказывания, поисках нового новых форм и средств музыкального языка появилась музыка, требующая и в исполнении, и в восприятии иного подхода, к которому не готов современный слушатель. По нашему мнению, академическое музыкальное искусство вошло в период нового «интонационного кризиса» и постепенно превращается в элитарное искусство для узкого круга ценителей-профессионалов. Каким же «музыкальным языком» разговаривать с детьми? К восприятию какого пласта музыки их готовить?

В создавшейся ситуации трудно найти оптимальное решение, однако европейская академическая традиция — это колоссальный пласт культуры, явивший миру бесценные художественные сокровища, поэтому, оставаясь в лоне европейской культуры, мы не можем на него не опираться. При этом нельзя игнорировать новые стилистические, жанровые, интонационные, метроритмические и тембровые характеристики современной музыки «профессиональной европейской композиторской традиции» (В. Дж. Конен). Думается, что необходимо, опираясь на традиционный интонационный и ладогармонический язык, постепенно включать в дидактический материал произведения композиторов конца XX и XXI века, постепенно осваивая элементы обновленного музыкального языка. Вероятно, надо обобщить, оценить и переосмыслить драгоценный педагогический опыт, накопленный российским общим музыкальным образованием, которое было возвращено отечественной и западноевропейской опус-музыкой, обогащенной интонационным богатством самобытного фольклора и православной певческой традицией. Нельзя обойти и менестрельные традиции, особенно ярко проявившиеся в третьем пласте музыки XX и начала XXI века, так как дети и подростки живут в этом звучащем континууме. Таким образом, задача общего музыкального образования состоит в том, чтобы *выявить, понять и освоить*

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru