

ВВЕДЕНИЕ

Музыказнание, к сожалению, до сих пор не имеет единой формулировки, раскрывающей смысл термина «музыкальный слух», и пользуется самыми различными по содержанию определениями. «Под музыкальным слухом, в отличие от слуха вообще, принято разуметь способность отличать высоту музыкальных звуков или их отношения». Так утверждает, характеризуя упрощённо слух (очевидно, начинающих музыкантов), известный композитор и исследователь в области музыкального слуха С. М. Майкапар¹. Старейший отечественный сольфеджист А. Л. Островский отмечает: «музыкальный слух — это единая сложная способность, направленная на целостное восприятие и интонирование музыкального произведения»². Здесь уже, как видно, характеризуется слух довольно зрелых музыкантов.

Действительно, слух не статичен, он постоянно находится в развитии, в связи с чем, его качественная сторона постоянно меняется, и поэтому одной формулой охарактеризовать его не представляется возможным.

Сольфеджио, призванное развивать музыкальный слух, долгое время существовало как узкопрактическая дисциплина, а в качестве науки стало функционировать сравнительно недавно. В связи с этим, работ, в которых бы во главу угла ставилось исследование теории музыкального слуха, издано крайне мало и написаны они специалистами, опирающимися в большей степени на физические, психофизиологические, и акустические факторы в ущерб сугубо музыкальным закономерностям. Данное обстоятельство заставило нас обратиться к обозначенной проблеме и попытаться раскрыть её, опираясь на научные достижения в области музыказнания, при этом не отрицая психофизиологическую основу музыкальных способностей.

¹ Майкапар С. М. Музыкальный слух.— Пг. 1915, с. 1.

² Островский А. Л. Методика теории музыки и сольфеджио. М. 1970, с. 149.

Для того чтобы докопаться до истины, обратимся к основе музыкального слуха, к структуре «музыкальности», под которой Б. М. Тепловым мыслится комплекс способностей (ладовое чувство, ритмическое чувство и слуховые представления), составляющий содержание музыкального слуха, используемого музыкантами в творческой деятельности.

Наблюдения показывают, что термин «музыкальность» может определять различные уровни способностей музыканта и художественной ценности произведения. И это действительно так. Например, отмечают музыкальность известного гениального музыканта и говорят о музыкальности ребёнка, который только что приступил к занятиям музыкой; оценивают музыкальность шедевра художественного произведения и отмечают музыкальность, скажем, относительно удачно сочиненного студентом учебного этюда.

Приведённые выше примеры дают основание утверждать, что термин «музыкальность» не конкретен в своём выражении, он лишь указывает на некоторую, приблизительную характеристику профессионального мастерства субъекта или относительную художественную ценность музыкального произведения либо учебного материала. Понятие «музыкальный слух», производное от понятия «музыкальность», также неконкретно, оно определяет разные уровни и объёмы музыкального слуха.

В связи с этим, на наш взгляд, в отношении музыкального слуха целесообразно дать два определения. Первое, элементарное, применимо при диагностировании слуха начинающего музыканта: музыкальный слух — это способность восприятия, интонирования (голосом), представления и осмыслиния как ритмически организованных отдельных музыкальных звуков, так и взятых во взаимосвязи.

Второе, всеобъемлющее, используемое для диагностирования слуха зрелого или относительно зрелого музыканта: музыкальный слух — это способность восприятия, представления и осмыслиния всех специфических и неспецифических средств музыкальной выразительности, взятых как в отдельности, так и во взаимосвязи.

Во втором определении, как видно, действие воспроизведения нами сознательно опущено, поскольку оно: во-первых,

по техническим условиям не всегда осуществимо, во-вторых, не каждый музыкант, особенно инструменталист, в совершенстве владеет голосом, а в-третьих, не любое средство может передаваться путём интонирования.

Известно, что в исследовательской литературе и, особенно, в педагогической практике понятиями «музыкальный слух» и «сольфеджио» пользуются достаточно вольно, почти как синонимами. На самом же деле это совершенно разные по смыслу категории. Музыкальный слух заключает в себе объём словаря слуховых представлений и конкретную его качественную характеристику, а сольфеджио — это в большей степени «инструмент музыкального слуха», при помощи которого формируется словарь музыкального слуха того или иного качественного уровня. Поэтому содержанием сольфеджио является словарь музыкального слуха и та часть словаря сольфеджио, которая задействована в процессе освоения нового материала.

