

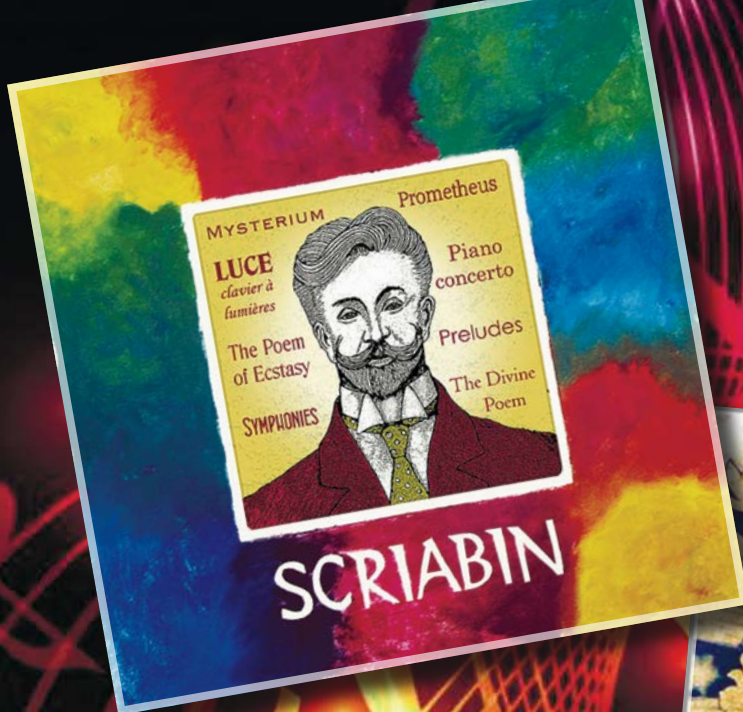
УЧИТЕЛЬ МУЗЫКИ



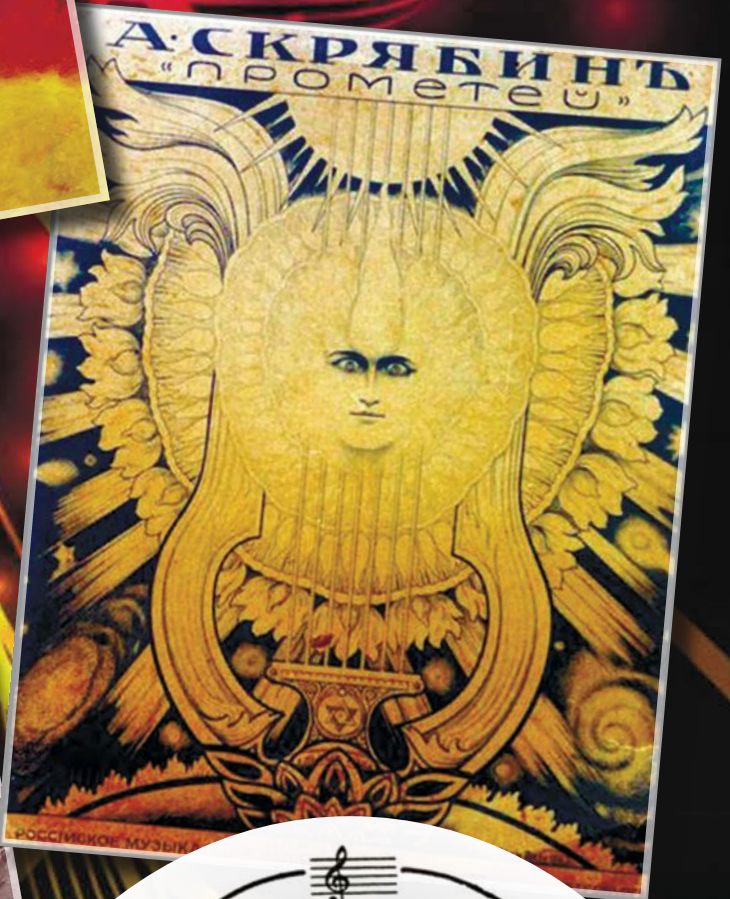
Учитель должен стремиться выявить какое-либо проявление творческого начала в каждом, а требовать одинаковых результатов не имеет права.

Д. Б. Кабалевский
(из записной книжки, 20 февраля 1986 г.)

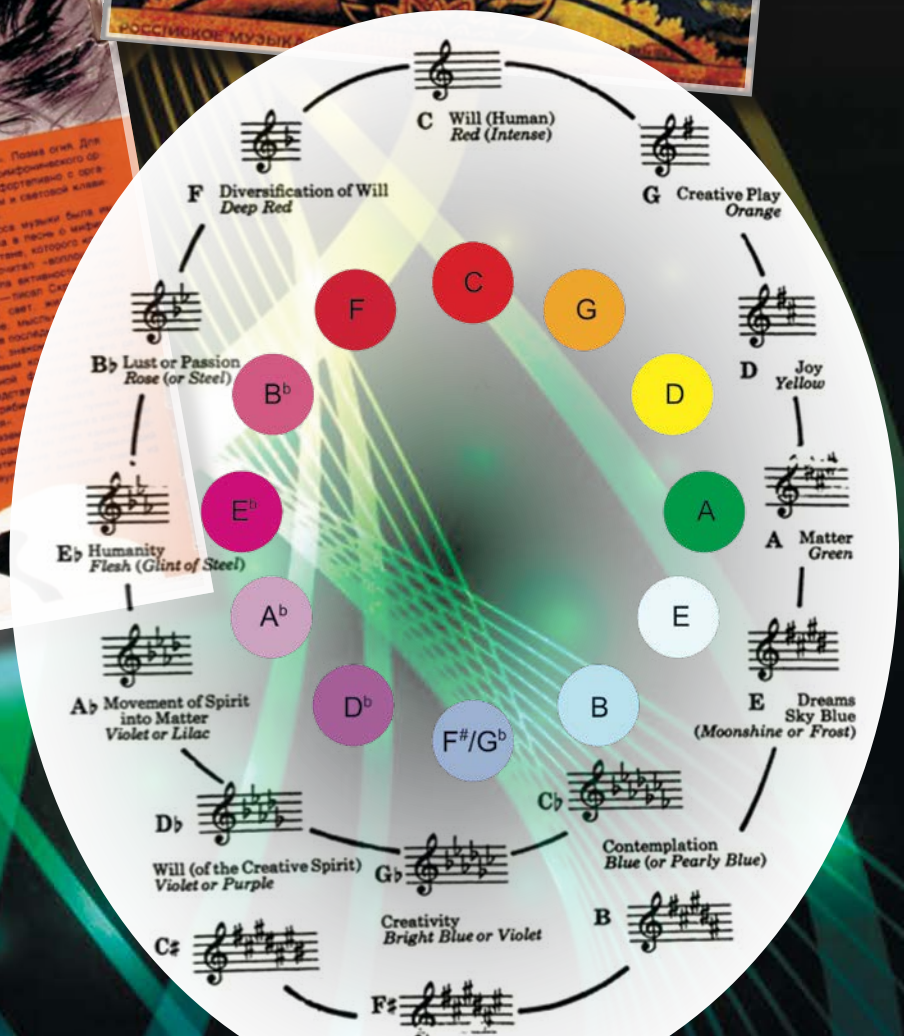
— А вы знаете, что Скрябин много думал о математической интерпретации музыки? Он обладал особым музыкально-математическим мышлением и, прежде чем записать новую вещь в нотных знаках, записывал ее математическими формулами...



Неужто в нем воплотилось два, казалось бы, всегда враждующих начала — моцартовская стихия и сальеревский рационализм?!



Скрябин, начиная с «Прометея», рядом с нотной дорожкой писал световую — впервые в истории музыки и науки он пытался связать свет и звук.



УЧРЕДИТЕЛЬ

**ФГБНУ «Институт
художественного образования
и культурологии Российской
Академии образования»**

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

В. В. Рябов

президент Московского городского
педагогического университета, доктор
исторических наук, профессор,
академик РАЕН

Л. В. Школяр

директор Института художественного
образования и культурологии РАО,
доктор педагогических наук, профессор,
академик РАО

Г. М. Цыпин

доктор педагогических наук, профессор

Дэвид Форрест

доктор философии, профессор RMIT
University (Австралия)

А. А. Кобляков

композитор, член Союза композиторов
России, декан композиторского
отделения Московской государственной
консерватории им. П. И. Чайковского

В. Ф. Щербаков

пианист, композитор, доцент
Государственного музыкально-
педагогического института
им. М. М. Ипполитова-Иванова

Л. Л. Алексеева

доктор педагогических наук,
заместитель директора Института
художественного образования
и культурологии РАО

РЕДАКЦИЯ

М. Д. Кабалеvская

главный редактор

В. О. Усачева

редактор

В. М. Чигарина

музыкальный редактор

А. П. Граковская

дизайн обложки

О. Д. Кабалеvский,

Т. М. Манукина

компьютерная верстка



*Д*орогие читатели!

Очередной номер нашего журнала в большей своей части посвящен проблеме пересечения и взаимообогащения различных областей человеческих знаний — математики, физики, лингвистики, поэзии. Но, без преувеличения можно сказать, самое главное — это то, что они, так или иначе, пересекаются с музыкой. Подобное взаимовлияние во всех областях человеческого бытия — тенденция нашего времени. Поэтому в номере появляются новые рубрики, такие как «На пересечении науки и искусства», в которой несомненный интерес вызовет материал о творчестве А. Н. Скрябина, или «Гармония слова и музыки» — исследование о «музыкализации» литературы. В рубрике журнала, посвященной методическим проблемам, это тоже находит свое отражение: с помощью риторики сочиняются скрипичные пьесы-эссе, обращение к музыкальным и литературно-поэтическим ассоциациям рождает комплексную деятельность на уроке рисования.

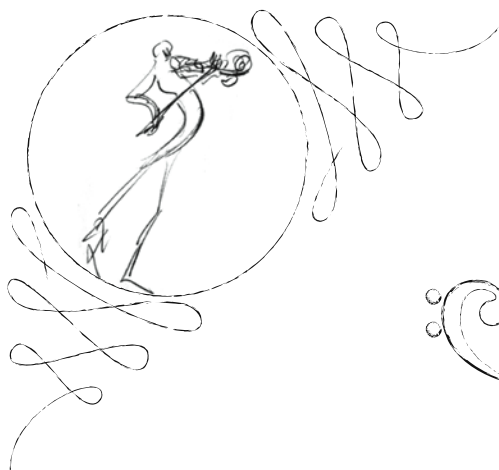
«Музыказнание» — очень важный раздел в журнале для музыкантов. На этот раз в нем исследуются некоторые аспекты современной академической музыки, а также содержание и способы взаимодействия с учениками в связи с этой темой, в частности, с музыкальной символикой.

На самом высоком государственном уровне все громче звучит мысль о том, что образование — это процесс освоения пространства культуры. И огромная доля в нем принадлежит искусству. Передовая статья журнала — о необходимости и возможностях средствами искусства открывать человеку мир и себя в нем с самых ранних лет. Журнал предлагает знакомство с концепцией дошкольного образования «Сад детства».

Интересного и познавательного Вам чтения!

Всегда Ваша,

главный редактор журнала «Учитель музыки»,
президент Некоммерческого фонда
Д. Б. Кабалеvского по содействию развития
общего и профессионального музыкального образования,
музыкальной культуры, искусства и исполнительства



Журнал «Учитель музыки»

2016 | № 1 (32)

Выходит 4 раза в год

Содержание

1 Слово редактора

ЕЩЕ РАЗ О ГЛАВНОМ

- 4** Л. В. Школяр, Л. Г. Савенкова
Эстетическая составляющая содержания
дошкольного образования

НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ НАУКИ И ИСКУССТВА

- 9** И. Л. Радунская
И Моцарт, и Сальери

ГАРМОНИЯ СЛОВА И МУЗЫКИ

- 13** А. И. Ефимова
Литература и музыка:
история взаимоотношений

МУЗЫКОЗНАНИЕ

- 18** Е. М. Акишина
XX век. Специфика трех сторон
музыкального содержания

НАМ ПИШУТ

- 36** И. А. Елесина
Раз, два, три, четыре, пять — будем сочинять
- 38** Г. В. Плотникова
Роль коми-пермяцкой народной
и композиторской музыки в воспитании
и обучении детей

ИЗ ОПЫТА МЕТОДИЧЕСКОЙ РАБОТЫ

- 43** В. В. Ломанович
Музыка и риторика.
Сочинение музыкального эссе
- 49** О. В. Кузьмина
«Приготовишки», учебное рисование
и патриотическое воспитание на занятиях
изобразительным искусством

ДАТЫ И СОБЫТИЯ

- 56** Календоскоп

НОТНАЯ БИБЛИОТЕКА

- 53** И. Шамо
«Товарищ Песня»
(слова Р. Рождественского)
- 54** В. Калинин
«Русское интермеццо»

Magazine «Teacher of music»

2016 | № 1 (32)

Published 4 times a year

Table of Contents



1 WORD OF THE EDITOR

ONCE AGAIN ABOUT THE ESSENTIALS

4 L. V. SHKOLYAR, L. G. SAVENKOVA
Aesthetic component of pre-school
education content

IN THE CROSSING OF SCIENCE AND ART

9 I. L. RADUNSKAYA
And Mozart, and Salieri

HARMONY OF WORD AND MUSIC

13 A. I. EFIMOVA
Literature and music: relationship history

MUSICOLOGY

18 E. M. AKISHINA
XX century. Specific character of three sides
of music content

PEOPLE WRITE TO US

36 I. A. ELESINA
One, two, three, four, five — shall we compose
music?

38 G. V. PLOTNIKOVA
Role of comi-permiatskoy folk- and composer's
music in children's education

FROM THE EXPERIENCE OF METHODOICAL WORK

43 V. V. LOMANOVICH
Music and rhetoric. Music essay creation

49 O. V. KUZMINA
«Prigotovishki», educational painting and patriotic
education at the painting lessons

DATES AND EVENTS

56 Calendoscope

MUSICAL LIBRARY

53 I. SHAMO
«Comrade Song»
(verses by R. Rozhdestvensky)

54 V. KALINNIKOV
«Russian intermezzo»

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ СОДЕРЖАНИЯ ДОШКОЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

AESTHETIC COMPONENT OF PRE-SCHOOL EDUCATION CONTENT

ШКОЛЯР ЛЮДМИЛА ВАЛЕНТИНОВНА / SHKOLYAR LUDMILA VALENTINOVNA

академик Российской академии образования, доктор педагогических наук, профессор, директор ФГБНУ «Институт художественного образования и культурологии РАО»

academician of Russian Academy of Education, doctor of pedagogical sciences, professor, director of Institute of artistic education and culturology of Russian Academy of Education

САВЕНКОВА ЛЮБОВЬ ГРИГОРЬЕВНА / SAVENKOVA LUBOV GRIGORIEVNA

доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент Российской академии образования, заместитель директора по научной работе ФГБНУ «Институт художественного образования и культурологии РАО»

doctor of pedagogical sciences, professor, corresponding member of RAE, deputy director for the scientific work in the Institute of artistic education and culturology of Russian Academy of Education

Ключевые слова: дошкольное образование, инновационный подход, «Сад детства», эстетическая составляющая, творческая активность.

Keywords: pre-school education, innovational approach, «Garden of a childhood», aesthetic component, educational activity.

Аннотация. В статье раскрыт инновационный подход к обучению и воспитанию детей дошкольного возраста, который получил название «Сад детства». Авторы статьи делают акцент на эстетической составляющей дошкольного образования, доказывая, что это позволяет формировать у ребенка способности к обобщению, воспитывать диалектичность и оригинальность ума, самостоятельно решать творческие задачи, быть активным, раскованным, не бояться нового, неожиданного.

Abstract. The article describes innovational approach to pre-school education, called “Garden of a childhood”. Authors stress the aesthetic component of a pre-school education and proof, that this component allows to develop in a child possibility to summarize, to settle artistic tasks independently, to be active, not to be afraid of something new and unexpected.

Сегодня уже не нужно лишний раз доказывать, что наиболее адекватный для ребенка способ познания — это путь от образа к понятию (А. В. Бакушинский, 2009, 11). Поэтому важно, чтобы мышление логическое и понятийное не вытеснило в дальнейшем этого образно-ассоциативного, эмоционального мировосприятия — в этом, может быть, и заключается основной смысл деятельности педагога-воспитате-

ля, работающего с детьми. Предлагаемый авторами статьи процесс обучения и воспитания учеными обоснован необходимостью естественного, свободного и радостного развития личности, постепенного культурного творения себя в условиях коллективного проживания и сотворчества взрослых и детей. В таком детском коллективном сообществе под названием «Сад детства» важно сформировать у растущего человека полноценное мировосприятие, равно-

мерное развитие чувств (Б. Г. Ананьев, 2001), логики мышления, стремление детей к познанию и преобразованию жизни и умению привносить в нее свое я, свое отношение к окружающей действительности вполне закономерно.

«Сад детства» — образ, который дает понять, что главным в таком дошкольном учреждении является не подготовка детей к школе, не накопление знаний и умений, а бережное выраживание всех детей, возвращение цвета нации, их индивидуального восприятия мира. Концепция и примерная программа такого дошкольного образовательного учреждения под названием «Сад детства» разработана в Институте художественного образования и культурологии Российской академии образования авторами: Людмилой Валентиновной Школяр и Любовью Григорьевной Савенковой.

Эстетическая составляющая дошкольного образования позволяет выводить его содержание на культуросообразный и культуротворческий уровень, создавать гармоническое дошкольное учреждение, формировать у ребенка способности к осмыслению понятий, раннюю предрасположенность к обобщению, воспитывать диалектичность ума, умение мыслить и чувствовать ярко, образно, интонационно выразительно, выходя за рамки привычного, обыденного, повседневного (А. В. Запорожец, 1986).

Исходя из этого, система развития детей в «Саду детства» выстраивается таким образом, чтобы они, с одной стороны, многое могли делать своими руками, умели двигаться, заниматься творчеством в различных пространствах. Во-вторых, умели самостоятельно логически выстраивать свою мысль (в слове, изображении, звуке), понимать и осознавать окружающую действительность и особенности искусства, развиваться и самосовершенствоваться. В-третьих, учились самостоятельно решать творческие задачи; оригинально мыслить, предлагать в решении проблемы нестандартные ходы, быть активными, раскованными в творчестве, не бояться нового, неожиданного (Л. В. Школяр, Л. Г. Савенкова, 2012, 16–17).

Дошкольное детство — это невероятно важный этап становления личности (В. С. Мухина, 2000). Вхождение ребенка в большой мир отличается доверием, непосредственностью, готовностью к взаимодействию, предрасположенностью к восприятию красоты и гармонии. В это время ребенок начинает открывать для себя мир. Его восприятие становится осмысленным, целенаправленным, анализирующим. Каждое событие жизни является значимым, пере-

живается ярко, остро, всей душой (В. В. Давыдов, В. Т. Кудрявцев, 1991).

Психологи утверждают, что если ребенок не может поделиться с другими своими впечатлениями в форме творчества, рассказать с помощью средств какого-либо искусства о событиях, происходящих с ним, о своем отношении к этим событиям (в рисунке, жестах, действиями, образными словами и др.), то позднее это выливается в разнообразные эмоциональные и даже психические нарушения (К. Ханнафорд, 1995, 18–19). Например, человек начинает испытывать трудности в общении с людьми, ему нелегко найти свое любимое дело. Поэтому приобщение к миру творчества необходимо начинать с самого раннего возраста. В процессе такого воспитания искусство выступает не столько как эталон прекрасного, а прежде всего, как нравственный ориентир, как важнейшее условие целостного гармоничного развития личности. Об этом писали классики дошкольной педагогики Ф. Фребель (Ф. Фребель, 1923) и Е. А. Флерина (Е. А. Флерина, 1928).

В исследовании были изучены и апробированы направления и виды деятельности ребенка, тем или иным образом связанные с художественной деятельностью — это игра, восприятие, театр, наблюдение, художественные виды деятельности, конструирование, рассуждения (по поводу прочитанного рассказа или сказки), экскурсии в музей, слушание звуков окружающей жизни, оживление персонажей сказок, «героев» математических задач и еще многое другое. Такой, далеко не полный список указывает на то, что связь, казалось бы, не родственных областей деятельности ребенка с художественностью значительно обогащает внутренний мир детей, развивает у ребенка художественно-творческие способности, эстетическое мировосприятие и миропонимание.

Именно такой подход к воспитанию детей отождествляет его с понятием «культура», обозначает более высокий и качественный уровень воспитания ребенка, когда культура рассматривается как «*высший способ организации элементов бытия*». Это обосновано тем, что и культура (в широком смысле слова), и искусство абсорбируют, вбирают в себя накопления из других областей сознания и деятельности человека. Разные виды творческой деятельности в системе образования детей базируются на соединении с научно-гуманитарными основами образования вообще, так как именно это и составляет основу «экологии культуры» (Б. Т. Лихачев, 1991) — культурную среду формирования ребенка.