Музыкальный слух и сольфеджио образуют между собой замкнутый круг. Это значит, что без сольфеджио нет ясности, как развивать музыкальный слух, а развитие его средствами сольфеджио даёт возможность целенаправленно формировать слух всякий раз нового, более высокого уровня. Музыкальный слух проявляется как бы в двух его качествах, в собственном, относительно завершённом состоянии, и в курсе сольфеджио, являясь частью процесса. Таким образом, музыкальный слух и сольфеджио, находятся в постоянном движении, перемещаясь один в другой, обогащая друг друга.

Содержание художественного произведения — это текстовой материал с исполнительскими задачами, выражаяющимися в совокупности всех средств музыкального языка, который включает в себя огромный набор различных категорий, способствующих совершенствованию знаний и раскрытию посредством музыкального слуха смысловой стороны музыки. В этой связи особую актуальность приобретает данное исследование, устанавливающее научную связь между музыкальным слухом и его теоретической основой, составляющей содержание музыкального языка в процессе интонационной и аналитической деятельности.

В предлагаемой монографии использованы многие положения, ранее изложенные в предыдущих исследованиях автора. Некоторые из них подверглись частичной переработке. Помимо того, разработан ряд новых проблем в соответствии с тематической направленностью настоящей монографии. Данный труд рассчитан на учащихся и студентов, проявляющих повышенный интерес к проблеме развития музыкального слуха, и, возможно даже в большей степени, на музыкантов исполнительских специальностей, которые постоянно сталкиваются в своей деятельности с нетемперированным строем. Мы уверены, что сведения, изложенные в монографии, дадут не только твёрдую основу для развития музыкального слуха в специальных классах, но и позволят более эффективно решать возникающие творческие задачи других теоретических и исполнительских дисциплин.

Методологической основой книги послужили известные труды по музыкальной и общей педагогике, психологии, акустике, обобщённый опыт педагогов-практиков, преимущественно отечественных авторов. В своих установках мы опирались на следующие источники: теорию интонации Б. В. Асафьева, теорию деятельности Л. С. Выготского, А. Н. Леонтьева и др.; теорию лада, разработанную известными музыковедами; теорию музыкального интонирования в условиях нетемперированного строя Н. А. Гарбузова, Н. К. Перееверзева, Ю. Н. Рагса и др; теорию музыкального восприятия Б. М. Теплова, Л. В. Благонадёжиной, Е. В. Назайкинского, М. П. Блиновой и др.; теорию поэтапного формирования умственных действий П. Я. Гальперина. Книга состоит из введения, шести разделов, дополнения, краткого заключения и списка библиографической литературы.

РАЗДЕЛ 1.

СИСТЕМА СРЕДСТВ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА В ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ И УЧЕБНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Как известно, в познании музыкального искусства в целом, и его отдельных областей в частности, наравне с другими компонентами огромное значение для музыканта имеет восприятие. И чем оно качественнее по содержанию, тем ярче и совершеннее будет протекать его профессиональная деятельность. Необходимым условием, без которого немыслима адекватность восприятия, является наличие музыкального языка, общезначимого для композитора, исполнителя и слушателя. Заметим, в настоящей работе под музыкальным языком или словарём мыслится весь арсенал звуковысотных средств музыкальной выразительности. (См. подробнее о музыкальном языке в разделе 4).

По мнению некоторых представителей искусства, музыка существует лишь для того, чтобы её исполнять и слушать, но, как показывает практика, ограничиться только этим не представляется возможным. Профессиональные знания исполнителя не могут замыкаться кругом специальных навыков игры на инструменте. Творчество музыканта проявляется многогранно. Оно может выражаться в процессе, связанным с деятельностью солиста, концертмейстера, оркестранта, аранжировщика, педагога, рецензента и др. Однако полноценный процесс изучения музыкального искусства включает в себя ещё и его глубинный анализ исследователем во всех ракурсах, а это значит, что о музыке неизбежно приходится не только говорить, но и писать.