Необходимость создания такой концепции образования и воспитания детей связано с тем, что в многочисленных существующих сегодня программах дошкольного образования практически *отсутствует научное обоснование эстетической составляющей* — *вхождения ребенка в мир культуры* — одной из самых важных и значимых в воспитании ребенка. Между тем, вхождение ребенка в культуру должно быть связано с его психическими особенностями, непосредственным и доверчивым отношением к окружающему миру, предрасположенностью к созерцанию и восприятию красоты и гармонии. Тревожная тенденция игнорирования развития в дошкольном и школьном образовании эмоционально-чувственной и духовно-нравственной сферы человека противоречит его природе, родовым способностям эстетического, бескорыстного, «родственного внимания» к миру (М. М. Пришвин, 1983, 247), заинтересованного и доброго отношения к природе, людям, к окружающей действительности в целом.

Стержнем такого обучения и воспитания являются три сферы универсального образования и воспитания детей, которые опираются на основы человеческой природы — *познание, творчество, практическую деятельность*. Эти основы выделены выдающимся русским мыслителем В. С. Соловьевым (В. С. Соловьев, 1997), в них важное место отводится эстетическому опыту в системе формирования миропонимания человека. Отсюда и возникают три сферы универсального гармоничного образования:

1) Сфера творчества, основу которой составляют *чувства и красота*.

2) Сфера знания, которая опирается на *мышление и истину*.

3) Сфера практической жизни, основывающаяся на *воле и общем благе* (В. С. Соловьев, 1997, 137).

В основу *принципов и подходов* всей деятельности, которая организуется совместно с детьми, положены *духовная составляющая воспитания, возвышение потребностей и интересов ребенка, его детских переживаний и нравственных помыслов*, среди которых:

- Принцип развивающего образования.
- Приоритет общекультурного развития: творчество, общение, познание.
- Полноценность проживания ребенком всех этапов детства, поддержка его разнообразия, обогащение и сохранение самоценности детского развития.

- Уважение к личности ребенка.
- Новизна и открытость окружающего мира.
- Многообразие деятельностных форм воплощения творческих поисков и решений ребенка. Поддержка инициативы детей в различных видах деятельности.

• Комплексное интегрированное обучение и целостное полихудожественное воспитание в условиях индивидуального и коллективного сотворчества, воплощаемых в «художественном событии».

• Всеобщность эстетической составляющей процесса образования детей дошкольного возраста. Насыщенность художественной культурой всего хода взросления ребенка.

• Содействие, сотрудничество и сотворчество детей и взрослых, признание ребенка полноценным участником (субъектом) образовательных отношений.

В основе такого образования и воспитания лежит круг проблем, которые не просто заставляют искать пути их разрешения, но уже сама их постановка создает определенное напряжение мысли, влечет за собой, если не открытие чего-либо нового, то, во всяком случае, заставляет критически взглянуть на происходящее в педагогике детства, искать нестандартные решения.

Внедрение в сферу жизнедеятельности детей разных видов художественно-творческой деятельности (театра, художественного движения, карнавальной культуры, художественного слова), а не только музыки и изобразительного искусства, вполне естественно, так как каждое искусство позволяет развивать данные природой способности ребенка: видеть, слышать, двигаться, ощущать запах, вкус, умение общаться друг с другом. Трудно назвать другие не художественные виды деятельности, на которых можно было бы полноценно совершенствовать перечисленные важнейшие способности растущего человека. Именно это определяет особую эстетическую составляющую всего дошкольного образования, построенного на интеграции и взаимодействии разных видов искусства, разных видов творческой деятельности. Не учитывать это нельзя, так как каждый ребенок одновременно и художник, и музыкант, и актер, и фантазер, другими словами — творец. Его игры ярко демонстрируют, что фантазирование — это естественная форма проявления ребенка в жизни, а мир его воображаемых образов богат и разнообразен.

Прототип такого обучения лежит в детской игре, в которой органически соединимы оба порядка отношения к объектам — творческому действию и

переживанию, где игрушка рассматривается осязаемым, первичным символом и образовательным элементом, помогающим овладеть вечностью мира, его материальной действительностью (А. В. Бакушинский, 2009, 172). Именно игрушка, народная в том числе, в различные периоды жизни ребенка имеет немаловажное значение в формировании его восприятия окружающей жизни, несет в себе своеобразное представление о мире, помогает по-новому воспринимать окружающую действительность, формирует умение организовывать среду, свой мир, создавать определенное настроение.

Следует сказать, что идея гармоничного воспитания не является открытием, она была одной из ключевых в 20-е годы XX века. В тот период (не смотря на большие сложности в жизни страны), благодаря усилиям профессионалов (педагогов, художников, режиссеров, писателей, композиторов, хореографов) были созданы программы, концепции, модели детских учреждений, в которых воспитатели назывались «садовницы» (П. Ф. Каптерев, 1982), которые (как говорит это название само за себя) должны были «выращивать» детей будущего как цветы — так же любовно, бережно, с учетом почвы, окружающей среды, вовремя «подкармливая», поддерживая, т. е. наблюдая за развитием способностей каждого ребенка, учитывая их. В противном случае ожидаемого результата можно и не получить. Так что единообразие, некие шаблоны здесь не могут иметь места.

В основе содержания работы лежат базовые направления, во всех возрастных категориях.

1. Мир глазами ребенка. Расцвет детства как стратегия духовного роста ребенка. Ребенок — самостоятельная личность: я человек, я родился, я сам, я хочу, я могу. Способность человека наблюдать за собой и за явлениями окружающего мира, видеть, слышать, прикасаться, приобщаться к миру взрослых, сравнивать, рассказывать и объяснять увиденное и услышанное, действовать сообразно обстоятельствам.

2. Вечные ценности: выделение сущностных явлений (на понятийном, вербальном уровне), которые передаются из поколения в поколение как духовные и нравственные ценности: добро, красота, труд, справедливость, сострадание, дружба, взаимопомощь, забота и др.; чувство Родины, любовь к Отечеству, людям, народная мудрость и представления о смысле жизни.

3. Живой мир. Познание мира. Красота и польза окружающей природы. Во взаимоотношениях с природой человек выработал в себе цен-

ные качества: мудрость, трудолюбие, эстетическое чувство, которое позволяет одушевлять явления окружающего мира. Познание мира через определение части и целого: дерево — лес; вода — река, камень — скала; трава — поле; песок — пустыня; семя — плод. Вдумчивое созерцание предметов и явлений, восприятие их качеств и свойств всеми органами чувств. Освоение признаков и свойств разных материалов в процессе их исследования и экспериментирования. Разглядывание, ощущение через действие с предметами, выделение их качеств и свойств. Соотнесение этих свойств и ощущений от их восприятия с человеческими, «перенос» их на себя (например: камень — твердость характера, неподвижность в пространстве; вода — подвижность, переменчивость, устремленность). Передача впечатлений от увиденного, отражение своих ощущений в собственном творчестве — рисунке, слове, движении, мелодии, — а значит первые шаги к пониманию красоты форм, стремление к передаче настроений, цветового разнообразия и др. Искусство видеть все многообразие окружающего мира воспитывает особое чувство — миропонимание.

4. Наш дом — Земля: Жизнь, Земля — жизнь на Земле. Планета Земля как картина мира: бесконечность, хаос, гармония; пространство, время, простота и сложность, повторяемость, контрастность, движение. Дыхание — главное условие жизни всех живых существ на Земле. Со словом «дыхание» связаны такие понятия, как дух, духовность, вдохновение. Земля для всех живущих и дышащих на ней — дом.

5. Законы жизни — законы искусства и творчества. Рассмотрение бинарности мира в оппозициях «пространство — время», «содержание — форма», «ритмы жизни — покой», «художественное — обыденное», «реальность — фантазии», «развитие (движение) — статика», «конец — начало».

Динамика развития всего образовательного процесса и его участников происходит благодаря грамотно выстроенному диалогу (воспитателя и ребенка, детей между собой, педагогов и воспитателей в коллективе). Это предполагает создание в каждом конкретном случае особых субъект-субъектных отношений в коллективе образовательного учреждения, которые влекут за собой индивидуальные изменения каждого участника диалога. Важно добиться синхронизма в работе педагогов, воспитателей и родителей в каждой возрастной категории.

Выстраивая логику направлений работы на каждый возраст, в программе сделана попытка наибо-

лее полно представить развитие всех необходимых качеств творческой личности ребенка на доступном возрасту уровне.

«Художественно-эстетическое развитие» направлено на воспитание и обучения детей в процессе освоения разных видов искусства, которые тесным образом связаны с процессом детского художественного творчества и опираются на индивидуальные особенности ребенка. Данная образовательная область соединяет в себе разные виды художественно-творческой деятельности («хоровод искусств») — *музыку, изобразительное искусство, художественное слово, художественное движение и танец, театр* — и соотносится с понятием «полихудожественное воспитание».

В этом контексте, именно с точки зрения полихудожественного воспитания представляется возможным и необходимым:

- Формирование элементарных представлений о разных видах искусства: музыки и изобразительного искусства, искусства слова, театра, танца, народного художественного творчества.

- Ценностно-смысловое восприятие и понимание произведений разных видов искусства (музыка, изобразительное искусство, художественное слово, театр)

- Творческая деятельность в разных видах искусства (музыка, изобразительное искусство, театр, танец).

- Введение в процесс воспитания и обучения инновационного подхода «Сад детства», акцентирующего внимание на эстетической составляющей и использовании различных видов художественной деятельности. Значение этого инновационного подхода возрастает пропорционально росту необходимости активизации мышления и творчества детей, созданием высокого эмоционального тонуса в процессе деятельности, когда дети в полной мере испытывают радость познания, напряженность поиска, удовольствие от первых самостоятельных находок.

Новая модель дошкольного образования направлена на развитие способности к эмоционально-чувственному восприятию мира природы и произведений искусства; умения переносить в художественные образы свои впечатления об увиденном в природе, в музее, в окружающей жизни; представлений о различных видах искусства и его роли в жизни человека; умений и навыков культурного поведения и коммуникации сообразно возрастным особенностям дошкольников; эстетической отзывчивости на явления природы и культуры; нравственных чувств —

любви к природе, уважения к культуре разных стран и народов.

Такое полихудожественное воспитание детей обеспечивает органическое единство образовательного и воспитательного процессов в дошкольном учреждении.

Список литературы:

1. Ананьев Б. Г. 2001. Психология чувственного познания. Наука, Москва.
2. Бакушинский А. В. 2009. Художественное творчество и воспитание. Карапуз, Москва.
3. Давыдов В. В., Кудрявцев В. Т. 1997. Развивающее образование: теоретические основания преемственности дошкольной и начальной ступеней. Вопросы психологии, № 1, Москва.
4. Запорожец А. В. 1986. Избранные психологические труды. В. В. Давыдов, В. П. Зинченко (ред.), в 2 т. Педагогика, Москва.
5. Каптерев П. Ф. 1982. Избранные педагогические сочинения. Педагогика, Москва.
6. Лихачев Д. 1991. Книга беспокойств. Новости, Москва.
7. Мухина В. С. 2000. Возрастная психология: феноменология развития, детство, отрочество. Академия, Москва.
8. Пришвин М. М. 1983. Собрание сочинение в 8 т. Том 7. Художественная литература, Москва.
9. Соловьев С. М. 1997. Владимир Соловьев. Жизнь и творческая эволюция. Республика, Москва.
10. Флерина Е. А. 1928. Материальная среда и дошкольник. Искусство в школе, № 1, Москва.
11. Фребель Ф. 1923. Педагогические сочинения. Т. 1. Воспитание человека. Книгоиздательство К. И. Тихомирова, Москва.
12. Ханнафорд К. 1995. Мудрое движение: мы учимся не только головой / пер. А. В. Самаровой и С. К. Масгутовой. Педагогика.
13. Школяр Л. В., Савенкова Л. Г. 2012. Сад детства, Новая модель дошкольного образования. Русское слово. Москва.



И МОЦАРТ, И САЛЬЕРИ

AND MOZART, AND SALIERI

РАДУНСКАЯ ИРИНА ЛЬВОВНА / RADUNSKAYA IRINA LVOVNA

русская писательница, автор книг по истории науки (Москва)

russian writer, author of books on science history (Moscow)

Ключевые слова: музыка, цвет, тональность, физики, лирики, моцартовская стихия, сальеревский рационализм.

Keywords: music, colour, key-tone, fisicists, lyrics, mozartian element, salieri rationalism.

Аннотация. Рациональное и иррациональное, наука и искусство, как правило, противопоставляются друг другу. Благодаря личности и творчеству А. Н. Скрябина мы имеем возможность проникнуть в лабораторию композитора, который сумел в своем творчестве выразить единство двух сфер человеческого познания, синтезировав музыку и световые ассоциации, цвет и тональное звучание, музыкальное формообразование и математическое видение целого.

Abstract. Rational and irrational, science and art as usual are opposite to each other. Because of personality and creation of A. N. Skryabin we have a chance to look into the laboratory of the composer, who was able to express the unity of two spheres of human perception and to synthesize music and colour association, colour and sound, musical forming and mathematical vision of the whole.



От редакции. Ирина Львовна Радунская — не просто известный в профессиональных кругах человек. Окончив Московский авиационный институт, имея за плечами музыкальное образование в объеме музыкальной школы, увлекаясь такими глубокими сферами, как философия и история искусств, Ирина Львовна безусловно не могла быть удовлетворена работой только по специальности — в области электроники, сколь бы перспективна она ни была. В эпоху острых дискуссий между лириками и физиками, она оказалась человеком, решившим этот спор: сама жизнь переплела обе сферы ее увлечений — естественные науки и литературно-художественную творчество как особый род искусства. Так И. Радунская начала работать в области научно-художественного жанра (www.proza.ru/avtor/irinarad).

Уже много лет Ирина Львовна пишет о том, как люди исследуют окружающий их мир, познают непознанное, разгадывают неведомые дотоле события и явления, и как все это отражается на их жизни, творчестве и даже характере, как формируется их творческое кредо. В сферу ее интересов входит та часть человечества, которая посвящала свою жизнь разгадке и осознанию этих секретов — люди подобного склада ума, способные генерировать идеи, обычно называемые «безумными», в действительности и являются основной движущей силой прогресса во все времена.

В публикуемой очерке «И Моцарт, и Сальери» (из книги «Кванты и музы», 1980 г.) продолжающееся столетиями противопоставление «сальеризма» и «моцартианства» приобретает, может быть неожиданный для привычного взгляда на творчество А. Н. Скрябина, который высвечивает специфическое внимание





композитора к математическим закономерностям в процессе становления своей музыки, музыкальной гармонии музыки и чисел.

В интервью нашему корреспонденту И. Л. Радунская рассказывает: «Все мы слышали вдохновенную музыку Скрябина, но мало кто знает о том, что в его творчестве есть удивительная изюминка. Мало того, что он писал к своим сочинениям поэтические тексты. Он считал также, что музыка подчиняется определенным ритмам, которые можно предугадывать. И, как рассказывали ученики Скрябина, в его партитурах обнаруживаются следы математических формул, которые он использовал при сочинении. Как человек с особым складом ума, Скрябин не рассказывал об этом своем композиторском методе широкому кругу, но некоторые музыковеды находят в его произведениях следы этого музыкального кода».

Жизнь сложилась таким образом, что семья И. Л. Радунской долгие годы жила в одном дачном поселке с семьей Д. Б. Кабалева. Ирина Львовна и Дмитрий Борисович были хорошо знакомы, и однажды она рассказала Кабалева об идее написать про эту «скрябинскую математику». Дмитрий Борисович идею горячо поддержал и даже хотел использовать ее в одной из своих «Бесед» для детей и юношества. «Прошли годы, — продолжает Ирина Львовна, — Кабалева давно уже нет, но с помощью журнала «Учитель музыки» удастся реализовать эти намерения в форме публикации именно для педагогов-практиков, музыкантов, работающих с детьми и подростками».

В небольшой комнате, почти заполненной двумя роялями, уместился десяток стульев и десятка полтора людей разного возраста. Все они, не отрываясь, смотрели на руки черноволосого смуглого юноши, бушующие над клавиатурой.

Пианист, которому предстоял ответственный концерт, «обкатывал» программу для друзей. Звучал Скрябин. И надо сказать, в первоклассном исполнении.

Почти каждый любитель музыки проходит полосу увлечения Скрябиным и выходит из нее, как из бури: потрясенный, покоренный стихией. Каждое произведение Скрябина — этюд ли, большое ли программное полотно — мучительная проблема и для пианистов и для музыковедов, проблема техническая, эстетическая, философская. Скрябина не только трудно играть, но трудно понять, не воспринимая музыкальную тему в совокупности с его мировоззрением, философией. А вокруг этого накручено столько легенд, что мало кто даже из знатоков может толком ответить на вопросы любителей скрябинской музыки.

В этот вечер все было, как обычно: споры, разное понимание, различное толкование.

Пианист, близкий семье Скрябина, к тому же ученик Генриха Нейгауза, блестящего скрябиниста, после концерта рассказывал много неизвестного о жизни композитора. В довершение он произнес фразу, которая меня потрясла.

— А вы знаете, что Скрябин много думал о математической интерпретации музыки? Он обладал

особым музыкально-математическим мышлением и, прежде чем записать новую вещь в нотных знаках, записывал ее математическими формулами...

Неужто в нем воплотилось два, казалось бы, всегда враждующих начала — моцартовская стихия и сальеревский рационализм?!

Скрябин, начиная с «Прометея», рядом с нотной дорожкой писал световую — впервые в истории музыки и науки он пытался связать свет и звук.

Все его произведения программны, несут в себе точный сюжет, и Скрябин писал к ним литературный комментарий, часто в стихах. Он синтезировал в своем творчестве музыку, поэзию и свет. Но математика?!

— Нет, это не те формулы, к которым привыкли физики и математики, — пояснил пианист. — Это особый цифровой код, понятный только автору. Иногда после того как произведение было занесено на нотную бумагу, некоторые строчки и отдельные такты Скрябин оставлял незаполненными.

— Проще было их и вовсе пропустить, — заметил кто-то.

— Это ему и советовали некоторые музыканты, потому что, проигрывая сонату или этюд, они не обнаруживали никаких пропусков или недоговорок. Но Скрябин отвечал, что, по его расчетам, здесь должны быть определенные такты, а какие — он еще не знает, но



они обязательно будут. И действительно, в окончательной редакции они появлялись.

А вы знаете этот код?

Нет, его не знает никто.

— И никто из математиков не пытался его расшифровать?

— Нет. Хотя есть некоторые вещи, записанные и в нотных знаках и в цифровом коде...

Какая потрясающая перспектива — расшифровать Скрябина, одного из самых загадочных, сложных и противоречивых русских композиторов!

Чайковского, Бетховена, Вагнера, наконец, Рахманинова можно узнать, даже не помня вещи, которую слышишь. Угадать музыку Скрябина почти невозможно. Так сильно меняется его стиль в различные периоды творчества. И дело не только в настроении произведения, но техника, фактура, характер гармонии у позднего Скрябина так резко отличаются от раннего, что в пору предположить, что за именем Скрябина скрывается несколько неизвестных гениев.

Даже среди музыкантов о нем существуют несовместимые мнения. Одни говорят, что настоящий Скрябин — это Скрябин раннего периода: концерт, первые три сона ты, прелюдии, этюды, мазурки, поражающие тонким лиризмом, романтической атмосферой любви, пламенной драматичностью. Пусть в нем еще звучат любимые им Шопен и Арениский, но никакие заимствования не могут скрыть удивительный почерк Скрябина — только ему одному свойственные грозные ритмы, причудливые напряженные интонации.

«Настоящим» Скрябин считается и в среднем периоде: в знаменитой «Божественной поэме» и других симфонических произведениях с его собственными литературными текстами, о которых можно сказать одной скрябинской фразой: «Иду сказать людям, что они сильны и могучи».

А потом произошло нечто почти мистическое. Из-под пера Скрябина стали вырываться совершенно необычные не только для него, но и для всей истории музыки произведения с многозвучными диссонирующими аккордами, странными ладами, вступающими в конфликт с классическими благозвучными и мелодичными мажорно-минорными звучаниями.

Этот скачок, казалось, ничем не подготовлен. Он был необъясним, непонятен,

загадочен. Он вызывал либо ревнивые споры современников, либо иронические толки, либо просто брань.

Не будем говорить о профанах, но Иван Бунин (тончайший знаток русской культуры), по словам Валентина Катаева, так отзывался о музыке Скрябина:

— Скрябин?... Гм... Вы хотите знать, что такое Скрябин и что из себя представляет его музыка, например «Поэма экстаза»? Могу вам рассказать. Итак, «ударили в смычки». Кто в лес, кто по дрова. Но пока еще более или менее общепринято, как и подобает в стенах знаменитой Московской консерватории. И вдруг совершенно неожиданно отчаяннейшим образом взвизгивает скрипка — как поросенок, которого режут: «И-ихх! И-ихх!» — При этом Бунин делает злое лицо и, не стесняясь, визжит на всю квартиру.

Правда, Пастернаку принадлежат другие слова о Скрябине: «...голоса приближаются: Скрябин. О, куда мне бежать от шагов моего божества!»

Если бы можно было верить на слово хотя бы только гениям! Как просто было бы овладеть секретом нераскрываемого: что хорошо, что плохо...

«Война и мир» роман скучный, написанный суконным языком. И девицы все там жеманные и манерные. Трудно представить себе роман более ненужный и схематичный». Автор этих строк Тургенев...

А высказывание самого Льва Толстого о музыке Листа, Берлиоза, Рихарда Штрауса: какофония, отсутствие мелодии, оскорбляющие слух звуки!

— Это лишено ритма, гармонии, смысла, это... это просто безумие, тупик. О позднем Скрябине нечего говорить, — шумели музыканты, «знатоки» — современники Скрябина.

— Как не говорить?! — вскипал темперамент других. — Как не говорить, если настоящий Скрябин только начинается в последний период! Все написанное им до 50-го опуса — это намек, это предчувствие, это упражнение для высокого полета. Да, да, и его знаменитый героический этюд, и «Прометей», и «Поэма экстаза» — это только предверие того грандиозного, что звучит в последних сонатах и что он должен был развернуть в главном деле своей жизни, в так и не законченной «Мистерии». Вот это действительно Скрябин, настоящий Скрябин. Он был на пороге величайшего открытия, прозрения, переворота в музыке!





Эти неистовые споры продолжаются по сей день...

Может быть, Скрябин в музыке был тем, чем стал для физики Эйнштейн? Эйнштейн, создавший теорию световых квантов и теорию относительности так рано, что его друзья боялись провала при избрании его в Академию наук. Просили не принимать всерьез эти «несолидные» работы...

По внешней аналогии легкомысленно ставить знак равенства между Эйнштейном и Скрябиным, но нечто по добное скандалу сопутствовало и Скрябину, когда он в «Прометее» записал рядом с нотной дорожкой световую. Тогда много иронического говорили об этом странном новаторстве, о том, что-де неудобно знаменитому композитору «баловаться» такими пустяками. Однако теория, связывающая свет и звук, оказалась не просто странной прихотью, причудливой игрой воображения. Как теперь доказано, она имеет глубоко научный характер и корни ее ведут к самым таинственным и ценным кладам природы, не склонной к баловству.

И еще раз невольно вспоминаешь Эйнштейна — не понятая даже физиками, его теория оказывала какое-то магическое действие на людей, совсем не причастных к науке. Эйнштейн был предметом всеобщего поклонения. Его адрес красовался в туристических справочниках. Он стал легендой при жизни. Девочка из Британской Колумбии писала ему: «Я вам пишу, чтобы узнать, существуете ли вы в действительности?».

Имя Скрябина тоже стало легендой при жизни. И не только благодаря ряду удивительных и необычных свойств характера и биографических ситуаций. Загадочным и не понятным современниками, он трагически умер сорока с лишним лет, не успев сделать самого главного. Может быть, действительно, он был на пороге революции?

Итак, тупик или озарение?

Кому под силу раскрыть тайну Скрябина?

Может быть, это дело кибернетиков? Что, если им попробовать расшифровать математический код Скрябина? Ведь расшифровали же они с помощью электронной вычислительной машины письменность майя — племени, давно исчезнувшего с лица земли... И эта расшифровка полностью совпала с той, что была сделана другими методами.

Почему бы им не попытаться пролить свет на тайны композиции одного из самых замечательных музыкантов? Возможно, расшифровка метода письма Скрябина выведет нас на дорогу иного толкования мира звуков и гармонии? Может быть, Скрябин возвестил рождение новой музыки, свойственной нашему бурному и стремительному веку. Веку, который внес в науку мятежный и дерзкий дух отрицания старых истин и утверждения новых.

Что ж, ученые, вероятно, раньше других поняли и почувствовали грозовой темперамент нашего столетия и сегодня уже не отмахиваются от «бредовых» на первый взгляд теорий: к ним жадно тянутся, ожидая от них решения самых головоломных, самых таинственных загадок природы.

Прозрение или заблуждение? Как часто этот вопрос сопутствует самым гениальным открытиям, витает вокруг тех имен, к которым в конце концов прочно пристает эпитет «гениальный».

А что же музыка, мир гармонии, без которой трудно представить себе жизнь человека? Не настает ли и для нее однажды момент великих перемен? И не был ли Скрябин пионером, носителем идеи преобразования музыки?

Какая благодатная почва для слияния возможностей кибернетического и музыковедческого анализа, для содружества музыкантов и математиков, для объединения физиков и лириков!

Кто знает, может быть, такая совместная работа станет новым этапом в изучении самой тонкой сферы человеческой деятельности — сферы творческого труда, и мы перекинем мост от одного вида творчества к другому, поймем тайну музыкального, литературного, математического склада ума?

Возможно, проникновение одной специальности в другую, одного образа мыслей в иной чревато для человечества неожиданными психологическими эффектами и открытиями. Кибернетика намечает тут удивительно дерзкие маршруты.

Может быть, они-то и приведут человечество в страну будущего, о которой говорил Флобер: «Чем дальше, тем Искусство становится более научным, а Наука более художественной; расставшись у основания, они встретятся когда-нибудь на вершине».

От редакции. Уважаемые читатели и авторы журнала «Учитель музыки»! Мы открываем новую рубрику «На пересечении науки и искусства». Надеемся на ваши отзывы и творческие отклики.

ЛИТЕРАТУРА И МУЗЫКА:

ИСТОРИЯ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ

LITERATURE AND MUSIC: RELATIONSHIP HISTORY

ЕФИМОВА АЛЕКСАНДРА ИГОРЕВНА / EFIMOVA ALEKSANDRA IGOREVNA

филолог, специалист в области сравнительного литературоведения (Санкт-Петербург)
philologist, specialising in comparative literary criticism (S.-Petersburg)

Ключевые слова: литература, музыка, история музыки, история литературы, искусство, интермедialность.

Keywords: literature, music, history of music, history of literature, art, intermediation.

Аннотация. В статье дается краткий обзор представлений о музыке различных философов, писателей и поэтов, начиная с античности до наших дней. Автор обращает внимание на подходы к этому вопросу представителей различных литературных направлений. Делается вывод, что, хотя музыку и литературу, очевидно, невозможно приравнять друг к другу, эксперименты в области литературы, связанные с попыткой постичь музыкальное искусство, будут продолжаться.

Abstract. The article shortly reviews ideas about music of different philosophers, writers and poets from ancient times up to present times. The author stresses approaches to this question of different literary schools representatives. It is concluded that although music and literature can not be equated with each other, experiments in the sphere of literature connected with efforts to percept music art will continue.

Взаимодействие музыки и литературы — тема практически неисчерпаемая. «Традиционно музыковеды, интересующиеся этой областью, изучают комбинацию музыки и литературы, когда она присутствует в одном произведении искусства, например, в опере или песне, других типах вокальной музыки, таких как оратория или кантата, и, в меньшей степени, в программной музыке. Литературоведы, с другой стороны, концентрируются на попытках поэтов и писателей «музыкализировать» литературу, и, таким образом, имеют дело с влиянием музыки на литературу как первичное средство выражения»¹. В данной статье будет рассмотрена по большей части именно «музыкализация» литературы, ее история и представление о ней

различных писателей и ученых как необходимая база для исследования.

Для начала остановимся подробнее на уровнях интермедialных² взаимоотношений литературы и музыки, обращаясь к типологии³, предполагающей несколько возможных ситуаций их взаимодействия.

Первая возможная ситуация взаимодействия — это искусство как означающее. В таком случае «литература стремится заимствовать средства выражения другого искусства. Так, если речь идет об ориентации на иконический текст, это может проявляться, например, в живописности, яркой образности. Спец-

¹ Scher S. P. Comparing Literature and Music: Current Trends and Prospects in Critical Theory // Word and Music Studies, Essays on Literature and Music. — NY, 2004. — P. 166.

² Интермедialность — применительно к художественному творчеству под «интермедialностью» понимается сложное взаимодействие языков и принципов организации различных видов искусства в рамках одного из искусств.

³ И. Е. Борисова предлагает свою типологию взаимодействия литературы и других искусств (в т. ч. литературы и музыки), опираясь на классификацию С. П. Шера и А. Гира.

ифике другого искусства присваивается категориальное значение»¹. Если речь идет о «музыкализации» литературы, то сюда обычно относят лингвистический уровень: повторы, аллитерации, ассонансы и др. Второй возможный вариант взаимодействия — искусство как означаемое. В таком случае «речь идет о композиционном, структурном сходстве, попытке воспроизвести технику композиции или типовые формы. Этот раздел интермедиальности взаимосвязан с параллельной проблематикой единства искусств, и, в частности, с изучением структурного единообразия искусства»². В третьем случае (искусство — референт) «литература стремится овладеть образом художественного мира иного искусства, будь то музыкальное переживание или образы и сюжеты живописного, скульптурного, фотографического, архитектурного и др. текста»³. Для последнего типа взаимодействия на литературно-музыкальном материале С. П. Шер предложил термин *verbal music*, «под которым понимается явление специфической тематизации музыки, представляющей собой значительную область интермедиальной сферы»⁴. Попутно заметим, что интермедиальные взаимодействия литературы и музыки в исследуемом тексте Олдоса Хаксли проявляются на всех трех уровнях.

История взаимоотношений литературы и музыки насчитывает многие столетия — попытки осмыслить взаимоотношения двух искусств предпринимаются, начиная с античности. Одной из первых работ, посвященных этой проблеме, стал трактат Боэция «О музыкальных установлениях» (*De institutione musica*), давший толчок трем формулам, трем направлениям восприятия музыки. Первая формула — *musica mundana* — «музыка мира», означающая восприятие всего мира как гармонично устроенного по законам музыки: «Прежде всего, особенно пристально должна изучаться та из них, которая (называется) мировой, так как она наблюдается в самом небе либо в связи стихий, либо в разнообразии времен года. Разве возможно, чтобы быстрая механика неба двигалась (своим) ходом в молчании и безмолвии? И если до нашего слуха это звучание не доходит, то многим необходимо рассказать о причинах этого... в таком круговороте не может исчезнуть определенный строй гармонии»⁵.

Вторая формула — *musica humana* — «музыка человека», музыка человеческой души. «Человеческую же музыку понимает всякий, кто углубляется в самого себя. Что сочетало бы эту бестелесную жизнь разума с телом, если бы не некое согласование и надлежащее устройство, аналогичное тому, которое производит консонанс из низких и высоких звуков? Что другое соединяло бы между собой части души, которая, — как указывает Аристотель, — соединена из разумного и неразумного?»⁶. Третья формула, *sine musica nulla disciplina* — идея о музыке, как общем принципе искусства в целом и величайшем из всех искусств — «формируется в Средние века в качестве своего рода пояснения к системе семи свободных искусств, в которой музыка, по мнению многих (но, разумеется, далеко не всех!) авторов, занимает высшее положение»⁷.

Musica mundana и *musica humana* по сути отражают два вида познания, выраженные известной формулой Канта «звездное небо над головой и моральный закон внутри нас»: «Двум родам невзвучной музыки соответствуют два как бы направления человеческого взгляда: вверх — к звездам, и внутрь — в глубину самого себя. Однако основной принцип обеих музык един — гармония (*coaptatio, harmonia*), которая способна «соединять» (*conjugere*) различное...»⁸.

Говоря об античности, нельзя также не сказать об «образе музыки как гармонии, как идеального образа благозвучия, лада. Напевность или музыкальность всегда будут положительно окрашены»⁹.

Для аскетичного христианского Средневековья особенно важны были религиозные и воспитательные функции музыки. «С одной стороны, человек мыслится как музыкальный инструмент, призванный постоянно славить Творца, с другой стороны, вслед за пифагорейцами, средневековая теория музыки... признавала нравственное воздействие, оказываемое музыкой»¹⁰.

В период возрождения происходит интенсификация интегрирующих и дифференцирующих тенденций в сфере искусства. Отношения слова и музыки

⁶ Там же. — С. 304.

⁷ Махов А. Е. *Musica Literaria*. — М., 2005. — С. 27–28.

⁸ Там же. — С. 25.

⁹ Мышьякова Н. М. Указ. соч. — С. 10.

¹⁰ Бурова И. И. Музыка в поэзии Эдмунда Спенсера // Зарубежная литература. Проблемы метода. Границы литературы в гуманитарном пространстве. — СПб, 2005. — С. 37.

¹ Борисова И. Е. Указ. соч. — С. 7.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Герцман Е. В. Музыкальная боэциана. — СПб, 1995. — С. 303–304.

были различными, от равноправного партнерства до превосходства словесного искусства.

В XVII веке «союз литературы и музыки развивается в русле музыкальной риторики, которая последовательно семантизирует музыкальную речь. Музыкальные фигуры индивидуализируются и последовательно уподобляются фигурам литературного языка, таким образом почти буквально создавая «музыкальный словарь». Слово берет на себя роль определителя музыкальной характерности»¹.

Особый всплеск интереса поэтов и писателей к музыке происходит в эпоху романтизма, истинно «золотой век» взаимодействия литературы и музыки. Первая и основная ассоциация с «литературной музыкой» романтиков — это *musica humana*: романтики понимали музыкальность как «неорганизованный поток» и неотъемлемое свойство человеческой души (в качестве примера можно привести рассказ Э. Т. А. Гофмана «Советник Кrespель», где душа певицы Антонины фактически была «заключена» в скрипке).

Представление романтиков о музыке как движения человеческой души перекликается с рассуждениями Гегеля о музыке как о самом субъективном из всех искусств: «Поэтому для музыкального выражения подходит только внутренний мир, совершенно лишенный объектов, абстрактная субъективность как таковая. Это — наше совершенно пустое «я», самобытие без какого-либо дальнейшего содержания»². Музыка, по Гегелю, «покидает стихию внешней формы и ее наглядной *видимости*, поэтому для восприятия ее произведений необходим другой субъективный орган — слух; подобно зрению, он принадлежит не к практическим, а к *теоретическим* чувствам и носит даже еще более идеальный характер, чем зрение»³. Нетрудно увидеть, что эти рассуждения Гегеля перекликаются с понятием *musica humana*, которым можно охарактеризовать отношение большинства романтиков к музыке. Однако этот субъективный «неупорядоченный поток» все-таки был определенным образом организован и имел конечную цель: после слов «невозможно описать словами» всегда следовало словесное описание. Музыка для романтиков является отражением трансцендентного (которое с известной долей упрощения и приближения можно приравнять к платоновским «идеям») и стремлением к нему; таким об-

разом, две противоположности, *musica mundana* и *musica humana*, становятся одним. Двойственность музыкального искусства отображена и в вышеупомянутой «Эстетике» Гегеля: «Взять предмет с его внутренней стороны может означать, с одной стороны, что он постигается не во внешней реальности его явления, а в его *идеальном, духовном значении*. С другой же стороны, это может означать, что содержание выражается таким образом, как оно живет в субъективности *чувства*. Оба способа постижения возможны в музыке»⁴. Кроме того, Гегель подчеркивает четко выверенную архитеконику музыки, характерную для пифагорейской *musica mundana*: «...в музыке царят глубочайшая задушевность и проникновенность и вместе с тем строжайшая рассудочность, так что музыка объединяет в себе две крайности, которые легко делаются самостоятельными по отношению друг к другу»⁵. Кроме того, неорганизованный романтический «беспорядок» имел и свою противоположную сторону — «волшебный порядок» или единство как бы неупорядоченных частей целого.

Романтическое представление о «неупорядоченном потоке» некоторым образом соприкасается с определением, которое дает музыкальному бытию великий философ А. Ф. Лосев: «Чистое музыкальное бытие есть бытие гилетическое. Оно — безымянно и беспредметно, неоформленно и темно. Оно — чистое в-себе-бытие, не явившее своего полного лика»⁶.

А. Е. Махов подчеркивает единение всех трех основных принципов в романтизме: «Теперь музыкальное — не только принцип выразительности; оно захватило и область выражаемого, оказалось в самом центре того, что, собственно, должно быть выражено. При этом и топос “*sine musica nulla disciplina*” сохраняет для романтиков свою силу. Многие романтики согласились бы с Генрихом фон Клейстом, признавшим, что видит в музыке «алгебраическую формулу всех прочих искусств»⁷.

В тот же период возрастает интерес к музыке как теме: в литературе появляется большое количество героев-музыкантов. Вместе с тем, интерес романтиков к музыке был скорее эстетическим, чем профессиональным: «Придется признать, что йенские

¹ Мышьякова Н. М. Указ. соч. — С. 11.

² Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4-х т. — М., 1968. — Т. 3. — С. 279.

³ Там же. — С. 278.

⁴ Там же. — С. 319.

⁵ Там же. — С. 282.

⁶ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Собр. соч.: В 9-ти т. М., 1995. — Т. 4. — С. 426.

⁷ Махов А. Е. *Musica Literaria*. — М., 2005. — С. 64.

романтики не обладали музыкальными знаниями и не были «музыкальны» в узком смысле этого слова, но, как это ни парадоксально, их тексты (в особенности это касается Новалиса и Л. Тика) в гораздо большей степени изобилуют музыкальными образами, чем тексты блестящих музыкантов...»¹.

Музыка для романтиков становится абсолютной, всевоплощающей инстанцией. «Характерным свойством музыки в понимании романтизма становится ее герметичность, закрытость, неизбывная таинственность. Отсюда возникает осмысление музыкального как иного»².

Очередной этап повышенного интереса к музыке и музыкальности слова наступает вместе с символизмом. Здесь нельзя не упомянуть французского поэта Стефана Малларме и его девиз «забрать у музыки ее собственность»³. Малларме считал, что поэты должны «совершить акт справедливой реституции: все отобрать у музыки, эти ритмы, которые принадлежат лишь разуму, и сами эти краски, которые — не что иное, как наши страсти, пробужденные мечтанием»⁴. Таким образом, можно сказать, что Малларме оказывается под влиянием представления *sine musica nulla disciplina*, но верна и обратная посылка: музыка не существует без поэзии и раскрывается только в слове.

Характерной для символистов можно назвать позицию Малларме, который считал, что «назвать предмет — значит, на три четверти разрушить наслаждение от стихотворения, — наслаждение, заключающееся в самом процессе постепенного и неспешного угадывания; подсказать с помощью намека — вот цель, вот идеал»⁵. В сходном ключе мыслил и Поль Верлен, считавший, что «ключ к музыкальности... лежит не столько в фонетической стороне стиха, сколько в отказе называть конкретные вещи знакомыми именами, «пользоваться» готовыми словами»⁶. Такая концепция в своем крайнем варианте превращается в «поэзию молчания».

¹ Махов А. Е. Ранний романтизм в поисках музыки: слух, воображение, духовный быт. — М., 1993. — С. 47–48.

² Борисова И. Е. Указ. соч. — С. 10.

³ Махов А. Е. *Musica Literaria*. — С. 67.

⁴ Там же. — С. 69.

⁵ Цит. по: Делазари И. А. Музыкальность в литературном тексте XIX–XX вв.: очерк проблемы // Зарубежная литература. Проблемы метода. Границы литературы в гуманитарном пространстве. — СПб, 2005. — С. 57.

⁶ Там же.

Взгляды символистов и романтиков на музыкальное искусство действительно во многом схожи: символизм как бы продолжает романтические поиски и в определенном смысле является реакцией на чрезмерное увлечение романтиков музыкой. Но «для многих романтиков (таких как Брентано, Клейст, Гофман) музыка — безусловно высшее искусство; однако как писатели они не испытывали по этому поводу никакого чувства ущербности, продолжая «музичировать словами», насколько это возможно; достигнув же того, что казалось им пределом возможностей слова, они смирились, понимая, что «слово — это конечное; музыка — это бесконечное» (Ламартин)⁷. Символисты же стремились вернуть слову то, что, по их мнению, «украли» у них музыка.

Нельзя также не упомянуть еще одного представителя французского символизма, Шарля Бодлера, который «дал идее Рихарда Вагнера развернутое поэтическое выражение, превратив ее в важнейший принцип своего творчества»⁸.

На представления о музыке в конце XIX и в XX веке оказали огромное влияние взгляды немецкого философа Фридриха Ницше. В своей работе «Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм» Ницше по сути восхваляет музыкальное, «дионисическое» начало, в котором, по мнению философа, нуждается сократическая эра, эра логоса: «...Лирика столь же зависима от духа музыки, сколь сама музыка в своей полнейшей неограниченности не нуждается в образе и понятии, но лишь выносит их рядом с собою. Поэзия лирика не может высказать ничего такого, что с безграничной всеобщностью и охватом не было бы уже заложено в той музыке, которая принудила поэта к образной речи»⁹.