Каждая эпоха, рождающая определённый стиль, выдвигает принцип объединения музыкального материала в конкретную систему интонационного словаря, которая функционирует в двух видах. В «живом» проявлении, в качестве средств исполнения художественных произведений, и в научном обосновании этих средств, то есть в теоретической абстракции. Музыкальная система в первом

понимании включает в себя интонационное содержание, которое содержит каждое музыкальное произведение, что является основой формирования слуховых представлений стилистического словаря. Музыкальная система во втором понимании включает в себя, прежде всего, «алфавит» музыкального языка, который одновременно служит и средством создания различных звуковысотных образований, и средством использования этих образований в художественной и учебной практике, что является основой интонационного содержания музыкального языка учебного словаря.

Музыковедческая литература, касаясь анализа художественных произведений, всегда усматривала родство между закономерностями строения литературной речи и организацией музыкальной ткани³. В результате возникло немало общих по значению слов и схожих по смыслу выражений. Литературный язык в книге и в сознании субъекта. Музыкальный язык в нотной записи произведения и в сознании субъекта, т.е. в слуховых представлениях. Литературный язык и музыкальный язык, синтаксис литературного языка и синтаксис музыкального языка, чтение и диктант в освоении литературного языка, чтение («с листа») и диктант (музыкальный) в развитии профессионального слуха посредством специальных занятий и т.д.

Однако, если средства литературного языка в течение длительного времени с особой тщательностью отбирались, «обрабатывались», а затем уже последовательно включались в процесс изучения, то сведения о музыкальном языке не были представлены столь четкой единой системой, а оказались рассредоточенными по различным учебным пособиям и другим литературным источникам. Учитывая данное обстоятельство, мы предприняли попытку дать обзор внедрения в учебный процесс средств музыкального языка, и наметить пути оптимального его освоения.

Современное состояние педагогики вместе с включением в учебные планы новых предметов характеризуется расширением и значительным углублением содержания изучаемых традиционных курсов. Тщательный анализ огромного

³ Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений.— М.: Музыка, 1967. С. 20.

количества различных учебных программ показывает, что их составители большое значение придают освоению средств музыкальной выразительности. Забота о познании языка проходит красной нитью через все звенья образования, начиная с первой его ступени. Всем известно, что даже от учеников ДМШ требуют посильных знаний из различных сфер (гармонии, полифонии, анализа, оркестровки и др.), на которые опирается их специальность, и без которых немыслимо полноценное её освоение. Конечно, сведения о средствах выразительности музыки, так или иначе, школьники получают практически на всех занятиях. Однако эти сведения как бы стихийно оседают в сознании и не могут гарантировать прочность знаний, в чём, собственно, мы часто убеждаемся. Это значит, что необходимость специального освоения средств музыкальной выразительности в расширенных рамках появляется уже на ранней стадии обучения. В дальнейшем, при изучении таких дисциплин, как инструментовка, инструментоведение, аранжировка (переложение), оркестровый класс, дирижирование, чтение партитур и др., в домашние задания студентов входит анализ нотного текста произведения, с выявлением в нём использующейся специфики звучания в целом, и отдельных элементов музыкального языка в частности.

Для выявления роли средств музыкальной выразительности проведём параллель между лингвистикой и музыкой. Грамотному чтению и письму способствует изучение языка, который функционирует в двух видах. В качестве текстов литературных произведений, журналов, газет, документов, прочих деловых бумаг и в качестве системы средств языка, осваиваемой в учебниках и учебных пособиях. Аналогично и в музыке. Для того, чтобы разбираться в ней, нужно также, прежде всего, изучить музыкальный язык, в который входят все средства выразительности, выполняющие две функции: являются строительным материалом художественных произведений, а также объектом разработок учебных курсов и теоретических исследований.

Как показывает наш анализ, сведения о средствах музыкальной выразительности специальными разделами включены во многие учебные пособия. Спектр рассмотрения,

объём и полнота их освещения в подавляющем большинстве, к сожалению, никак не оговариваются и зачастую зависят от авторов учебных руководств, от их личных взглядов на данную проблему,

Изучение выразительных средств музыки проходит постоянно. Начинается оно в первом классе ДМШ и продолжается в консерватории, будучи частью программ практических всех исполнительских, теоретических и исторических дисциплин.