Идеи Ницше повлияли на многих писателей, в частности, на Томаса Манна, творчество которого «представляет собой наглядный пример авторской интенции скооперировать музыку и литературу, использовать, задействовать проникновение одного вида искусства в другой, их продуктивное взаимо-

⁷ Махов А. Е. *Musica Literaria*. — С. 68.

⁸ Чуканцова В. О. Проблема интермедийности в повествовательной прозе Оскара Уайльда: Автореф. дис. — Российский государственный педагогический университет им. Герцена, 2011. — С. 7.

⁹ Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Соч.: В 2-х т. — М., 1990. — Т. 1. — С. 78.

действие в художественных целях, собственно авторских замыслах»¹.

Отдельно также следует отметить «многоголосные» романы, продолжающие традицию девятнадцатого века. «Два написанных друг за другом (последовательно, но почти параллельно) романа XX века — «Фальшивомонетки» (1925) А. Жида и «Контрапункт» (1928) О. Хаксли представляют более поздний этап целенаправленных поисков структурно-композиционной «музыкальности» в литературе»². Писатели очевидно сознавали ограниченность подобных экспериментов (и литература, и музыка являются временными искусствами, но литература, в отличие от музыки, принципиально линейна, и даже если записывать «голоса» в столбики, как в музыкальной партитуре, читателю все равно придется читать их по очереди), но, тем не менее, пытались добиться «одновременности» словесными средствами.

В двадцатом веке после экспериментов Жида и Хаксли связь литературы с музыкой становится все менее явной. И. А. Делазари отмечает, что литература научила читателя представлять одновременность, хоть и не научилась собственно одновременности, и называет в качестве примера борхесовские «Сад расходящихся тропок» или «Тлен, Укбар, Орбис Терциус». И действительно, в этом можно усмотреть «подобие музыкальности»³.

История взаимоотношений двух искусств, музыки и литературы, на этом, разумеется, не заканчивается. Под влиянием как центробежных, так и центростремительных тенденций будут продолжаться различные литературные эксперименты, а с вместе с ними и дальнейшие попытки описать музыку с помощью слова. «В те недавние времена, когда от всякого художественного произведения требовали идеи, а, стало быть, были уверены, что такую идею можно на словах выделить из художественного произведения, — не станем утверждать, что это всегда и вообще невозможно, — конечно же многие были в этом убеждены, именно в том, что музыка допускает свое полное словесное подытоживание. Но теперь подойдем к этому с другой стороны: вот мы знаем, что настоящий смысл музыки непереводим на слова. И это все же не освобождает от необходимости снова и снова подбираться к музыке со словами»⁴.

¹ Павлова Е. В. Музыка в ранней прозе Томаса Манна: феномен интермедальности: Автореф. дис. — РГГУ, 2010. — С. 3.

² Делазари И. А. Указ. соч. — С. 62.

³ Там же. — С. 64.

⁴ Михайлов А. В. Указ. соч. — С. 10.

Журнал «Учитель музыки» объявляет

КОНКУРС НА ЛУЧШУЮ ШКОЛЬНУЮ ПЕСНЮ



Ждем от Вас, учителя музыки, профессиональные и самодеятельные авторы, песен, отражающих самые разнообразные стороны жизни детей России, которые смогут обновить репертуар детских коллективов, станут любимыми в походах, играх, зазвучат во время досуга.

В конкурсе 4 номинации:

1. Песня для детского младшего, среднего или старшего хора а`cappella или с сопровождением;
2. Песня для вокального ансамбля;
3. Песня для сольного исполнения;
4. Обработка народной песни для сольного, ансамблевого и хорового исполнений.

В качестве поэтической основы песен могут использоваться тексты, специально написанные авторами для конкурсного произведения, а также стихи из отечественной и зарубежной классической и современной поэзии, народные тексты. Лучшие произведения будут опубликованы в журнале или в специально составленном сборнике, а также рекомендованы к исполнению лучшим хоровым коллективам в концертных залах Москвы.

В состав жюри входят учителя, руководители хоровых коллективов, члены Союза композиторов России. Будет сформировано детское жюри конкурса.

Произведения принимаются в электронном виде (набранные в нотном редакторе и переведенные в форматы PDF, JPG), возможны звуковые приложения. Электронный адрес редакции: kabalevsky@mail.ru.

XX ВЕК. СПЕЦИФИКА ТРЕХ СТОРОН МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ

XX CENTURY. SPECIFIC CHARACTER OF THREE SIDES OF MUSIC CONTENT

АКИШИНА ЕКАТЕРИНА МИХАЙЛОВНА / AKISHINA EKATERINA MIKHAELOVNA

кандидат искусствоведения, заместитель директора Института художественного образования и культурологии Российской академии образования» (Москва)

PhD of art study, deputy director of the Institute of artistic education and culturology of Russian Academy of Education

Ключевые слова: символика, стиль, жанр, изобразительность, иллюстративность, экспрессия, коллаж, сонористика, лого-гриф.

Keywords: symbolism, style, genre, descriptiveness, illustrative effectiveness, expression, collage, sonoristics, logograph.

Аннотация. Исследуется одна из сторон музыкальной культуры XX века — ее знаковые характеристики. Содержание современного композиторского творчества рассматривается с трех точек зрения: эмоциональной, символической, изобразительной. Понятие музыкальной символики характеризуется как особенность академической музыки XX столетия, отражающая ее стремление к интеллектуализации. Материал статьи ориентирован на необходимость расширения стилистического музыкального пространства в образовательном процессе и содержит творческие задания для развития художественно-образного мышления школьников.

Abstract. Author investigates one of the sides of the XX-th — century music culture — its main characteristics. Content of contemporary composer creation is examined from three points of view: emotional, symbolic and descriptive. Music symbology is characterized as a special feature of the XX-th century academic music. The article is oriented to the necessity to widen the educational space within the educational process and has artistic goals for children art-like thinking development.

В музыкальной культуре XX столетия важно учесть все ее контрасты и противоречия. Определим хронологические границы данного периода с 1901 года (чтобы от XX века не были оторваны Малер, поздний Лядов. Дебюсси, Скрябин, Равель, Глазунов, Рахманинов, Сибелиус) и выходом в XXI (по настоящее время).

Данный период ознаменован множественными разрывами в музыкальной культуре. Прежде всего, возникла поляризация академической, «серьезной» музыки и музыки «легкой», развлекательной, эстрадной (**E-Musik** — *ernste Musik* и **U-Musik** — *Unterhaltungsmusik*). В промежутке сложился «третий пласт», или «третье течение». Противоречие между «серьезной» и «легкой» музыкой оказалось столь фундаментальным, что идею ввести то и другое в одну культурную плоскость осуществить не удалось, несмотря на многочисленные попытки крупнейших композиторов и исполнителей, — в течении фактически целого века!

Произошел раскол и внутри «серьезной» музыки — на модернистски-авангардную (Стравинский, нововенцы, Булез, Штокхаузен, Уствольская) и продолжающуюся классическую эстетику (Рахманинов, Сибелиус. Свиридов). Резкие стилевые переломы наступили также внутри одного стиля. Например, у Шенберга: его ранний период (как «Ночь просветленная») — с яркой романтической передачей всех граней чувства любви,

и зрелый период (со строгой додекафонией) — с полным изживанием романтических эмоций. Почти такие же разломы стиля стали для Берга и Веберна. Раскол внутри стиля на два параллельно идущих субстиля возник также у Шостаковича и Шнитке: стилистика симфоний и опер — и стилистика кино — и театральной музыки.

В области развлекательной музыки своя конфронтация сложилась между джазом и рок-музыкой, изменившей весь комплекс эмоций и звуковых средств.

XX век выделяется не только силой контрастов в своей культурно-эстетической поляризации. Ведь не менее глубокие демаркационные разделения в основном, на церковную и народную музыку, существовали и в давние исторические эпохи — Средневековье, Возрождение. В данном столетии музыкальная культура подошла к пропастям, пределам, к исчерпанию важнейших, многостолетних своих установок, из-за чего оставалось лишь начинать отсчитывать ход музыкальной культуры с нулевой отметки.

В итоге, эмоциональный мир музыки XX века, включивший академическую культуру и субкультуры, новаторские открытия композиторов, предельные стилевые крайности и стилевой «центр», составил необъятный пестрый kaleidoscope.

Музыкальная культура XX века отличается от всех предшествующих эпох повышенной знаковостью. При этом из трех сторон музыкального содержания эмоциональной, символической, изобразительной — самой разветвленной оказывается именно символическая. Понятие символа в области искусства многогранно (хорошо известно его применение в связи с художественным направлением символизма в литературе и поэзии, живописи, музыке, театре). Символика самого разного вида вообще составляет особенность академической музыки XX столетия, стремящейся вместить в себя как можно больше интеллектуализма.

Символическая сторона содержания

Повышенная символичность художественного мышления в академической музыке XX века связана с высоким уровнем его интеллектуализма. Стремление композиторов «размышлять» в своем творчестве не самые широкие темы — философии и религии, науки и искусства, политики и морали — влечет их к предельной насыщенности музыки идеями и символическому способу авторского выражения.

Чрезвычайный подъем символики в значительной мере обусловлен и стремлением компенсировать определенные потери в эмоциональной стороне музыки.

Символика обнаруживает невиданное ранее многообразие словесных и несловесных видов: символы жанра, стиля, символы-названия, символы как словесные программы, символы-монограммы, символы-цитаты, символы-числа, символические темы с известной подтекстовкой, лейтмотивы, музыкально-риторические фигуры, символы-жесты, инструментальный театр, тотальная символика. Выделим некоторые из видов.

Символика жанров — самая простая, которая пришла по традиции от полижанровости XIX века и сыграла видную роль хотя бы в творчестве Шостаковича: 24 прелюдии ор. 34, 24 прелюдии и фуги ор. 87 для фортепиано, Четвертая симфония и многое другое. Так, например, в прелюдии Ля-бемоль мажор из 24 прелюдий ор. 34 подчеркиваются экстравагантные и пародийные интонации в условиях возвышенной семантики жанра вальса (Пример 1), а в последней прелюдии ре минор на основе ритма гавота нарочито создается «фальшивость» интонационных оборотов (Пример 2).

Пример 1



Пример 2



Символика стилей составила основу широко распространенного метода полистилистики, особенно излюбленного И. Стравинским и А. Шнитке. Шнитке использует все типы полистилистики: стилистику, навевающую исторические ассоциации (Третья симфония), семантику жанрового стиля (Сюита в старинном стиле), семантику индивидуальных стилей, обращение к индивидуальной семантике какого — либо одного. Исторически выдающегося произведения (финал Первой симфонии, где появление цитаты конца «Прощальной симфонии» Й. Гайдна становится прощальным символом для этой симфонии и вообще для симфонии как жанра).

Разновидность полистилистики составляет коллаж (букв. наклейка в живописи) — внезапное сопоставление внутри произведения фрагментов различных стилей. Яркий музыкальный пример — «Коллаж на тему ВАСН» для оркестра А. Пярта, во II части которого резко сопоставляются большие цитаты Сарабанда из Английской сюиты № 6 И. С. Баха и диссонантная музыка композитора XX века.

Индивидуальные названия произведений в XX веке иногда служат концентрацией идеи — как у С. Губайдулиной (пьесы «In spose» / «На кресте» или «Крест на крест» / для виолончели и органа, «Светлое и темное» для органа, «Танцовщик на канате» для скрипки и фортепиано и т. д.). Примечательно, однако. Что названия в XX веке очень часто тяготеют к абстрактности и техницизму: «Ионизация» для ансамбля ударных и двух сирен Э. Вареза, «Терретектор» для оркестра Я. Ксенакиса, «Моменты» для сопрано. Хора и инструментов, «Перекрестная игра» для ансамбля инструментов К. Штокхаузена, «Ансамбли» для синтезатора М. Бэббита, «Структуры I, II» П. Булеза, «Сюита зеркал» А. Волконского и т. п. Неабстрактные названия нередко обнаруживают отрицательную образность: «Песни и пляски смерти» (Четырнадцатая симфония) Д. Шостаковича, кантата «Освенцем» И. Зеленки (Словакия), «Психодрама» для оркестра Т. Бэрда (Польша).

Использование словесных программ, к чему время от времени прибегает, в частности, Р. Щедрин, связано у него с намеренно русской тематикой и эстетикой русского реализма; например, Третья симфония имеет подзаголовок «Лица русских сказок». Названия даны по отдельным эпизодам, которые собраны в две протяженные части. По словам самого композитора, тип драматургии сочинения ближе к «Картинам с выставки» М. Мусоргского, чем к привычному 4-х-частному симфоническому циклу. При этом каждый эпизод сочинения — и показ образа старинных сказок, и всесторонний показ виртуозных возможностей отдельного инструмента. Например, «Дудка-самогудка» — словно маленький концерт для флейты, в первую очередь, флейты пикколо, «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» — маленький концерт для гобоя, «Аты-баты шли солдаты» — для валторны и трубы, «Цыганова лошадь» — с английским рожком, «Царевна лягушка» — с кларнетом и т. д. При этом, композитор не следует скрупулезно сюжету каждой из сказок, а намечает лишь общие контуры и порой ироничный, порой лиричный тон повествования.

Символика имен в виде тем — монограмм получила невиданное ранее распространение: у Д. Шостаковича — DSCH в III части Десятой симфонии (Пример 3) и «Эльмира» (Эльмира — имя его ученицы по композиции из Азербайджана), у А. Шнитке — DSCH в «Прелюдии памяти Д. Д. Шостаковича» для 2-х скрипок и ф-но (Пример 4) и свыше 30 имен австро-немецких композиторов в Третьей симфонии, монограмм-

ма ВАСН — в «Коллаже на тему ВАСН» для оркестра А. Пярта (Пример 5), К. Пендерецкого, А. Шнитке, Р. Шедрина и др.

Пример 3

Example 3 is a musical score for a woodwind and string ensemble. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Timpani (Timp.), and Trombone (Tr-bo). The score is written in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The woodwinds play a melodic line with various ornaments and dynamics, while the strings provide a harmonic foundation. Above the Piccolo staff, the letters D, Es, C, and H are written, likely indicating specific notes or techniques. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *pp* (pianissimo).

Пример 4

Example 4 is a musical score for Violins I and II, and Horns. The tempo is marked *Andante*. The Violin I part (V-no I) features a melodic line with various ornaments and dynamics, including *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The Violin II part (V-no II) is mostly silent. The Horn part (H) features a melodic line with various ornaments and dynamics, including *p* (piano). The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The tempo is marked *Andante*. The Violin I part (V-no I) features a melodic line with various ornaments and dynamics, including *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The Violin II part (V-no II) is mostly silent. The Horn part (H) features a melodic line with various ornaments and dynamics, including *p* (piano). The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

Пример 5

«Музыкальное приношение» на сегодняшний день — самое символическое произведение Р. Щедрина. В нем, прежде всего, зашифровано три имени: Бах, Берг и Щедрин (Берг — как посредник между Бахом и временем Щедрина). Уже в начальных фразах в голосах рассеяны звуки-буквы всех трех имен. Особое значение для произведения имеет, естественно, имя Bach: четыре звука его монограммы в разном порядке время от времени инкрустируются в фактуру на протяжении всего сочинения. Следом вступает монограмма имени «Щедрин» (Shchedrin). Монограмма Berg завуалировано проступает и в вертикальном созвучии и как мелодический оборот, — в развитии прелюдии (от цифры 10), и в контрапункте с именными мотивами Bach и Shchedrin.

Возрождение *символики числа*, хотя бы и частичное, перебрало арку к временам барокко, Ренессанса и Средневековья. Например, во Втором скрипичном концерте А. Шнитке с помощью числовой символики воплощена важная содержательная идея — история Иуды. В момент «изображения» самого Христа и его двенадцати учеников за солирующей скрипкой следуют поочередно все двенадцать струнных голосов. После «предательства Иуды» остается ансамбль из одиннадцати струнных, символизирующих одиннадцать преданных Христу учеников.

Яркие примеры *инструментального театра* обнаруживаем в творчестве А. Шнитке (Первая симфония, «Minnesang» для 52 хористов). Идея инструментального театра легла также в основу его «Трех сцен» для голоса и ударных. Это произведение — театрализованное представление с импровизациями исполнителей, написанное в духе «драмы абсурда». Исполнение «Трех сцен» напоминает православную заупокойную службу: в центре сцены стоит гробоподобный вибрафон, на котором четыре музыканта играют скрипичными смычками, извлекая мистические, потусторонние звуки. У С. Слонимского в «Новгородской пляске» для кларнета, тромбона, виолончели, фортепиано и ударных идея инструментального театра осуществляется в том, что каждый участник ансамбля, заканчивая свою партию, пускается в пляс. Интересный образец такого жанра — «Balletto» В. Екимовского для любого состава исполнителей без нотных партий, только с партитурой

для дирижера, записанной балетными значками. Практически — это импровизация исполнителей, по четкому плану композитора.

Идею *тотальной символики* выдвинул американский композитор Дж. Кейдж своим знаменитым произведением — «4,33». Музыканты выходят на сцену, садятся, готовятся к исполнению, слушатели ожидают, но... через 4 мин. 33 сек. музыканты встают, кланяются и уходят со сцены, так ничего и не сыграв. Чистый символ отстранил здесь самую необходимую музыке сторону — эмоционально-звуковую. Однако компенсация невероятно разросшейся символикой определенных эмоциональных потерь в музыке XX века небезобидна — такая ситуация грозит академической культуре участием субкультуры.

Творческое задание:

Предложить создать собственный коллаж: 1 упражнение — из отдельных нот, 2 упражнение — фрагменты из произведений разных авторов.

Эмоциональная сторона содержания

В XX веке наступает резкая реакция против любовной лирики, как изжившей себя в романтизме в предшествующем столетии. Академическая музыка несет крупные потери в выражении «простых человеческих чувств» — радости, бодрости, юмора, сентиментальной грусти и т.п. Образовавшийся вакуум заполняют бурно развившиеся субкультуры: джаз культивирует наслаждение, рок (тяжелый рок, панк рок, хард-рок, гранж) — повышенное жизнеутверждение, авторская песня — лирическую задушевность и афроамериканская музыка (рэп и хип-хоп), электронная музыка — ди-джеи, кантри, фолк т. д.

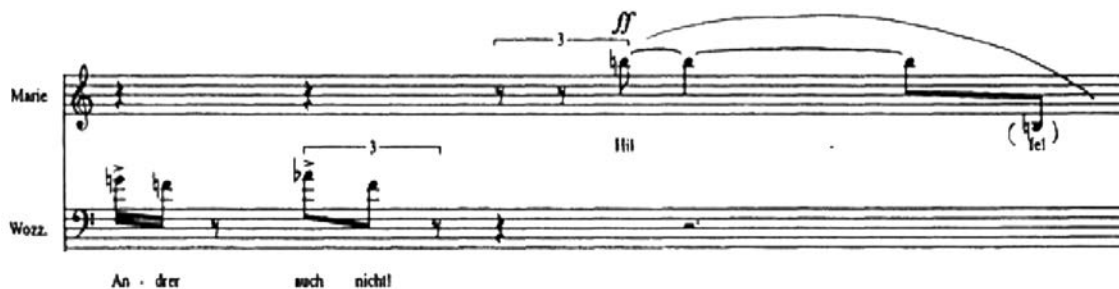
Лишь в некоторых произведениях в полный голос звучит любовная тема, как в опере Пуленка «Человеческий голос», эпизодах «Обручения в монастыре», «Войны и мира» С. Прокофьева, в опере «Лолита» по роману Набокова, Скрипичном концерте «Concerto cantabile» Р. Шедрина.

Для XX века показательно, что иногда нежная лирика подается в качестве обмана. У А. Шнитке во II части Альтового концерта, в центре разработки, звучит как бы «Adagio обмана» — квазиромантический эпизод, в котором «сладострастная серенада» альты и контрабаса подана как отравляющая «сладкая гадость» (слова самого композитора). «Слишком сладкая гармония. Слишком лирическая мелодия, сопровождаемая наивным арпеджированным аккомпанементом, — и при этом неожиданные тембровые сочетания: дуэт солирующего альты и контрабаса в высоком регистре, имитации у тромбона (...возникает ощущение неустойчивости, двусмысленности)...» (Холопова В., Чигарева Е., Альфред Шнитке. М., 1990, с. 248).

В самых радикальных направлениях XX века, в австро-немецком экспрессионизме и послевоенном европейском авангардизме, идет устремление к двум крайностям — к эмоциональной гипертрофии и аэмоционализму. Первое характерно для музыкального экспрессионизма (А. Шенберг, А. Берг), но также и для Д. Шостаковича, А. Шнитке, Пендерецкого, Тищенко, второе — для модернизма (П. Хиндемит, И. Стравинский) и особенно для послевоенного авангардизма (П. Булез, Л. Ноно, К. Штокхаузен). Между этими полюсами — множество разнообразных промежуточных случаев.

Эмоциональные завоевания экспрессионизма дошли до натуралистического выражения крика: крик Марии, убиваемой Воццеком (опера «Воцтек» Берга) (Пример 1), крик Лулу, убиваемой Джеком Потрошителем (опера «Лулу» Берга), крик младенца (опера «Джезуальдо» А. Шнитке). Далее крик вошел во множество партитур: крик толпы в «Страстях по Луке» Пендерецкого, «Казни Пугачева» для хора Р. Шедрина (Приложение 1).

Пример 1



А. Шнитке во Второй скрипичной сонате для скрипки и фортепиано осуществил идею «неограниченной выразительности». Исключительной по эффекту стала кульминация, с иступленными «ударами» *fff* аккорда *g-moll* на фортепиано 114 раз. (Приложение 2).

Другой род экспрессии, связанный с потрясениями в музыкальном ритме, составили ранние балеты И. Ф. Стравинского, особенно «Весна священная», определенные произведения Б. Бартока («Микрокосмос», Соната для двух фортепиано с ударными), Токката для фортепиано С. Прокофьева.

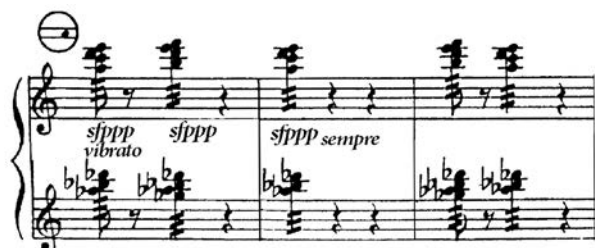
Специфическую «мгновенную экспрессию» открыл в своих афористических сочинениях Веберн, наделив отдельные звуки вздрагиванием, дрожанием, восклицанием, замиранием, и стаиванием и т. д. Его эмоциональные находки получили новое развитие у композиторов второй половины столетия, в частности, у С. Губайдулиной, введшей в свою музыку такие моменты (иногда мгновения) экспрессии, как стоны виолончели, натуралистические вздохи баяна, смех фagота, «дыхание Святого Духа» у струнных. В «De profundis» для баяна, связанном с Псалмом № 129 «Из глубины моих скорбей», применяются такие экспрессивные звучности, как «дрожание» звука, «стоны», «вздохи», хаотичные «броски» и длинные *glissando* кластеров (Пример № 2, фраг. 1–5).

Пример 2

Фрагмент 1



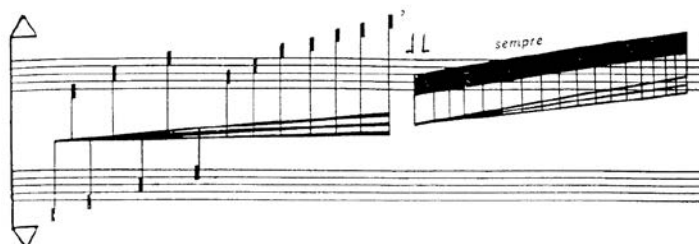
Фрагмент 2



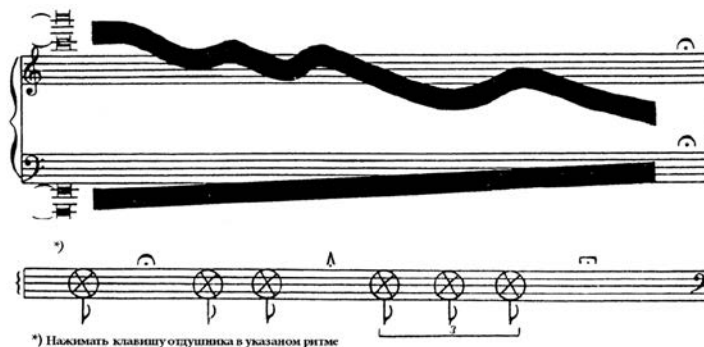
Фрагмент 3



Фрагмент 4



Фрагмент 5



Крайностью аэмоционального явились конструктивистские сочинения Булеза «Структуры 1» для двух фортепиано и «Молоток без мастера» для голоса и инструментального ансамбля.

Эмоциональные процессы

Роль эмоциональных процессов в контексте содержания музыкального произведения огромна. Будучи одним из основоположников средств музыкальной выразительности, эмоциональные процессы самым активным образом взаимодействуют с драматургическим разворачиванием сочинения, с самым крупным, концепционным его уровнем.

Каждая музыкально-историческая эпоха обладает собственными эмоциональными процессами. Так, музыке эпохи барокко свойственны динамические плато и «террасы». В период классики на смену им приходят длительные подъемы, намного реже — спады. В это время появились и кульминации, которые, однако, были еще скорее кульминациями-плато, кульминациями-зонами. К достижениям романтизма отнесем распространение «волн» — единого процесса подъемов и спадов, кульминаций-точек — критических моментов динамического развития. А также особенно изысканных «тихих» кульминаций. При этом длительность подъемов и спадов отличалась существенно большей, в сравнении с предшествующими эпохами, протяженностью.

Музыкальная парадигма XX века привела к своеобразному обобщению эмоциональных процессов всех предшествующих эпох и, трансформируя их, породила множество новых, оригинальных музыкально-эмоциональных явлений. Специфика эмоциональных процессов в музыке XX века: «На микроуровне признаком данной эпохи стало системное применение филирования — нарастание и ослабление в пределах одного длящегося звука... На макроуровне эмоциональные волны вышли на уровень всей формы... В произведениях с параллельной драматургией возник субито-контраст в моменты переключений с одного канала на другой... Возникли процессы формы — либо только *crescendo*, либо только *diminuendo*... Выделились одноплановые статические формы на одном уровне эмоциональной динамики...» [Холопова, Феномен музыки, рукопись, 69].

При таком многообразии возможностей у каждого композитора наблюдается свой индивидуальный комплекс эмоциональных процессов, специфический для его стиля. Например, у А. Шнитке, с одной стороны, действуют ведущие принципы эмоциональных процессов, сложившиеся в разные века: рисунок волны, террасы (дать графически), но в новом качестве, обусловленном современным мышлением XX века, с его огромной динамической активностью. С другой стороны, в профиле эмоционального развития произведений композитора закрепились отдельные принципы, среди которых особенно примечательным стал процесс нарастания (только *crescendo*). Соответственно, процесс динамического спада (только *diminuendo*) можно отметить как редкое явление в творчестве А. Шнитке. Но при этом весьма значимое для драматургического плана целого некоторых сочинений. Прием филирования, то есть эмоционально-динамического изменения на микроуровне, композитор использует эпизодически. Обращение к одноплановому статическому процессу (с кульминационным взрывом в конце формы) у А. Шнитке, по-видимому, встречается единственно в пьесе «Pianissimo...» для оркестра (Приложение 3).

Наконец, во второй половине 90-х гг., в условиях оперного жанра, в его музыке появляется совершенно особый тип процесса — со ступенчатым, изломанным рисунком, при невероятной тесситурной взвинченности (линии вокальных голосов в опере «Джезуальдо»).

Творческие задания:

1. «Миги экспрессии». Сделать вздохи и т. д. (как у Губайдулиной).
2. Предложить создать собственные эмоциональные процессы: сначала изобразить графически, затем воплотить графический рисунок в звуках и наоборот.

Изобразительная сторона содержания

XX век отмечен всеобщей тенденцией к визуальности в культуре.

Хотя в музыке композиторов изобразительная сторона отнюдь не выходит на первый план, диапазон ее действия все же весьма широк. Трудно назвать какие-либо виды явлений во внешнем мире, которыми музыка бы не заинтересовалась на протяжении всего XX столетия. Фантазия создателей музыки оказывается настолько неограниченной, что, например, композитор Р. Штраус в опере «Женщина без тени» ввел... — хор неродившихся детей.

В XX столетии, больше, чем во все другие эпохи, получила распространение музыка для детей. У многих композиторов именно с детской музыкой связана прямая изобразительность предметного мира. Это сказка «Петя и волк» С. Прокофьева, опера «Дитя и волшебство» М. Равеля, пьесы из сборника для фортепи-

ано «Микрокосмос» Б. Бартока «Борьба на ринге», «Плавание в лодке» (Пример 1), «Картонный плясун» (Пример 2), «Вольтер» (Пример 3), «Сказка о маленькой мухе» (Пример 4) и др., пьесы из цикла для фортепиано «Детские игрушки» С. Губайдулиной «Заводная гармошка» (Пример 5), «Трубач в лесу», «Птичка-синичка» (Пример 6), «Снежные сани с бубенцами», «Эхо», «Барабанщик» и др., цикл «Шесть пьес для фортепиано» А. Шнитке («В горах», «Кукушка и дятел»), части Детской сюиты для фортепиано (№ 1. Умница. Moderato, № 2. Скрипач. Vivo, № 3. Мялик и Шустрик. Moderato, № 4. Восточная сказка (Караван). Andantino, № 5. Игра в прятки. Allegro, № 6. Колыбельная. Andantino.)

Пример 1



Пример 2



Пример 3



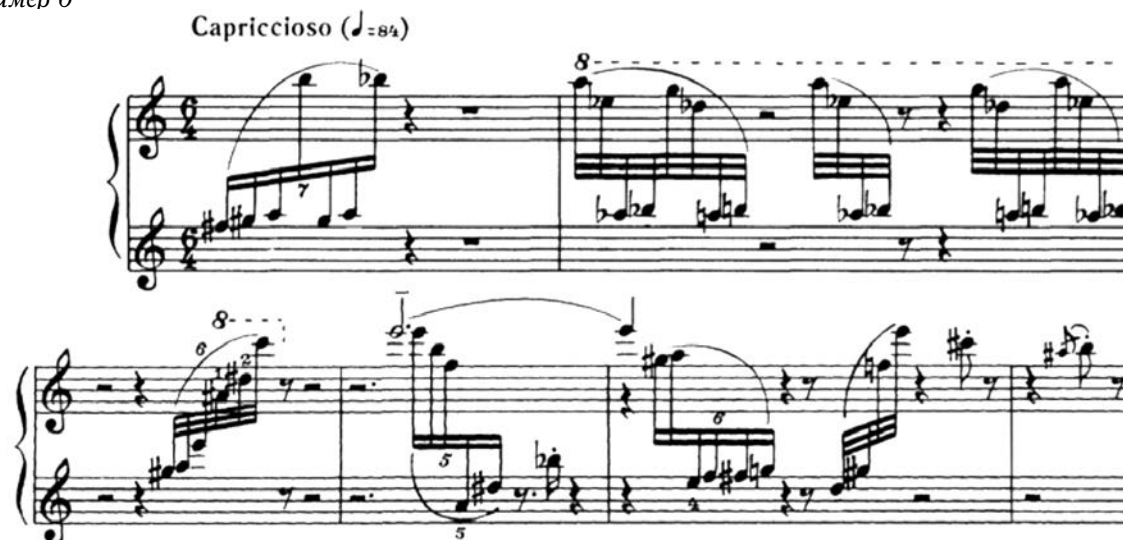
Пример 4



Пример 5



Пример 6



Кроме того, в мультипликационных фильмах в музыкальном содержании прямая изобразительность активно распространена, например «В мире басен» режиссера А. Хржановского, музыка А. Шнитке. Воплощая образы птиц в музыке (Кукушки и Петуха), композитор А. Шнитке следует одной из самых распространенных и излюбленных изобразительных тем у композиторов разных эпох. Достаточно ярко проявив себя еще в эпоху Возрождения, эта тема не снижает актуальности и в XX веке, присутствуя в детской музыке едва ли не всех композиторов.

В музыкальных произведениях в отношении музыки и словесного текста всегда есть две установки.

Иллюстрированность слова, когда музыка больше следует за текстом (от эстетики «кучкистов», например, Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского, А. Лядова). Путь — подробного следования музыки за словом и есть та прямая изобразительность, при которой весь объем зрительных образов может быть охвачен

музыкой. Спектр явлений предметного мира, воплощаемых в музыке композиторов XX столетия, достаточно широк. Здесь наблюдаются как традиционные объекты, которые многократно обыгрывались и обыгрываются в детской музыке (например, кот, кошечка, лягушки у М. Равеля или волк, кошка, уточка, птичка у С. Прокофьева или кузнечики, стрекозы в «Детской музыки» у С. Прокофьева), так и уникальные зрительные образы, продиктованные обращением композиторов к изысканной сложной поэзии (например, изображение «зрачка» в «Трех стихотворениях Марины Цветаевой» А. Шнитке или ария Огня в опере «Дитя и волшебство» М. Равеля или песня «Звезды» А. Веберна).

Общая связь музыки и слова, дающая косвенную ассоциацию (как в вокальных произведениях И. Стравинского). Те образы, к которым обращаются композиторы XX века, составляющие область изобразительного, простираются от передачи **реального** до воплощения **мистического** (в сочинениях философско-религиозного содержания). К области незримого относится также понятие **времени**, которое, как известно, является одним из постоянных символов в системе представлений человека о мире вообще. Более того, композиторы не ограничиваются музыкальным воплощением зримого мира и идут дальше — к явлениям **незримым, беспредметным**. Например, у А. Шнитке в кантате «История доктора Иоганна Фауста» изображаются «тайна», «мысли», «выдумки дьявола». Также, «Атмосферы» для оркестра Д. Лигети, тема бога в «20 взглядах на младенца Иисуса» О. Мессиана, Чудесный мандарин в балете «Чудесный мандарин» Б. Бартока.

Для передачи объектов любого типа у композиторов используются разные подходы, в том числе традиционные. Так, в изображении **земных** объектов действует традиционный подход, — например, у А. Шнитке в детской пьесе «В горах», наряду со звукописной картинностью еще присутствуют и элементы стилистики кавказской музыки. С другой стороны, предметами, привлекающими внимание композиторов, становятся объекты **неземные**, стихии и явления природы. И подаются они композиторами особым образом, — не в том сказочно-фантастическом плане, что был присущ, например, Н. Римскому-Корсакову, а, например, с философской интерпретацией («звезды», «космос»), что связано с этической символикой — неотъемлемой чертой мышления композиторов XX столетия. Например, «ночь» может быть воспринята как ступень к смерти, как мрак, за которым следует смерть.

Так же, отображение оригинальных образов, необычных объектов, пространственных явлений (далекие острова, зрачок, раковина, огонь, луна, океан и т. д.) находят в музыкальном языке весьма специфическое воплощение. Например, обратимся ко второй песне из вокального цикла «Три стихотворения Марины Цветаевой» А. Шнитке «Черная, как зрачок». В начальной фразе вокальной партии (тт. 2-5) есть изображение такого уникального объекта, как «зрачок». На слова «Черная, как зрачок, как зрачок сосущая свет», возникают интонации обволакивающего рисунка, которые буквально очерчивают контуры этого объекта — мелодическое движение по кругу, состоящее из тонов и полутонов в узком диапазоне (Пример 7).

Пример 7

Чер - на - я, как зра - чок, — как зра - чок, со - су - ша - я
 Chor - na - ja, kak zra - chok, — kak zra - chok, sa - su - shcha - ja
 Schwarz, der Pu - pil - le gleich, — der Pu - pil - le gleich saugst du

све - т — лю - лю — те - бя, зор - ка - я ночь.
 sv'et — l'ub - l'u — t'i - b'a, zor - ka - ja noch.
 Licht — wie lieb — ich dich, spä - hen - de Nacht.

Тот же «рисунок» находим среди заключительных строк песни: «я уже нагляделась в зрачки человека» (Пример 8).

Пример 8

Ночь!
Noch!
Nacht!

Я у - же на - гля -
Ja u - zhe na - gl'a -
Hab mich mü - de ge -

де - лась в зрач - ки че - ло - ве - ка!
d'e - las v zrach - ki che - la - v'e - ka!
sehn an den Bli - cken der Men - schen!

Ис - пе - пе - ли ме - ня,
Is - p'e - pi - li mi - n'a,
Brenn mich zu A - schen - staub,

Следуя тексту, музыка обнаруживает символическое сопоставление двух подобных по смыслу, но несоизмеримых по масштабу образов — «зрачка» и «ночи». Поэтические строки таковы:

Черная, как **зрачок**,
как **зрачок** сосущая свет,
как **зрачок** сосущая свет,
люблю тебя, зоркая ночь.

И:

Ночь!
Я уже нагляделась в **зрачки** человека.
Испепели меня,
Черное солнце,
Ночь!

Если такая деталь, как «зрачок» человека, в музыке показана как нечто предельно малое, то пространственность ночи, с ее беспредельной широтой и всеохватностью, изображена «головокружительным падением голоса» и одновременным звучанием двух крайних регистров фортепиано (т. 43). Кроме того, образ «ночи» передан композитором и как знак тьмы и мрака: интонационно — внезапный «обрыв», падение на самые низкие звуки неопределенной высоты (Пример 9).

Пример 9

41 *pp*

Про - сты на - ши за - ко - ны: на - пи - са -
Pra - sty na - shi za - ko - ny: na - pi - sa -
 Wie ein - fach die Ge - set - ze: ge - schrie - ben

8

ны в кро - ви.
ny f kra - vi.
 uns ins Blut.

(8)

Несмотря на такой «неизобразительный» век, как XX столетие, в творчестве композиторов изобразительная сторона проявляет себя весьма рельефно, обнаруживая даже специфические стороны своего существования! В музыке XX столетия наблюдаются изображения как простых **земных** объектов и их движений, так и **неземных** явлений, — вплоть до воплощения области мистического и особенно незримо-беспредметного. Так, мы смогли очертить своеобразный и новаторский мир изобразительного в музыке XX века.

Творческие задания:

Остановимся на некоторых творческих заданиях по развитию художественно-образного мышления, включающие и совершенно новое упражнение («музыкальный логогриф»).

Как известно, для понимания авторского замысла, заключенного в художественном образе музыкального произведения, школьникам традиционно предлагается ответить на следующие вопросы:

Какие чувства, настроения вызывает у вас это произведение?

Расскажите об этом произведении так, чтобы человек мог составить о нем представление.

Какие средства музыкальной выразительности композитор использует для создания того или иного образа?

Несомненно, эти вопросы сохраняют свою актуальность и при обращении к сочинениям композиторов XX–XI вв. Кроме того, можно обратиться к целому ряду примеров, в которых ярко обнаруживает себя изобразительная сторона музыкального содержания (см. приведенный список музыкальных произведений).

Музыкальный логогриф:

В творчестве С. Губайдулиной есть сочинение «Музыка для клавесина и ударных инструментов» (первоначальное название «Логогриф»), в нем принцип логогрифа был использован композитором для образования музыкальных «слов». В результате получилось мастерское произведение, в котором на основе сонорики (музыки тембров) выработан членораздельный музыкальный язык, со строгими грамматическими правилами. Необходимо раскрыть школьникам само понятие логогриф. 1. Логогриф (от греч. *logos* — слово и *grifhos* — сеть) появился еще в Древнем мире. Характерно начало из старой латинской поговорки: «*Amore, More, Ore, re...*» — здесь последовательно снимается по одной букве. 2. Логогриф — это род загадки, в которой посредством различных комбинаций букв, из какого-нибудь загаданного слова создаются новые слова, которые нужно отгадывать. 3. Логогриф — вид стихотворной шарады с индизобразительным описанием какого-либо слова, которое и составляет содержание логогрифа, подлежащие

отгадыванию. Членами Логогрифа могут быть отдельные буквы, отдельные слова, на которые распадается данное слово, например — сорока = сор и Ока, и произвольные комбинации из букв (не звуков), входящих в данное слово, например — топор = рот, пот, порт, ропот и т. д.

Школьникам предлагается создать собственные логогрифы. Наиболее простой логогриф — это загадка, в которой новые слова образуются в результате прибавления или убавления одной буквы или слога, например: пест — перст, мир — мираж, Вера — Венера, кран — экран, спорт — порт — спор. После таких упражнений школьникам следует перейти к музыкальному сочинительству. Музыкальный логогриф образовывается путем накопления по одному звуку, а потом выключения также по одному звуку. В результате сочинение школьника представляет собой красочный блок от одного выдержанного тона к кластеру и обратно. Также, в классе, при участии нескольких школьников возможно вокальное исполнение логогрифа. В такой композиции голоса будут наслаиваться друг на друга и образовывать сонорное звучание. Таким образом, задание «музыкальный логогриф», с одной стороны вовлекает школьников в творческий процесс, а с другой — выполняет большую просветительскую функцию. Школьники знакомятся с произведением ярчайшего представителя современной музыкальной культуры С. Губайдуллиной; с понятием из области литературы — логогриф; с одним из методов сочинения в музыке XX века — сонорикой.

Список музыкальных произведений, включающих изобразительный аспект

Барокко (начало XVII — серед. XVIII веков)

А. Вивальди. Программный цикл скрипичных концертов «Времена года».

Ж. Ф. Рамо. «Переключение птиц», «Курица», «Циклопы», «Дикари», «Вихри».

Ф. Куперен. «Соловей в любви», «Кукушка и щебетанье», «Маки», «Волны», «Фанфары», «Вязальщицы», «Старые сеньоры».