Первые сведения о средствах музыкальной выразительности получают ученики ДМШ в исполнительских классах и курсе сольфеджио. Традиционные программы по сольфеджио дают каждому классу общие указания по осознанию и определению на слух «простейших» выразительных средств в отдельных мелодиях и музыкальных произведениях, дополненные теоретической информацией из музыкальной грамоты. С включением в учебный процесс музыкальной литературы (четвёртый класс), школьникам вновь дают понятия о мелодии, ритме, гармонии, регистре, тембре, а несколько позже — о жанрах.

В музыкальном училище (колледже), при прохождении сольфеджио и элементарной теории музыки, отмеченные выше средства получают новый уровень освещения. Необходимо указать, что элементарная теория музыки — первая теоретическая дисциплина, адресованная изучению средств музыкальной выразительности. Она даёт хоть и неглубокие, но весьма обширные знания по всем основным названным средствам. В 1991 г. появилось учебное пособие по элементарной теории музыки Л.Э Красинской и. В.Ф. Уткина⁴, в котором, в отличие от всех остальных, приводится краткая информация по полифонии. Это весьма существенное дополнение, дающее возможность учащимся получить необходимые знания уже на ранней ступени обучения.

Новый этап проработки выразительных средств связан с освоением гармонического языка, которому посвящён специальный предмет. В курсе гармонии изучаются: аккордики в целом, гармонические обороты, приёмы гармонического развития и др. С рассмотрением гармонии анализируется

⁴ Красинская Л., Уткин В. Элементарная теория музыки.— М. Музыка, 1991.

сфера лада и тональности, модуляции и другие элементы, выявляются связи гармонии с мелодией, ритмом, фактурой, тематическим материалом и др.

В предмете «Анализ музыкальных форм», наконец, осваивается целиком комплекс средств музыкальной выразительности. В. О. Берков, рассуждая о художественном произведении, справедливо утверждает, что музыкальная форма «охватывает все выразительные средства данного сочинения»⁵. И действительно, в любом учебнике по анализу музыкальных форм имеется специальный раздел, посвящённый средствам музыкальной выразительности. Однако перечень их для освоения в каждом руководстве, как показывают наблюдения, «свой». Например, широко известный учебник И. В. Способина «Музыкальная форма», вышедший в 1947 г., излагает сведения о теме, мелодии, гармонии, ритме, темпе, о расчленённости и о функциях частей формы. В другом, более позднем издании (1965) учебнике, под общей редакцией Ю. Н. Тюлина, приводится несколько иной набор средств: даётся информация о стиле и жанре, теме и музыкальном образе, о мелодии, гармонии, ритме, о расчленённости и о функциях частей формы. Л. А. Мазель, излагая в учебном пособии средства выразительности, опускает сведения о тех, которые, как он сам отмечает, выделены «в самостоятельные дисциплины — курсы гармонии, инструментовки» и «которые (по его мнению. — П.С.) легко могут быть почерпнуты из других источников»⁶.

Труд Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана «Анализ музыкальных произведений»⁷ выгодно отличается от рассмотренных выше тем, что в нём музыкально-выразительным и формообразующим средствам уделяется гораздо большее внимание. В первой главе данной теме отводится целый параграф. Затем подробно рассматриваются: жанры, мелодика, метр и ритм, гармония, динамика, тембр, фактура, вопросы расчленённости, масштабно-тематические структуры. Однако настоящий труд ориентирован на музыковедов и ком-

⁵ Берков В. Гармония, ч. 1. — М.: Музыка, 1962. С. 31.

⁶ Мазель Л. Строение музыкальных произведений. — М.: Музыка, 1979. С. 5.

⁷ Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. — М.: Музыка, 1967.

позиторов консерваторских курсов, поэтому использование его студентами других факультетов и учащимися музыкальных училищ и детских школ, естественно, осложняется труднодоступностью материала для восприятия лицами названных категорий.