Г. Ф. Гендель. «Мессия»: № 4 (на слова «Я сотрясу небо и землю»).

И. С. Бах. Прелюдия и fuga B-dur I т. «ХТК» (прелюдия соотносится со строками из Евангелия от Луки гл. 2, стихи 8-15; fuga — то же, стихи 16-20).

Классицизм (XVIII век, венские классики)

Л. Бетховен. Симфония № 6 («В сцене у ручья» — имитации голосов птиц: соловей, перепелка, кукушка).

Й. Гайдн. Оратории «Сотворение мира» (II часть), «Времена года» (финал «7 слов Христа»).

Романтизм (XIX век)

Г. Берлиоз. «Фантастическая симфония» (дополнительно: Г. Берлиоз. Статья «О подражании в музыке»).

Р. Шуберт. «Лесной царь».

Р. Шуман. «Карнавал» («Пьеро», «Арлекин», «Флорестан», «Бабочки», «Шопен», «Эстрелла»).

Э. Григ. «Лирические пьесы» («На родине», «Весной», «Мальчик-пастух», «Кобольд», «Ночной сторож»; музыка к драме Ибсена «Пер Гюнт» («Утро»).

А. Даргомыжский. «Баба-Яга».

М. Мусоргский. «Иванова ночь на Лысой горе», «Картины с выставки».

Н. Римский-Корсаков. «Шехеразада».

А. Лядов. «Баба-Яга», «Волшебное озеро», «Кикимора».

На рубеже веков XIX-XX веков

К. Сен-Санс «Карнавал животных».

К. Дебюсси. Симфонический цикл «Ноктюрны»: «Облака», «Празднества», «Сирены»; Три симфонических эскиза: «Море»; прелюдии «Что видел западный ветер», «Шаги на снегу», «Затонувший собор».

М. Равель. «Ночной Гаспар» («Лодка в океане», «Игра воды», «Ундина», «Виселица», «Скарбо»).

С. Рахманинов. Этюды-картин, фантазия для оркестра «Утес».

И. Стравинский. Балет «Петрушка».

XX век

С. Прокофьев. Фраг. из балета «Ромео и Джульета» («Джультетта-девочка», «Патер Лоренцо», «Тибальд бьется с Меркуцио»), «Детская музыка» («Утро», «Марш кузнециков», «Сказочка»), симфоническая сказка «Петя и волк».

Б. Барток. «Микрокосмос».

Р. Щедрин. «Тетрадь для юношества».

С. Губайдулина. «Детские игрушки».

Р. Леденев. Инструментальные пьесы «Солдат гармонист», «Солнце крышу золотит», «Дорога».

Д. Лигети. «Атмосферы» для оркестра.

Н. Сидельников. «Русские сказки».

Образцы конкретной музыки

А. Мосолов. «Завод».

С. Губайдулина. «Живое и неживое».

А. Шнитке. «Поток».

[illegible]

20 **Risoluto** (♩-63-60)
(in 2)

Детские голоса

D. A. S. A. T. B.

sub. *fff* ^(*) A! A! sub. *fff* ^(*) A! sub. *fff* ^(*) A! sub. *fff* ^(*) A!

Казнь Пу - га - чо - ва

соер.

*) Максимально возможный высокий звук : пение - крик

[illegible]

The musical score is for the piece "L'eternite romica". It features two vocal parts, Alto and Soprano, and three piano parts labeled A., T., and B. The score is divided into two main sections: "2 Discanti" and "V.". The piano parts are marked with "morendo" and "A.". The vocal parts are marked with "A." and "V.". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

*) Как голоса юродивых

*) Возможна, но крайне нежелательна, замена голосов детских – женскими (2 soprani e alto)

***)) *Forschlag'u* – как ВСХЛПЫ

mp quasi Allegretto

mp

mf

mf sf sf sf

f

sf

sf

sf

sf

sf

Musical score system 1, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns. The system includes dynamic markings such as *ff*, *sub.*, and *p*. A *simile* marking is present above a section of the score. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Musical score system 2, continuing the complex rhythmic patterns. It features dynamic markings including *ff*, *sub.*, and *p*. A *simile* marking is also present. The system concludes with a section marked with a large '8' and a dashed line, indicating a repeat or continuation.

3а подставкой

Приложение 3 Фрагмент «Pianissimo» для симфонического оркестра А. Шнитке

This page contains the first system of the orchestral arrangement for the 'Pianissimo' fragment. The score is written for a full symphony orchestra, including woodwinds, brass, strings, and piano. The music is characterized by dense, complex textures and a variety of dynamic markings, including *ff*, *sub.*, and *simile*. The notation includes many slurs, ties, and articulation marks, indicating a highly detailed and expressive performance. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The system is divided into two parts, with the first part ending with a double bar line and the second part continuing the musical material.

This page contains the second system of the orchestral arrangement for the 'Pianissimo' fragment. The score continues from the first system, with the same instrumentation and musical style. The notation includes many slurs, ties, and articulation marks, indicating a highly detailed and expressive performance. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The system is divided into two parts, with the first part ending with a double bar line and the second part continuing the musical material. The score includes various performance instructions such as *accento in pp*, *gliss. lento*, and *senza cresc.*, as well as specific notes for the piano and string sections.

РАЗ, ДВА, ТРИ, ЧЕТЫРЕ, ПЯТЬ — БУДЕМ СОЧИНЯТЬ?

ONE, TWO, THREE, FOUR, FIVE — SHALL WE COMPOSE MUSIC?

ЕЛЕСИНА ИРИНА АНАТОЛЬЕВНА / ELESINA IRINA ANATOLYEVNA

преподаватель синтезатора и фортепиано МБУДО «ДШИ № 7» (г.о. Балашиха)
teacher of piano and syntesizer in Children music school № 7 (Balashiha)

Ключевые слова: композиция, композитор, внутренний мир, фантазия, художественный вкус, моделирование, звукоизобразительность.

Keywords: composition, composer, entire space, fantasy, artistic taste, modeling, sound description.

Аннотация. В статье рассматривается один из способов творческого развития учащихся детских музыкальных школ. Выявляются пути переосмысления дидактических методов обучению игры на клавишном инструменте с помощью импровизации, сочинения, образных ассоциаций, игровых приемов.

Abstract. The article examines one of children creative development methods in children music schools. Author reveals ways of didactical methods changing in the field of playing on key-driven instrument with the help of improvisation, composition, association and game-like methods.

Сочинять музыку с учениками я начинаю на первом же уроке. Процесс этот, думается, правильнее обозначить как «придумывание» музыки. Благодаря ему происходит, прежде всего, своего рода преодоление некоего психологического барьера, возникающего поначалу между учителем и учеником: со стороны ребенка — легкого страха перед новым человеком, перед инструментом с таким большим количеством клавиш, кнопочек и т. п.; со стороны взрослого — некоторой навязчивости, научать «по обязанности», наставлять... Зато появляется возможность именно ненавязчиво заглянуть во внутренний мир ученика, понять уровень его интеллектуального развития и в какой-то мере, его психологические проблемы, что, согласитесь, немаловажно. В процессе совместного творчества ребенок как бы «открывается», начинает мне доверять, и на этой позитивной волне мое желание *научить* совпадает с его желанием *научиться* — его «кораблик» начинает плыть в моем «течении»...

Что же я хочу вложить в своего ученика? Менее всего мне хотелось бы видеть в нем просто «юнга», беспрекословно выполняющего команды своего «капитана». Мне нужно не только научить его играть по нотам, но и развивать его фантазию, воспитывать тонкий художественный вкус, эмоциональную отзывчивость на музыку, а значит, и привносить что-то свое — выдумывать, сочинять.

Быть композитором — что это значит? Было время, когда композитором называли всякого, занимающегося композицией, к какой бы области ис-

кусства это не относилось. Ведь латинское слово *composito* означает «сочинение», «составление». Термин *compositor* (сочинитель, составитель) можно отнести к чему угодно, даже к составлению — композиции — изящных букетов...

Наверное, и без моего пространного объяснения ребенок понимает, что стать «настоящим» композитором очень трудно. Ведь для этого нужно всю свою жизнь посвятить музыке, играть на различных инструментах, изучить все музыкальные науки (в том числе и не всегда любимое сольфеджио), слушать произведения великих мастеров и многое, многое другое. Конечно же, это — путь избранных, путь творчески одаренных людей, но...

У слова *compositor* есть еще и другое значение — «составитель», и думается мне, что таким «составителем музыки» может быть каждый. На мой взгляд, детское творчество не отличается оригинальностью и представляет собой, скорее, «моделирование» на основе традиционно сложившихся мелодических оборотов. Поначалу, думается, сочинение музыки можно построить на звукоизобразительности, программной основе, затем попытаться выразить какие-либо эмоциональные состояния.

Необходимо также, познакомить ребенка с такими выразительными средствами музыки, как лад, регистр, ритм, динамические оттенки, темп, штрихи, дать представление о музыкальной фактуре. Понятно, что этим всем и так занимаются по программе. Но почему же эти слова остаются такими далекими и непонятными для детей?

«А ты знаешь, что латинское слово *facturo* означает “устройство”»? — вот такой неожиданной оборот может принять объяснение учителем этой темы. Прием весьма плодотворный, поскольку, если, применительно к музыке, *facturo* — это «устройство» элементов музыкальной ткани (мелодии, аккомпанемента, подголосков, баса), то и возникает постепенное понимание того, как устроена та или иная музыкальная ткань, т. е. из чего состоит.

А что такое, например, мелодия? Дмитрий Шостакович назвал мелодию «Душой музыкального произведения», а с греческого слово *melodia* переводится как «пение песни»... Как красиво! А слово *accompanier* по-французски означает «сопровождать», т. е. в аккомпанемент сопровождает мелодию, в буквальном смысле слова, как придворная свита — принцессу. Наверняка вызовет большое удивление и то, что греческое слово *rhythmos* означает «мерное течение». Это яркое выразительное средство, благодаря которому мы сможем отличить, например, вальс от марша, польку от мазурки. И если продолжать в том же духе, поверьте, желание быть «композитором» останется у ребенка надолго, потому что проявлять себя в творчестве — не только полезно для интеллектуального развития, но и очень привлекательно с любых точек зрения.

Но это еще не все! Почувствуйте себя ребенком, которого впервые посадили за инструмент. Каково ваше первое желание? Правильно! Играть!!!

Здесь я позволю себе ненадолго удалиться от темы...

Хорошо помню ощущение, когда я пыталась стать «автоледи». Все слова о том, что нужно знать правила уличного движения, устройство машины, хотя бы для того, чтобы сменить колесо на случай, если рядом не окажется джентльмен, были бесполезны. «Хочу просто ехать, без правил!»...

Игра без правил! Очень заманчиво!

Естественно, возникает вопрос: как можно сразу играть, не имея пианистических навыков и не зная нот? Оказывается можно! Очень простой принцип: играть звуки «поряд» и «через клавишу». Зная лишь это, уже можно «сложить» мелодию — «на одной клавише», «поряд вверх», «поряд вниз», «через клавишу вверх», «через клавишу вниз» и все в таком же духе...

Возникает вопрос: «А как же постановка рук?», — отвечаем, — «А зачем акцентировать на этом внимание?».

Как известно, в структуре игровых движений, как и любого действия, всегда присутствуют два элемента — *программирующий*, связанный с формированием нужных представлений в головном мозге, и

исполнительский, связанный непосредственно с выполнением действия. Точность игровых движений напрямую связана с точностью и ясностью программ этих движений в сознании музыканта.

Поэтому, не перегружая внимание ребенка обилием правил, можно использовать короткие и понятные «приказы» его сознанию, которые затем воплощаются в игровых движениях. Например, для достижения гибких и естественных движений пианистического аппарата дается установка: «рука поет» (попробуйте «спеть» рукой, получится легко и красиво) или «кисть «дышит» (вдохнули, «освобождая» кисть), а для активизации пальцевых движений — «пальцы “разговаривают”» (именно разговаривают, отчетливо произнося каждый звук). Это и есть начало того процесса, который называется идеомоторной подготовкой. Кроме того, неоднократно проверяя свои пианистические ощущения, я заметила, что укреплять «свод» ладони удобнее всего на интервале «третий», потому что часто встречающийся у детей короткий от природы пятый палец, препятствует правильному положению кисти при взятии квинты. Очень полезно использовать третий и для постановки первого пальца. Совершенно бессмысленно объяснять ребенку, что первый палец должен находиться под углом приблизительно 45° по отношению к клавише. Ставя руку именно на третий, где первый палец играет на белой, а четвертый — на черной клавише, эта проблема решается сама собой. «Беспечные третины» — чем не название для будущей собственной пьесы?!

Почему мы сразу используем в игре первый палец? Попробуйте перевернуть страницу или взять какой-либо предмет только вторым и третьим пальцами — получится не очень ловко. То есть, присутствие первого пальца на подсознательном уровне как бы «развязывает» другие пальцы, и мы используем это данное от природы свойство для воспитания пианистических навыков.

И еще. Часто бывает, что пьесы, встречающиеся в многочисленных сборниках, в образном отношении, на мой взгляд, достаточно нейтральны, и освоение различных пианистических приемов происходит по принципу: видим точку — играем staccato, видим лигу — играем legato и т.п. Между тем, прием игры зависит от образного строя данного произведения, поэтому в своих сочинениях мы стремимся установить теснейшую взаимосвязь между образным содержанием произведения и его звуковым воплощением, что очень просто. Ведь в одном лице и сочинитель, и исполнитель!

Фантазируя вместе с ребенком, можно направлять его музыкальное развитие в нужное русло, и делать это незаметно — ведь его «кораблик» плывет в вашем течении...

Попробуйте! Семь футов под килем!

РОЛЬ КОМИ-ПЕРМЯЦКОЙ НАРОДНОЙ И КОМПОЗИТОРСКОЙ МУЗЫКИ В ВОСПИТАНИИ И ОБУЧЕНИИ ДЕТЕЙ

ROLE OF COMI-PERMIATSKOY FOLK- AND COMPOSER'S MUSIC IN CHILDREN'S EDUCATION

ПЛОТНИКОВА ГАЛИНА ВЛАДИМИРОВНА / PLOTNIKOVA GALINA VLADIMIROVNA

учитель музыки, музыкальный руководитель Верх-Иньвенской средней общеобразовательной школы (Пермский край)
music teacher, director of Verhne-Ivenskoy general school (Perm region)

Ключевые слова: коми-пермяцкий музыкальный фольклор, национальная культура, традиция, история, малая родина.
Keywords: comi-permiatskaya folk music, national culture, tradition, history, little home land.

Аннотация. В статье раскрывается необходимость воспитания детей на основе национальной музыкальной культуры. Характеризуются музыкальные сборники, созданные коми-пермяцкими композиторами для детей данного региона России. Анализируются особенности произведений, содержащие интересную этнологическую информацию, раскрывающие духовный мир народа, особенности быта и истории.

Abstract. The author of the article shows necessity of children's education on the basis of national folk music. Music collections are characterized and special features of musical pieces, which have interesting ethnological information, are analysed.

Чтобы сохранить национальные корни, необходимо начинать приобщать детей к истокам родной культуры как можно раньше. Поэтому народная и созданная на народной основе композиторская музыка должна пронизывать воспитательный и образовательный контекст взаимодействия воспитателей и педагогов с детьми с самого раннего детства. Может быть, именно поэтому первые песенные сборники коми-пермяцких композиторов были созданы для детей-дошкольников.

В 1963 году Коми-Пермяцким книжным издательством была выпущена книга (песни с нотами) «Читкыла кыдзок» («Кудрявая березка»). Это первый в истории коми-пермяцкого народа сборник детских песен. Музыку на слова местных поэтов написал композитор Александр Клещин. В наши дни этот песенник стал библиографической редкостью. Позднее на этой основе была создана новая книга

«Сильканок» («Колокольчик»), в которую добавилась и вновь написанная музыка на стихи С. Караваева, Н. Попова, М. Вавилина, В. Климова. Песни даны на двух языках: на коми-пермяцком и на русском (перевод Евгения Клещина).

В этом сборнике отражен широкий тематический спектр. Есть песни о временах года, в которых описываются явления природы, признаки, характерные для каждой поры. Каждая из них поется в свое время: «Локтис ар» («Пришла осень»), «Тэв» («Зима»), «Тулыс» («Весна»), «Гожум» («Лето»). Есть песни о цветах и ягодах, например: «Сильканок» («Колокольчик»), «Горадзуль — шонди цвоток» (Купавка — солнышка цветков), «Ягэдалим» (в лес по ягоды). Так же есть песни о животных: «Ош-тракторист» (Медведь-тракторист), «Кань йылись» («Про котенка»). Это очень поучительные и веселые песни, имеющие образовательный и воспитательный характер.

В 1992 году вышел сборник Николая Пахорукова «Бабушка-баба». Он включает в себя цикл сочинений, предназначенных для широкой аудитории: детских садов, школ, кружков, а так же домашнего музицирования. Композитор сумел передать в музыке детское восприятие окружающего мира. Домашняя, любовная атмосфера песен представлена в уменьшительно-ласкательных названиях, таких как «Тупосек» («Оладушка»), «Каличок» («Вертушка»), «Аканек» («Куколка»), «Шонди кочок» («Солнечный зайчик»). Сборник недаром называется «Бабушка-баба»: все номера складываются в рассказанную ею сказку, необычно интересную и захватывающую. Но, может быть, самое главное, это то, что бабушка — самый любимый для детей человек, а для взрослых — символ мудрости и доброты. И хотя у читателей журнала нет возможности воочию познакомиться с содержанием сборника целиком, можно попробовать составить себе представление о нем из коротеньких характеристик двух песен.

«Бабушка-баба» — песня очень эмоциональная. Ее энергичный темп представляет определенную трудность для аккомпаниатора (фортепиано) из-за многообразия технических приемов. Но сама песня легко запоминается и, может быть, техническое и яркое сопровождение простой запоминающейся мелодии делает песню более образной, интересной.

В песне «Вов вылісь ог усь» с первых тактов вступительной части сразу же создается картина детской забавы. Характерное «цоkanie» малых секунд и «скачушие» восьмые в сочетании с прихотливым ритмом готовят юного исполнителя к интересной игре. Подвижное сопровождение выдержано на протяжении почти всей песни, и только постепенно «тормозящие» движение четвертные паузы в левой руке приводят веселую скачку к полной остановке на тонике. Оригинальный аккомпанемент в сочетании с незатейливой мелодией, несомненно, вызывает у детей интерес и эмоциональный настрой.

БАБУШКА-БАБА

Слова и музыка Н. Пахорукова

Весело

Баян

Ба - буш - ка - ба - ба, ме - нам до - на
Ба - буш - ка - ба - ба, ба - буш - ка род -

ба - ба, тэс - ся, нать - то, а - бу бур - жы - кыс не -
на - я, о - чень, о - чень, о - чень я люб - лю те -

кин. Ась - тэ и кё - сы - ник, но за - то ра -
бя. Пусть ты и се - да - я, чу - точ - ку ху -

мы - ник, ба - сёк чу - жом - ба - на, сэ - тёр -
да - я, но за - то не - зла - я и доб -

син. Ась тэ и кё - сы - ник, но за - то ра -
ра.

мы - ник, ба - сёк чу - жом - ба - на, сэ - тёр - син.

Бабушка-баба, менам дона баба,
Тэсся, натьгё, абу бұрыкыс некин.

Ась тэ и кёсыник,
Но зато рамыник,
Басёк чужомбана, сэтёрсин (2 раза).

Бабушка-баба, пым съёлёма баба,
Ыджыт велётись тэ, зарнилён торок.

Кужан тэ пёжасьны,
Сказкаэз висьтасьны,
Кёр тэ мекёт ордчён — ёшё шог (2 раза).

Бабушка-баба, бабушка родная,
Очень, очень, очень я люблю тебя.
Пусть ты и седая, чуточку худая,
Но зато не злая и добра.

Бабушка-баба, сказочница-баба,
Ты умеешь стряпать, петь и вышивать.
Травы собираешь, сушишь, выбираешь,
Знаешь как отвары принимать.

Бабушка-баба, бабушка родная,
Для меня нет в мире бабушки родней,
Зоренька с росой, ты всегда со мною,
Будь всегда такою, не болей.

В 2007 году вышел сборник «Поют и пляшут дети Пармы¹» с аудиодиском, что является существенным подспорьем в работе музыкальных руководителей детских садов. И хотя он в первую очередь адресован дошкольникам, некоторые произведения можно использовать в музыкальном воспитании младших школьников. В сборнике произведения композиторов А. И. Клещина, Н. В. Пахорукова, молодого педагога Кудымкарской школы искусств Л. И. Тотьмяниной на стихи коми-пермяцких и удмуртских авторов С. И. Караваева, В. В. Климова, Л. А. Старцевой, А. А. Кузнецовой, а также образцы коми-пермяцкого фольклора, который представлен не только песнями, но и народными играми и танцами.

При создании сборника были учтены возрастные особенности восприятия детей дошкольного и младшего школьного возраста, а также их вокально-исполнительские возможности.

Песни имеют сюжетную основу, близкую и понятную детям, развивают наблюдательность, внимание, формируют позитивное отношение к окружающему миру, дают элементарные представления в поведении животных, особенностях времени года, разных видах труда, воспитывают любовь к родному краю, прививают доброе отношение к близким и значимым для ребенка людям — к матери, бабушке, дедушке.

Приобщение детей к музыкальному фольклору данного региона невозможно переоценить. Он несет богатую информацию об историческом прошлом, дает представление о мировосприятии народа, психологии и нравственных норм коми-пермяков, их эстетических идеалах. Например, у других народов, в том числе и у русских, идеалом девичьей красоты является «лебединая», т. е. длинная стройная шея. А вот, песня «Басок нывка» («Красивая девушка») знакомит детей с коми-пермяцкой красавицей, ярко одетой короткошеей девушкой с длинной косой. Такой эстетический идеал красавицы коми-пермячки связан с определенными историческими, бытовыми и природными условиями. Постоянный тяжелый труд требовал физически выносливого человека, а отсюда и коми-пермяцкий идеал девушки с короткой шеей, крепкого телосложения.

Очень важно, чтобы использующийся в детском воспитании материал, (в данном случае — сборники

песен) содержал интересную этнологическую информацию, раскрывающую духовный мир народа, особенности быта и истории.

Каждый народ дорожит своей музыкальной культурой, ее традициями. Сохраняя и развивая родную музыкальную культуру, методисты по дошкольному образованию создали национально-региональную программу, которая называется «Чужанин» («Отчий дом»). Целью данной программы является воспитание у детей интереса и бережного, отношения к музыкальной культуре и языку коми-пермяцкого народа как национальному достоянию, источнику нравственно-этических и духовных ценностей, без которых невозможно здоровье и гармоничное развитие личности и общества в целом. Определены и задачи программы: формировать любовь к музыке, уважение к песенным традициям коми-пермяцкого народа на основе активного восприятия и ознакомления с произведениями коми-пермяцких композиторов и музыкального фольклора; развивать специальные музыкальные способности (чувство ритма, ладовое чувство, музыкальный слух); закладывать основы толерантного поведения у детей средствами музыкального воспитания.

В процессе реализации региональной программы дети усваивают особенности национальной культуры, знакомятся с творчеством коми-пермяцких композиторов и поэтов. У них возникает интерес к фольклору и народной песне. В основу музыкального материала в детских образовательных учреждений региона положены музыкальные произведения, отобранные с учетом возрастных, психологических, психофизических особенностей детей. Программа предусматривает возможности реализации индивидуального подхода к ребенку, работу с разными подгруппами детей.

В Коми-Пермяцком округе подготовлено и издано более 20 сборников, которые могут быть использованы в работе по музыкальному воспитанию дошкольников. Содержание этих сборников, как правило, двуязычно — включает песенный репертуар на коми-пермяцком и русском языках. При системном проведении традиционных и дополнительных занятий можно достичь достаточно высоких результатов по освоению национальной музыки, о чем свидетельствуют итоги опытной работы: дети с увлечением поют народные песни, интересуются традициями и историей своего народа, своей малой родины. А это очень важно для сохранения богатейшей и разнообразнейшей культурной палитры России.

¹ Парма — (пер. с финно-угорск. *Паарма* — «крайняя земля») — возвышенное лесистое место.

Читкыля кыдзок (Кудрявая березка)

Слова С. Караваева

Музыка А. Клещина

Уверенно, с теплотой

Ф-п. *mf*

mf

Гор - дй, ба - сөк, ста - тя, чоч - ком бо - ка, быд - мё вё - рын
 Ты рас - тешь, куд - ря - ва - я бе - рез - ка, там в ле - су и

f

чит - кы - ля кы - дзо - ко. Ой - ли, ой - лю - ли, чит - кы - ля кы -
 до - ма у о - кош - ка. Ой - ли, ой - лю - ли до - ма у о -

mf *tr*

дзо - ко. Ой - ли, ой - лю - ли, чит - кы - ля кы - дзо - ко.
 кош - ка. Ой - ли, ой - лю - ли, до - ма у о - кош - ка.

mf *tr*

Гордй, басөк,
 Статя, чочком бока,
 Быдмё вёрын
 Читкыля кыдзокё.
 Ой-ли, ой-люли,
 Читкыля кыдзокё.

Төв мешайтё,
 И мороззэз лёкось,
 Но дугдывтёг
 Быдмё том кыдзокё.

Ой-ли, ой-люли,
 Быдмё том кыдзокё.

Быдмам тожё
 Мийё, челядёкыс,
 Сидз жё чожа,
 Кыдзи том кыдзокыс.

Ой-ли, ой-люли,
 Кыдзи том кыдзокыс.

(повтор 1-го куплета)

Ты растешь,
 Кудрявая березка,
 Там в лесу
 И дома у окошка.
 Ой-ли, ой-люли,
 Дома у окошка,

Вот пришли Зима
 И Дед Морозко,—
 Мерзнешь ты,
 Кудрявая березка...

Ой-ли, ой-люли,
 Ты моя березка.
 Мы растем,
 Играем у березки.
 А на ней —
 Нарядные сережки.

Ой-ли, ой-люли,
 А на ней сережки.

(повтор 1-го куплета)

МУЗЫКА И РИТОРИКА.

СОЧИНЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ЭССЕ¹

MUSIC AND RHETORIC.

MUSIC ESSAY CREATION

ЛОМАНОВИЧ ВАЛЕНТИНА ВИКТОРОВНА
LOMANOVICH VALENTINA VIKTOROVNA

музыкант, скрипач, педагог (Нидерланды)
musician, violinist, teacher (Netherlands)

Ключевые слова: риторика, сочинение, презентация и развитие темы, музыкальная речь, импровизация и сочинение.
Keywords: rhetoric, composition, theme presentation and development, musical speech, improvisation and composition.

Аннотация. Исследуются некоторые общие для музыки и литературы аспекты смыслового и формообразующего процессов при создании образного контекста. Представлены авторские творческие наблюдения над психологическими особенностями восприятия человеческой речи как вербальной, так и музыкальной. Раскрываются оригинальные методические подходы, которые могут быть использованы в классе игры на скрипке и в приобщении юных исполнителей к музицированию и импровизации.

Abstract. Author examines some aspects, common for music and literature, — they are sensual and formation processes during context creation. The article presents author's observations about psychological special features of human speech perception verbal as well as music. Original methodic approaches, that might be used during violin playing teaching and introducing of young musicians — how to play, are also shown.

Наверное, все заметили, что в самом названии статьи, как бы ни была сложна ее проблема, есть одно слово, которое нам всем хорошо знакомо из школьных уроков литературы — *сочинение*. У многих оно до сих пор вызывает оторопь, но многие с удовольствием писали сочинения на самые разнообразные темы. Тема нашего эссе «Разноцветная река моего сна».

Музыка, по крайней мере, европейская, всегда была связана со словом. До барочного времени она без текста, можно сказать, почти не существовала. Но когда, казалось бы, она освободилась из плена слова, когда появилась музыка чисто инструментальная, все равно опосредованно, через свой тайный смысл, музыка сохранила эту связь со словом.

Эта освобожденная музыка продолжала все равно зависеть от законов и правил, лежащих в основе риторического искусства, то есть искусства сочинения публичной речи. У музыки другой язык, но задача та же, что и у человеческой речи: общаться с людьми. Принципы и правила, лежащие в основе искусства сочинить и произнести речь на публике, перешли к музыке и по сей день остаются актуальными.

Как же нам воспользоваться этой информацией? Как перенести знания о риторике, то есть искусства упорядоченной человеческой речи на сочинение упорядоченной речи музыкальной?

Две с половиной тысячи лет назад древнегреческий философ Платон поведал своим ученикам о существовании так называемых «эйдосов», неких

¹ Глава из пособия для скрипачей по импровизации, сочинению и аранжировке «Проба пера» (печатается впервые).

смысловых «молекул», свободно парящих в космосе и несущих основную информацию обо всем, что подвергается понятийной классификации. Воздушное пространство наполнено эйдосами, и каждый из них содержит в себе идею чего-то, что может существовать в разных формах, но суть их различного воплощения всегда остается одна. Например, прямо перед нами, на расстоянии протянутой руки, парит эйдос, несущий в своей прозрачной оболочке идею стола. Давайте попробуем написать короткое эссе на тему «стол». Предмет нам хорошо знакомый. Ограничим себя размером нашего сочинения: всего несколько хорошо упорядоченных слов.

Эссе № 1

Стол — это одно из самых древнейших изобретений человека для бытовой жизни. На стол можно положить еду, поставить посуду, разложить рукоделие. Самое главное для стола — это иметь ровную поверхность, параллельную земле. Суть любого стола — высвободить руки человека. Можно, конечно, все разложить на земле, но тогда надобно встать на четвереньки, то есть вернуться к своим четырехлапым сородичам. В некоторой степени, с небольшой натяжкой, можно сказать, что стол сделал человека человеком. (Смелый вывод, отлично завершающий эссе).

Эссе № 2

Другой ракурс: мы можем сконцентрироваться на материале и показать личность мастера (например, краснодеревщика). Основная мысль в том, что стол — произведение искусства, красив и самодостаточен:

— От краснодеревщика приехали, стол привезли! — закричали снизу. Анна Ивановна подошла к комоду и достала из него белую льняную скатерть, вышитую незабудками.

— Хозяйка, принимай работу, — сказал мастер и подвел женщину к уже установленному столу. Отполированная поверхность орехового дерева тихо сияла в вечернем деликатном освещении.

— Не закрывай скатертью, — попросил мастер.

— Сама вижу, — ответила женщина.

Эссе № 3

Следующим аспектом воплощения идеи «стола» может быть то, что сделано на этом столе. Например: простой струганный стол, на котором Толстой написал «Войну и мир». И тогда стол — соавтор, помощник мастера:

— Ваше сиятельство, куда прикажете стол поставить? — Граф указал место, крестьяне

выполнили распоряжение и, кланяясь, вышли из дома.

— Что это у барина денег что ли, не хватило стол-то побогаче купить? — спросил один. — Стол побогаче — мысли победнее, так рассуждаю я. А у нашего барина мысли богатые, — ответил второй.

Как выясняется, одна тема может быть развита по-разному, с неожиданными поворотами, видется в разных ракурсах.

Как же начать сочинять эссе, используя музыкальный язык? Как написать музыкальное эссе? Первое: надо задать себе тему, точно так же, как и при сочинении литературного эссе. Например, наша первая тема будет «Сон». Ракурсов для развития этой темы музыкальными средствами может быть много, но мы ограничимся тремя, как и в случае с литературными эссе.

Сочинение № 1

«Колыбельная» — приглашение ко сну

Из нашего музыкального опыта мы знаем, что многие колыбельные (по крайней мере, те, которые мы слышали или играли) были написаны в спокойном движении (попробуйте-ка найти быстрые колыбельные(!)). В них обязательно должны быть повторяющиеся мелодические фигуры (углаживающие, внушающие, успокаивающие) и при этом необходимо отсутствие ритмического и динамического разнообразия. Почему так? Потому что надо успокоить и усыпить ребенка или просто уставшего человека.

Выберем тональность ля-минор (из практических соображений избежать психологических и технических сложностей) и будем использовать для нашей мелодии звуки ля-минорной натуральной гаммы, как строительный материал. Как начать?

Любая мелодия имеет только два направления: вверх и вниз. (1)



Типы мелодической линии могут быть разные, например, она может развиваться «волнообразно», иногда может «потоптаться» на одном месте, иногда «покачаться» или широко «шагнуть». (2)





Таких примеров начала колыбельной можно написать, не отрывая руки от бумаги, множество. То есть мы получили один, очень положительный вывод: начать не трудно. Попробуем придерживаться тех правил и советов, которым следовали все композиторы, по крайней мере, в начале их творческого пути.

Любое сочинение начинается с представления идеи. Но одного этого даже для самого короткого сочинения явно недостаточно. Любая тема должна быть развита. Обобщение (итоги) этого развития темы должны быть закреплены в заключительной части. Из этого следует, что в нашем музыкальном сочинении должно быть три части:

1. Показ темы.
2. Ее развитие.
3. Обобщение (итог).

Все ораторы писали и пишут свои речи, придерживаясь этой формы. Не только потому что следуют определенным законам, отраженным в письменных старинных источниках (и примеры тому существуют), а потому что слушателям так удобнее следовать за смыслом. То есть всегда имеется в виду слушатель, ведь речи писались и исполнялись ораторами для слушающих их людей. Музыка тоже пишется для людей, для слушателей. Замечу, впрочем, что иногда композиторы (и художники, и поэты) от излишней гордыни об этом забывают, утверждая, что музыка существует для музыки, искусство — для искусства.

Посмотрите, как быстро мы двигаемся, отталкиваясь от знакомого процесса написания литературного эссе. Итак, для начала нам нужны тема («о чем?»), образ («идея»), понятие (образ, выраженный в слове). Очень часто композиторы кодируют ее (основную тему) в названии или в жанре. Есть настоящие «музыкальные эйдосы»: менуэт, вальс, фантазия, соната, марш и так далее. Множество вальсов, например, написанных в разных странах, в разное время, разными по характеру и по таланту композиторами, имеет одинаковые признаки, по которым слушатель легко определит жанр, даже если ему не объявят название. Но есть пьесы с оригинальными названиями, программными, не отражающими жанровой основы, например, «Послеполуденный отдых фавна». Тут надо еще как сле-

дует разобраться с содержанием произведения, так сказать, с его «музыкальными эйдосами». Все мы играли пьесы о дожде: «Осенний дождичек», просто «Дождь», «Под дождем мы поем» и так далее. Они, эти пьесы, разные, но есть в них что-то безошибочно подтверждающее их название — образ-идея дождя и выбранные композиторами приемы и выразительные средства изложения этой идеи. Бывали, правда, времена, когда композиторы не особо утруждали себя придумыванием названия и ограничивались только проставлением темпов, которые мы принимаем за название. Хотя, честно говоря, в те времена темп говорил исполнителям об очень многом. За каждым темпом прятался аффект, эмоция, и для их выражения нужно было выбрать правильный темп. То есть, темп был в какой-то степени, и самой идеей.

Вернемся к нашей Колыбельной. Начало мы нашли, и не для одной только пьесы. Для этого мы выбрали тональность (ля-минор), размер такта 4/4 в спокойном темпе *Andante*.

Выберем один из предложенных выше нотных вариантов для начала будущей пьесы. (3)



Если понаблюдать за человеческой речью и за тем, как мы говорим, можно заметить деление произносимого на смысловые части, которые мы называем фразами. Получается, что слушатель поглощает информацию, которая к нему поступает, частями, понемногу. Но главная причина существования этих частей — дыхание и его главный фактор — ограниченность. Особенно это становится заметным, если попробовать пропеть свои разговорные фразы. Очевидно, что человеческие фразы, как и музыкальные, не могут быть безразмерными. У певцов не всегда хватает дыхания для исполнения очень длинных фраз, и так называемое длинное, широкое дыхание — прерогатива больших мастеров и в вокале, и в инструментальном исполнительстве. Инструменталисты всегда считали себя польщенными, если их исполнение «дышало» и его сравнивали с вокалом. Так что фразировка, чувство фразы и в исполнительстве, и в сочинении музыки отражает человеческое дыхание и широкий спектр его выразительных возможностей.

Природа музыки такова, что она, отзвучав, тут же исчезает, оставаясь только в нашей памяти. Может быть, поэтому в музыке обязательно должны быть повторы. Память у слушателей разная, некоторые «ловят» мелодию с одного раза, другим надо не-

сколько раз ее повторить. Кроме того, повтор может в чем-то убедить, на чем-то настоять, что-то сделать более очевидным. Эту особенность создатели музыки, конечно же, учитывали с древних времен. И в более близкое для нас время, например в музыке Моцарта, Бетховена или Чайковского главная тема никогда не звучала единожды, повторяются не только мелодии-образы, но и отдельные мотивы, наиболее точно передающие суть сочинения.

Вот и мы в колыбельной повторяем укачивающий, «уговаривающий» мотив.

После представления главной идеи можно почувствовать, что настало время для чего-то нового, а получившаяся мелодия-тема хорошо усвоена. Так что, если мы опять примемся за нее, слушатель нас не поймет, заскучает, отвлечется. (4)



Наша последняя нота звучит вопросительно, как бы спрашивая: знаете, что будет дальше?

А мы знаем, что нам надо вернуть нашу первую мелодию, для того чтобы напомнить нашим слушателям, с чего все начиналось. У слушателя будет ощу-

щение, что он вернулся домой. В нашей композиции использована самая популярная трехчастная форма, где третья часть не выписывается, а исполняется *Da capo al Fine*. Сколько же мы сыграли пьес в этой форме! А сейчас удалось и самим организовать свои музыкальные мысли в такой же форме, какой пользовались и Моцарт, и Бетховен.

Сейчас мы должны приготовить наше сочинение для скрипачей, для чего мы объединим ноты по полтакта лигами (один смычок — полтакта), ведь пьеса должна звучать певуче, и расставим направление движения смычка вниз и вверх.

Кажется, все сделали. Но нет, не все. Мы выбрали спокойный темп для нашей колыбельной, что очень логично. Обозначим его в самом начале как *Andante* (спокойно, размерено). Динамика тоже должна быть спокойной, в зоне *piano*: где-то стать погромче, где-то потише, но в основном, конечно, звучание тихое. В середине пьесы в мотиве:



можно сыграть верхние ноты «ля» громче, как будто какая-то ночная птица прокричала за окном и улетела. А вот как будет выглядеть вся пьеса:

Колыбельная



Сочинение № 2

«Разноцветная река моего сна»

Однажды много лет назад мне приснился удивительный сон, который никогда больше не повторялся. Мне приснилось, что я стою внутри храма, перед закрытыми дверями. В храме довольно темно. Дверь внезапно растворяется, я делаю шаг и падаю в воду. Что это было — река, море — не знаю, но вода была разноцветная, голубые струи переплетались с красными, желтыми, зелеными. Течение было мощное, но я не чувствовала никакого страха.

Похоже, что для такого сна нам не обойтись диатоническим натуральным минором (хотя, честно говоря, не хочется с ним расставаться). Что бы мы

ни делали, он будет звучать однообразно, красок не будет, а они — наша основная тема, яркое смешение несопоставимых цветов. Придется подумать, как это сделать.

А вот с ритмом проблем не будет, потому что разноцветные потоки воды сплетались, не перемешиваясь, в одно мощное течение. То есть нам достаточно будет «пустить» по нему музыку ровными восьмыми или шестнадцатыми длительностями



Попробуем поимпровизировать. «Что, если...» — это основное заклинание для того, чтобы начала работать наша фантазия.

Что если мы просто поиграем разные восходящие и нисходящие гаммы и каждый раз — от разных нот, не задумываясь о точном строении мажорных и минорных гамм, пусть это будут просто восемь нот вниз и восемь нот вверх. Потом отберем наиболее понравившиеся сочетания. Для тех, кто не любит играть гаммы, открою один секрет: множество мелодий, существующих, по крайней мере, в европейской музыке, делятся на две группы: гаммообразные и арпеджиообразные. Ну как обойтись без гамм?!

Основной тональностью оставим ля-минор. Но для чистоты эксперимента нам надо попробовать несколько разных гамм, хотя бы семь, по количеству цветов радуги. Не будем замахиваться на представление показ оттенков цвета. Задача трудная и мы можем не справиться.

Мы знаем, что некоторым музыкантам тональности представляются цветными. Иногда цвета тональностей у них совпадают, иногда нет. Например, один слышит ми-бемоль мажор ярко-синим, а другой — желтым. Нам же достаточно знать, что такое бывает, но мы не будем уточнять, какого у нас цвета си-бемоль-мажор. Нам надо знать, что тональности действительно звучат по-разному, и, используя гаммообразные движения в разных тональностях, попробуем сплести наши потоки в одно течение.

Пока музыка в нас не зазвучала точно и определенно, давайте сначала просто поимпровизируем, то есть, не устанавливая точного порядка, поиграем гаммообразные последовательности вниз и вверх от разных звуков.

Как видите, наша фантазия, двигается по довольно-таки прямому маршруту: мы нашли точно то, без чего такая пьеса, как наша, обойтись не сможет: идею движения. В ней должно быть одно обязательное качество: непрерывность. Разные гаммы сами по себе дают разные краски. Даже название напросилось само собой: «Разноцветная река моего сна».

Что я еще помню проснувшись? — Ощущение невероятного счастья, причастности к чему-то заветному, редкому. Было во сне ощущение экстаза и полной отдачи потоку, не было ни боязни утонуть, ни уплыть в неизвестном направлении. В этом случае, когда мы имеем дело с захватившим нас эмоциональным состоянием, одними гаммами-потоками не обойдешься. Нужна мелодия счастья. В ней должны сплестись эмоции, угадываемые не только пережившими это невероятное состояние, но и слушателями, мечтающими об этом. Как написать такую мелодию?