Как известно, освоение полифонических средств посредством специальной учебной дисциплины у большинства обучающихся осуществляется в консерватории, и только студенты теоретического отдела приступают к нему в училище, но лишь на четвёртом курсе, параллельно освоению музыкальных форм. В отдельных учебниках приходится констатировать, как их авторы в самом начале вместе с объяснением особенностей строения «полифонических» мелодий дают информацию в целом о фактурах, ладе, и др. элементах, тем самым дублируя без особой надобности сведения, изложенные в иных, уже пройденных курсах теоретических дисциплин.

Касаясь инструментоведения и инструментовки, необходимо отметить следующее. С одной стороны, процесс овладения навыками данного предмета включает в себя всю совокупность средств музыкальной выразительности; а с другой стороны, такая работа, как оркестровка фрагментов произведений, анализ оркестровых партитур в целом и их темброво-динамического анализа в частности, дает возможность приобрести принципиально новые знания по оркестрово-колористическим средствам, которые невозможно получить на других занятиях.

Как ни странно, но наиболее полно иллюстрируются средства музыкальной выразительности в курсе истории музыки. Этот курс синтезирует все элементы музыкального языка, многие из которых уже изучались ранее, изучаются совместно с ним, и ещё только будут изучаться. В данном предмете осваиваются практически все формы и жанры музыки. В нём анализируются различные произведения, их мелодика, гармония, полифония, фактура, ритм. Изучаются оркестровые и хоровые партитуры, иначе говоря, анализируются стили отдельных композиторов в частности, и творческих направлений в целом.

Несмотря на то, что курс музыкальной литературы во многом отличается по своим целям и задачам от курса

истории музыки, тем не менее в нём неизбежно приходится говорить (причём не только в системе среднего звена образования, но и начального — в ДМШ) о музыкальных формах и жанрах в общих чертах, о всех средствах выразительности и о стиле в целом. И вот тут возникает, мягко выражаясь, «щекотливая» ситуация.

Согласно учебному плану музыкальная литература, как уже отмечалось, вводится с четвёртого класса ДМШ, затем она плавно переходит на новый уровень, в училищный курс и далее преобразуется в вузовский курс истории музыки. Но, если к моменту изучения истории музыки студенты уже оснащены необходимыми знаниями из области теоретических дисциплин, то при освоении музыкальной литературы учащиеся оказываются в весьма затруднительном положении. Постигая основы предмета, они вынуждены одновременно осваивать сведения, как минимум, о гармонии, полифонии и музыкальных формах.

Краткий анализ учебной литературы, излагающей прямо или косвенно выразительные средства музыки для освоения учащимися и студентами, показывает, что сложившаяся традиция по данному вопросу в образовании оставляет желать лучшего.

Как известно, содержанием любого произведения является совокупность всех средств музыкальной выразительности и, следовательно, под понятием средств музыкальной выразительности, наоборот, мыслится содержание, то есть абсолютно всё то, из чего соткано произведение. Средства музыкальной выразительности, находясь в произведении в органическом единстве, по значимости не равнозначны. Одни из них простые, другие более сложные, а третий составляют высокоорганизованные структуры, включая в себя компоненты иных средств. Установлено, что среди различных средств музыкального произведения главными являются звуковысотные и ритмические соотношения, однако ведущими и наиболее сложными признаются первые из них. Такое подтверждение мы находим как в исследовательской литературе, так и в учебной.

Музыканты, в большей степени инструменталисты, исполняя произведение, не всегда осознают всю его

функционально-ладовую сторону. Ритмическую же схему они активно воспринимают, иначе не могло бы осуществляться верное воспроизведение текста. Вероятно, это основная причина, которая заставила педагогику проявить к ритму пристальное внимание, в результате чего она сумела избежать каких-либо серьёзных противоречий в данном вопросе.

Звуковысотная сторона музыки представляет сложный многоуровневый организм, включающий в себя сумму различных понятий. «Теоретическое музыкознание, по заключению В. Н. Холоповой, имеет дело с двумя видами языков — художественным языком музыки и научным языком теоретических понятий о музыке»⁸. Большинство этих понятий в теоретической литературе имеет единую трактовку, тем не менее, есть понятия, сущность которых раскрыта не полностью, требующие определённых уточнений и поправок. Мы уверены, что настоящее состояние науки даёт возможность расширить и углубить знания о традиционных средствах музыкальной выразительности и внести в их понимание необходимые корректизы.