Давайте для начала попробуем найти точные слова-ключи, открывающие это состояние: восторг, экстаз, ощущение полета, чувство, как ни странно, исчезновения себя, полного слияния с этой стихией разноцветных потоков.

Ясно, что не нам первым пришла в голову такая идея: найти мелодию счастья. Их существует великое множество.

Давайте поищем в творчестве разных композиторов такие мелодии и посмотрим, каким образом это им удалось сделать.

Первым примером приходит в голову мелодия из первого Концерто-гроссо для двух скрипок Альфреда Шнитке. Когда-то много лет назад мне посчастливилось быть на премьере этого изумительного произведения. Помню ощущения пронзительного счастья, полностью разделенного со всеми слушателями, потому что это довольно длинное произведение бисировали. Никому не хотелось расставаться с этим истинным моментом, прорывом из обыденности, безусловности доверия к этому чувству, желание, чтобы оно не кончалось никогда. Ритм, найденный композитором для этой незабываемой мелодии, надолго запечатлелся в памяти.

Композитор использовал эту же тему в мультфильме «Икар». После многих попыток, которые заканчивались ничем, Икар, наконец, полетел на сконструированных им крыльях, и эта прекрасная мелодия — охватившее его чувство. Это — звездный час, и не каждому человеку удастся его пережить, даже прожив долгую жизнь. Когда говорят: «Невозможно описать словами!» — не верьте. Слова есть, они просто не попадают в наш словарь, они не нужны нам, потому что нет переживаемого чувства. Такие ощущения — полет, отрешенность от ежедневной жизни, отрыв от земного притяжения, самоисчезновение, отсутствие чувства самосохранения, невозможность и нежелание вернуться в свою оболочку, ощущение ветра, вихря, звезд, космоса — мы не испытываем каждый день.

То, что мы сейчас пытались описать — это счастье-экстаз — невероятное, высшее, редко достигаемое состояние.

Но, слушая медленные части скрипичных и фортепианных концертов Моцарта, мы точно знаем и чувствуем, что композитор писал, озвучивал состояние счастья. Никакого экстаза — тихий, бесплотный полет, скорее, парение над землей. Без усилий, превозмоганий, борьбы, победы... Состояние, сошедшее как божье благословение. И возразительные средства — совсем другие. Изломанный ритм полета Икара, в восторге преодолевшего

земное притяжение, в этом случае ни к чему. Моцарту бывало достаточно дать длящуюся несколько тактов одну-единственную ноту, и результат достигался (все остальное, к слову сказать, играл оркестр).

В одном современном романе герою, композитору, поступил заказ на сочинение музыки на празднование тысячелетия. Процесс шел хорошо, но дело застопорилось в финале, когда он своим творческим чутьем понял, что должен найти мелодию счастья, ни много ни мало, для всего человечества. Он на-

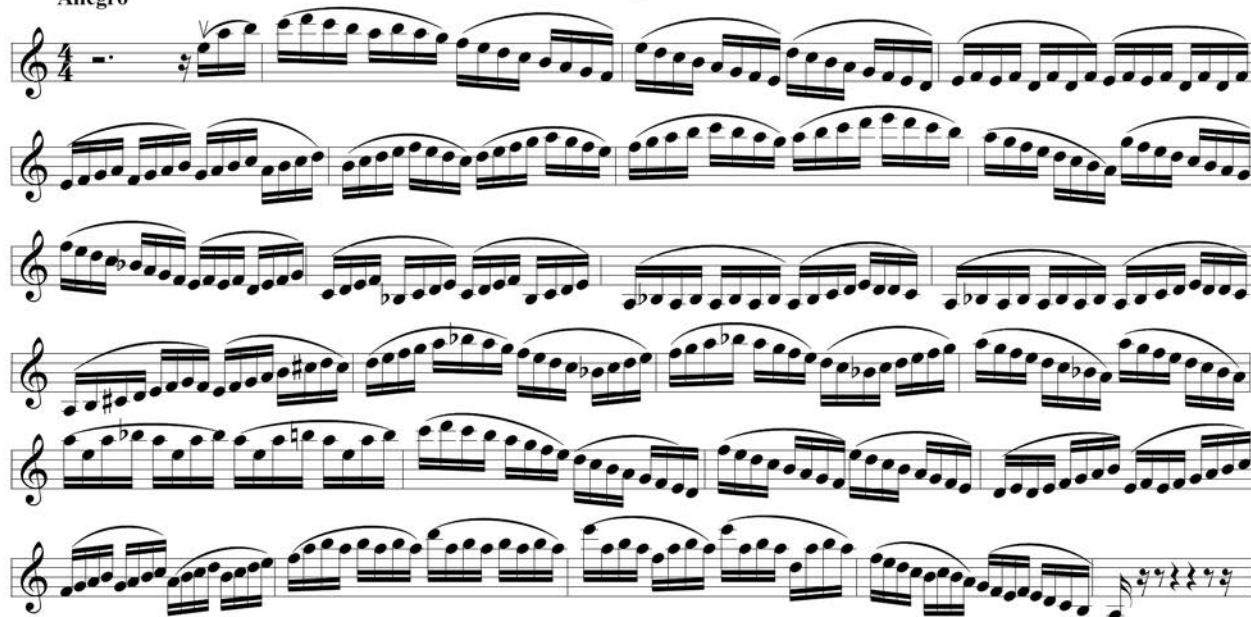
пряженно работал, но результат был оскорбительный — все варианты мелодии счастья напоминали бетховенскую «Оду к радости». Финал всего романа был совершенно безрадостный.

Не всегда наши намеренья могут воплотиться в жизнь. Если вы не найдете своей мелодии счастья немедленно, не огорчайтесь. Сочинить маленький скетч на тему, выбранную вами — это уже счастье.

Вот и скромная попытка сочинения пьесы для скрипки соло под названием «Разноцветная река моего сна».

Разноцветная река моего сна

Allegro



Сочинение № 3. «Страшный сон»

Была я как-то на конференции по современной музыке в одном знаменитом музыкальном заведении. Начинающие и вполне опытные композиторы обменивались своими достижениями в области поиска новых звучаний. Шло активное совместное исследование, тему которого с иронией можно было бы назвать так: «"Пережим" и "перекрут" струны как исполнительское средство для обогащения звуковой палитры композитора». Была приглашена преподавательница по классу виолончели как эксперт и иллюстратор исполнительских усилий. На своем прекрасном инструменте, благодаря которому она, наверняка, не раз выжала слезу и не у одного слушателя, исполнительница демонстрировала самые эффективные приемы того самого «перекрута» и «пережима» струны, производя звуки предсмертного хрипа, зубовного скрежета, охлаждающих кровь за-

ываний. Но самое интересное — все с искренней заинтересованностью обступили ее для того чтобы получше посмотреть, что же она такое делает со струной. Интересовались с чисто технической точки зрения. У меня же в голове неоновым светом сияла надпись: «Послушайте! Ведь если звезды зажигают — значит — это кому-нибудь нужно?». Эти великие слова не раз останавливали меня от необдуманных поступков. Но вот пришло время, когда надо попробовать это сделать. С чисто профессиональным интересом пытаюсь понять, что же это за «перекрут» такой? А игра за подставкой, а под струнами по корпусу скрипки, а по головке скрипки с умным видом?! — ...

Пьеса под названием «Страшный сон» готова. Но не будем ее записывать и исполнять. Перефразируя поговорку «Куда ночь, туда и сон», скажем: «Куда «перекрут», туда и страшный сон!».

«ПРИГOTOВИШКИ», УЧЕБНОЕ РИСОВАНИЕ И ПАТРИОТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ НА ЗАНЯТИЯХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫМ ИСКУССТВОМ

«PRIGOTOVISHKI», EDUCATIONAL PAINTING AND PATRIOTIC EDUCATION AT THE PAINTING LESSONS

Кузьмина Ольга Васильевна / KUZMINA OLGA VASILIEVNA

Лауреат премии Правительства РФ в области образования, художник-иллюстратор учебников для общеобразовательной школы, преподаватель ГБОУ «Гимназия № 1505» Московская городская педагогическая гимназия-лаборатория»

Winner of the Russian Government award in the field of education, illustrator of text books for secondary school, a teacher of the SBEI «Gymnasium № 1505» «Moscow city pedagogical school-laboratory»

Ключевые слова: рисунок, щит, защитник, воин, симметрия, композиция, символ, подвиг, песня, марш, история.

Keywords: picture, shield, defender, soldier, symmetry, composition, symbol, deed, song, march, history.

Аннотация. В статье представлен один из уроков со школьниками подготовительного класса по изобразительному искусству. В содержании урока раскрываются возможности комплексного подхода к занятиям учебным рисованием, которые демонстрируют эффективность воспитания искусством гражданской, патриотической стороны личности ребенка, его отношение к национальным символам и традициям, связи искусства с жизнью. Обосновывается необходимость взаимодействия искусств в приобретении предметных и надпредметных компетенций.

Abstract. The article shows one of the lessons with pre-school children at the painting lesson. The author shows possibilities of complex approach to educational studies, which demonstrate effectiveness of education of such sides of a child's soul as patriotism, his relationship to national traditions and symbols, connections between art and life.

Ученики заходят в класс. Ранцы на спине, портфельчики и папочки в руках — дети как дети, но все такие разные. Одни приветливо здороваются, смотрят доверчиво в глаза: «Куда можно сесть? А, что доставать? А, что мы будем рисовать?» — вопросы от вежливых и заинтересованных. Но, вот, в класс входит «мальчик-великан». И дело не в росте и внешнем виде — рубашка, штанишки, сандалики, папочка в руках... Его глаза — искры, огонь, молнии, не приглаженные вихри — вихри, мечи и копья — обоюдоострое воображаемое продолжение рук! Как в кино (так ему кажется): в нереально бледном, исходящим снизу серебристо-дымчатом свете, видимым всем воином-призраком (куда уж круче!) входит он, пригoтовишка в класс обычной муниципальной школы. Зевс! И даже не один входит — их трое, и все — Зевсы! Что же, урок — на грани срыва: разговаривают независимо, учителя не замечают, ранцы с грохотом летят на парты... Нет, это не Зевсы, это — другой сериал: «Звездные войны.

Пробуждение силы», эпизод 7-й, год выпуска — 2015, США, продолжительность — 02:07:00. В сознание ребенка уже кто-то успел до меня внедрить свой вирус — родители, мода, время. Но для чего тогда мой урок?

Толковый словарь Ожегова толкует нам слово *альтернатива* как необходимость выбора одного из двух/или нескольких возможных решений. Эта альтернатива возникает и передо мной: может быть обезопаситься, не становиться на пути технического прогресса, информационного бума, мировых «псевдоконвергенций» во всех областях жизни и культуры, да и дать им порисовать трансформеры, кукол Барби, мечту жизни в виде «мерседеса», уроков инопланетян?..

Нет, мой сериал — урок «День защитника Отечества», выпуск 1-й, «Мальчиш-Кибальчиш. Пробуждение силы», Россия, 2016, продолжительность — 00:30:00. Силы, конечно же, не равные... Но внутренний голос из далекого детства напоминает: «Вода — в ключах, голова — на плечах...».

— Встали! Построились! Подтянулись! Коман-
довать парадом буду я!

И тут «Прощание Славянки» — в полный голос!
На весь класс! Вышибая дурь о джедаях из детских
голов!

Это противовирусная инфекция такая, «Про-
щание славянки» — русский марш, написанный в
1912 г. не великим композитором, а простым штаб-
трубачом 7-го запасного кавалерийского полка, сто-
явшего в Тамбове, Василием Ивановичем Агапки-
ным. Написан под впечатлением от событий Первой
Балканской войны (1912–1913). При этом марш
является, по сути дела, национальным маршем, сим-
волизирующим проводы на войну, на военную служ-
бу или в дальнее путешествие. Как информирует нас
Википедия, за рубежом — это одна из самых узна-
ваемых музыкальных эмблем Российской империи,
Советского Союза и Российской Федерации.

*Наступает минута прощания,
Ты глядишь мне тревожно в глаза,
И ловлю я родное дыхание,
А вдали уже дышит гроза.*

*Дрогнул воздух туманный и синий,
И тревога коснулась висков,
И зовет нас на подвиг Россия,
Веет ветром от шага полков.*

*Прощай, отчий край,
Ты нас вспоминай,
Прощай, милый взгляд,
Прости-прощай, прости-прощай...*

Кто-то из детей еще продолжает копаться в порт-
фельчиках, выискивая закатившуюся кисточку или
карандаш, кто-то пытается вырвать из альбомчика
неподдающийся листочек, но кто-то уже почувство-
вал реальность момента — идущие парадом с экрана
воины точно наполняют класс и невозможно не идти,
не маршировать вместе с ними.

Я помню свое детское впечатление от «Славянки»...
Меня отправляют в пионерский лагерь от Военной ака-
демии бронетанковых войск. И когда на посадку в авто-
бусы военный оркестр рядом грянул «Марш Славянки», я
перестала понимать мамин наставления. Помню, горло
удушливо перехватило, глаза как линзы собрали слезы,
я отрывала глаза от земли и не понимала, почему мама
размахивает руками... Осталась только музыка, и для
нее — мой слух и сердце!

И марш своей широтой и силой все-таки оста-
навливает всякое мелкое движение в классе. Мои
«звездные воители» после произошедшего смотре-
ли на меня овальными глазницами с потемневшими
зрачками и ждали продолжения. Теперь можно го-
ворить, и я начала урок.

— Кого и почему называют «за-
щитник Родины? За-щит-ник? —
Я намеренно разделяю слово, чтобы
всем вслушаться в его корень и найти
нужный смысл. (На мультимедийной
доске появляется картинка со щитом).



— Защитник — это тот, который защищает... —
слышится многие детские голоса. Но один выговари-
вает нужное слово: «Щит!». Теперь пора начать
учебному рисованию, и я беру в руку мелок. На до-
ске появляется вертикальная прерывистая линия.

— Прошу вас рисовать со мной, по возможности
крупно.

В урок принято вносить элементы спортивной
разминки. К сожалению, мне известны занятия, на
которых эта разминка всегда бывает перерывом в
развитии темы. По всем правилам драматургии сде-
лаем ее частью урока.

— Покажите мне правую руку, теперь левую.
Какой рукой держим щит?

Путаются, находят верное соответствие: в ле-
вой — щит, в правой — меч.

— Каким по форме должен быть щит?

— Круглым. Овальным!

— Посмотрите, какой у меня...

Вправо и влево от вертикальной линии рисуем
дугообразную линию.

— Правая половина щита, похожа на левую. На-
рисуйте по возможности одинаково и точно! Мы,
художники называем это *симметрией*. Будем рисо-
вать симметрично.

— Так как у вас, получается капелька, — слы-
шится детский голосок.

— Верно! Капелька. Чтобы не пролить ни кап-
ли крови. Представьте себе (*быстро делаю на доске
набросок из многих щитов и копий*), что карандаш в
руке становится стрелой, стрела-карандаш стреми-
тельно летит, ударяется в препятствие щит, стрела
остановлена, падает на пол. Люди хорошо спрятаны
за щитами и стрелы вражеские не страшны воинам-
защитникам. Почему же мы с вами сегодня рисуем
именно **щит**, а не **меч**? (В сознании сегодняшних де-
тей «меч» убедительнее и действеннее).

— Потому что «за-щит-ники»! — и говорят это
дети так, что я понимаю — они сейчас со мной, уже
в моем «сериале».

— Рисуем дальше! Наш щит не случайно укра-
шает звезда. Ну-ка, попробуем встать так: руки и
ноги разведем в стороны, голову вскинем, ноги под
партой разводим, упираемся ими в пол. Чувствуете?
Звезда — это человек, его сердце сильное и горя-
чее. Оно не может мириться с несправедливостью,

болеет за обиженных, ищет правду, откликается на добро. Но вот наступает время, и чередой жизненных событий нарушается — враг у дверей!

История одного мальчишки, Мальчиша-Кибальчиша, — это, конечно, сказка, но сказка о храбрых мальчишках и девчонках для храбрых мальчишек и девчонок, ведь «...Сказки пишут для храбрых» (А. Грин). Скажите мне, кого принято считать защитниками Отечества?

— Мужчин.

— А разве женщины меньше любят свою Родину, своих детей, а разве они не помогали раненым и не спасали их? А когда учительница учит детей мужеству, разве она не защитник Отечества? Мне пришлось однажды случайно встретить пожилую женщину, которая рассказала о том, что она на войне была летчицей. И старики — защитники, и дети... Сколько детей сражалось за Родину!

— В те дальние-дальние годы, когда только что отгремела по всей стране война, жил да был Мальчиш-Кибальчиш, — Я режиссирую свое общение с ребятами в смешанном, интегративном жанре: мультфильм, музыка, чтение фрагментов сказки, учительское слово-смысловое обобщение, регулировка процесса рисования — учебного, потому что учит такое рисование выражать свое отношение к текущему моменту, запечатлеть образы-персонажи и настроения в набросках, чтобы потом, работая над картиной, еще раз вернуться в эту историю, и превратиться в того, кто не выдаст главную тайну, кто защитит, кто надежен и храбр.

На экране мультипликационный фильм. Сказку показываю не всю, выборочно, фрагментами, часть сказки пересказываю близко к авторскому тексту и все для того, чтобы удержать детское сознание, чтобы не успели заскучать, отвернуться от моего урока, и, конечно же, не бросаем рисование. На экране малыши играют в лошадки — палочка-лошадка, палочка-хлыстик. Старик садовник раздает ребятам яблоки. Появляется Мальчиш-Плохиш. Малыша толкнул, яблоко отобрал, птичье гнездо разорил...

Вот однажды — дело к вечеру — вышел Мальчиш-Кибальчиш на крыльцо. Слышится Мальчишу, будто то ли что-то гремит, то ли что-то стучит. Чудится Мальчишу, будто пахнет ветер не цветами с садов, не медом с лугов, а пахнет ветер то ли дымом с пожаров, то ли порохом с разрывов. Вдруг слышит он на улице топот, у окон — стук. Глянул Мальчиш-Кибальчиш, и видит он: стоит у окна всадник. Конь вороной, сабля — светлая, папах — серая, а звезда — красная.

— Эй, вставайте! — крикнул всадник. — Пришла беда, откуда не ждали.

Длится сказка, и дело близится к развязке. Мои мальчишки притихли, поглядывают, да рисуют.

День проходит, два проходит, и видит Мальчиш, что скачет издали незнакомый всадник. Доскакал, спрыгнул с коня и говорит: «Дай мне, хороший Мальчиш, воды напиться. Узнала Красная Армия про нашу беду. Затрубили трубачи во все трубы сигнальные. Забили барабанишки во все громкие барабаны. Развернули знаменосцы все боевые знамена. Мчится и скачет на помощь вся Красная Армия».

— Дорисуем красную звезду (показываю). Острый угол вверху — «голова», линии-углы вправо и влево — «раскрытые руки» — летим вперед, защищаем, обнимаем. Нижние углы-опоры — «ноги» — стоим, смело, твердо, прочно, до конца...

Справа, слева от серединной линии рисуем памятную цифру — 23. Нельзя чтобы цифра казалась слабенькой, сделаем ее заметнее, выразительнее, толще. А еще 23 февраля это был и День красного подарка, когда многие и многие люди молодой советской страны, дарили воинам Красной армии теплые вещи: носки, варежки, перчатки. Жили тогда бедно. Красная армия принимала такие подарки. Ведь был февраль, месяц метелей, вьюг и холода и воины этого подарка не забыли, в календаре и до сих пор он отмечен красным цветом.

— Эй, вставайте, кто еще остался! Только бы нам ночь простоять да день продержаться.

Выскочил тогда Мальчиш-Кибальчиш на улицу и громко-громко крикнул:

— Эй же, вы, мальчиши, мальчиши-малыши! Или нам, мальчишам, только в палки играть да в скакалки скакать? И отцы ушли, и братья ушли. Или нам, мальчишам, сидеть дожидаться?

И пошли малыши воевать. И попал Мальчиш-Кибальчиш в руки врагов, заковали его в тяжелые цепи, посадили в каменную башню. А когда стали спрашивать его враги знает ли он какие секреты и есть ли у Красной армии Военная тайна, не открыл он им военной тайны.

— Есть, — говорит он, — и могучий секрет у крепкой Красной Армии, и Военная тайна. И когда б вы ни напали, не будет вам победы!

— Что же это такая за непонятная страна, в которой даже такие малыши знают Военную Тайну и так крепко держат свое твердое слово? Торопитесь же, и губите этого гордого Мальчиша.

И погиб Мальчиш-Кибальчиш... Но... видели ли вы, ребята, бурю? Вот так же, как громы, загремели и боевые орудия. Так же, как молнии, засверкали огненные взрывы. Так же, как ветры, ворвались