Для анализа выразительных средств приходится прибегать к их абстрагированию, которое, к сожалению, не всегда легко осуществляется. Например, мелодию легко вычленить из классического произведения, а, скажем, ладо-тональность — сложно, мы можем показать ее только в виде звукорядной схемы, и никак иначе. Ещё сложнее вычленить фактуру, её мы в состоянии только мысленно представить. При анализе важно учитывать, в каком аспекте рассматривается средство. Например, рассматривая фактуру или форму в широком смысле слова, мы должны иметь в виду все выразительные средства, которые объединяет фактура и форма, а при анализе в узком смысле этого слова в первом случае следует отметить лишь приём изложения материала, а во втором — композиционное строение произведения.

В педагогической практике порой возникает вопрос, способна ли наука привести весь перечень выразительных средств музыки и систематизировать последние для их освоения? На этот счёт наиболее интересную, на наш

⁸ Холопова В. Форма музыкальных произведений.— СПб.: Лань, 1999. С. .5.

взгляд, систематизацию выразительных средств музыки предприняла группа авторов во главе с В. А. Цуккерманом и Е. В. Назайкинским в программе «Анализ музыкальных произведений» для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов (кафедра теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского). Здесь предлагаются различные критерии. Отмечаются: специфические средства (ладовые, гармонические и др.) и неспецифические (динамические оттенки, тембр и др.); вычленяемые из произведения (мелодия, гармонические обороты и др.) и неотделимые от целого (ритмический рисунок, мелодическая линия и др.); предлагается звуковысотная и ритмическая организации средств, тематическая и структурная организация, а также различные принципы взаимодействия музыкальных средств⁹.

Выскажем некоторые соображения по поводу приведённой выше систематизации. Всякая форма музыкального произведения в широком смысле слова, включая в себя всю систему выразительных средств, несомненно является и сама средством, которое позволяет композитору воплотить в нём своё творение. Фактура, по справедливому заключению Ю. Н. Тюлина и Н. Г. Привано, служит одной из сторон музыкальной формы. В то же время она является «результатом сочетания, взаимопроникновения и взаимодействия основных средств музыкальной выразительности в их неразрывном единстве»¹⁰. Это значит, что в содержание фактуры, так же, как и в содержание формы в целом, входит вся совокупность выразительных средств произведения, с той лишь разницей, что в первом случае рассматриваются средства, способствующие построению формы, а во втором — средства, способствующие созданию фактуры.

Обратимся к аккорду, являющемуся элементом фактурной структуры. Каждый из аккордов представляет новое,

⁹ Анализ музыкальных произведений. Программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов (кафедра теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского) под общей редакцией В. А. Цуккермана и Е. В. Назайкинского. — М., 1977.

¹⁰ Тюлин Ю., Привано Н. Теоретические основы гармонии. — М.: Музыка, 1965. С. 230.

неповторимое гармоническое средство, характеризуемое фонизмом, функциональностью, такими качествами, как консонанс, диссонанс, диатонический, альтерированный, и др. Один и тот же аккорд от различного расположения в нём тонов, от их дублирования и других изменений всякий раз получит совершенно иной эффект — эффект нового гармонического средства. Подобные примеры можно приводить бесконечно, как с аккордовыми, так и с какими-либо иными выразительными средствами. К этому следует добавить, что музыкальный язык постоянно обновляется, но даже те его элементы, которые давно вошли в употребление, могут проявляться практически всякий раз оригинально, тем самым создавая эффект новизны, то есть эффект нового средства выразительности. Изложенные выше размышления дают право со всей уверенностью утверждать, что музыкальное искусство владеет бесконечным множеством традиционных выразительных средств, а поэтому идея доскональной их систематизации и показа всего их перечня бесперспективна.

Как известно, многие из средств приобрели статус учебной дисциплины (гармония, полифония, музыкальная форма и др.), иные существуют в качестве теоретических разработок и учений. Например, учения о мелодии, о музыкальном темпе, о ритме, о ладе и др. Есть средства, которые выражены сразу в двух жанрах, в виде учебного руководства и в виде исследования. В связи с этим можно привести большое количество монографий и брошюр, посвящённых исследованиям и разработкам различных сторон гармонии, полифонии, музыкальной формы, инструментовки, истории музыки. Именно по этой понятной причине авторы учебников и учебных пособий по музыкальной форме рассматривают систему выразительных средств частично, оставляя за собой возможность ссылаться на другие источники.

Изложенное выше говорит о том, что по выразительным средствам музыки существует достаточно обширная и глубокая по содержанию литература. Однако, для целенаправленного её использования, она нуждается в адаптировании к учебным целям и задачам, с учётом специфических особенностей и требований каждого звена образования.

Необходимо дать последовательное и стройное изложение основных средств выразительности, которые составляют

сущность музыкальных произведений. Эти средства в совокупности должны представлять собой своеобразный справочник — так называемый «толковый словарь музыкальных средств». Тематика в нём может быть двух видов, либо соответствовать названию и содержанию средств (например: лад, интонация, гармония, форма, полифония и др.), либо отражать последовательность изучаемых предметов, согласно учебному плану каждого звена образования.

В ДМШ, в рамках сольфеджио и музыкальной литературы, и в училищах, на младших курсах, необходимо кратко излагать лишь самые элементарные сведения, предварительно отобрав их умело из существующей литературы.

Для названной выше категории учащихся, например, о фактуре уместным и достаточным будет использовать формулировку Ю. Н. Тюлина и Н. Г. Привано, которая гласит: «Музыкальной фактурой называется форма изложения музыкального материала, являющаяся результатом сочетания основных компонентов музыки — мелодики, гармонии и ритма»¹¹.

В учебной работе на всех трёх уровнях (ДМШ, училище, вуз), постигая всякий раз новые средства музыкальной выразительности, постоянно следует возвращаться к ранее пройденным видам средств, так как по понятным причинам сразу их рассмотреть во всей широте и полном объёме не представляется возможным.

Завершая раздел, отметим специфические средства (ладовые, гармонические и др.), вычленяемые из произведения (мелодия, гармонические обороты и др.) в совокупности образуют своеобразный словарь музыкального языка, который далее рассматривается параллельно в двух видах, в научном обосновании этих средств, то есть в теоретической абстракции и в практическом освоении, посредством исполнения и восприятия. Таким образом, словарь музыкального языка, находящийся в слуховых представлениях, получает своё отражение в теории, а практическое его воплощение служит основой формирования слуховых представлений.

¹¹ Тюлин Ю., Привано Н. Учебник гармонии, ч. 1.— М.: Музыка, 1957. С. 141.

РАЗДЕЛ 2. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК И ЕГО СЕМАНТИКА

Как уже было отмечено в конце предыдущего раздела, язык музыкального словаря, находящийся в слуховых представлениях, получает своё отражение в теории, а практическое его воплощение служит основой формирования слуховых представлений. Итак, рассмотрим музыкальный язык и его семантику, но не всю его совокупность, а лишь ту часть, которая связана с ладовой организацией звуковысотного материала, выражаясь в специальных понятиях, определениях и терминах. Именно в этом метафорическом смысле мы используем слово «семантика».

Музыкальный язык в форме усвоенных понятий является главным условием конкретности слуховых представлений. А. Л. Островский по этому поводу пишет следующее: «Слух без научного осмыслиния, без теоретического обоснования повисает в сфере субъективных “переживаний”»¹².

Сходные мысли высказывает А. Н. Мясоедов: «Слуховой анализ подразумевает не просто слышание, а осознанное восприятие, в противном случае ухо фиксирует слышимое лишь как магнитофон»¹³.

Иначе говоря, каждое слуховое представление должно соответствовать своему теоретическому определению. Более того, когда внутренние слуховые представления переводятся на вербальный уровень, система теоретических понятий становится единственным средством, иначе — «языком», с помощью которого передаётся информация. Здесь очень важно знать, насколько чётко этот «язык» разработан музыкознанием, и насколько хорошо каждый из музыкантов владеет данным «языком», от которого зависит степень полноты и точности информации о выявленных сторонах (структурной и содержательной) музыкального материала.

¹² Островский А. Л. Методика теории музыки и сольфеджио. Л., 1970. С. 7.

¹³ Мясоедов А. Н. К вопросу о слуховом анализе // Воспитание музыкального слуха. М., 1977. С.137.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru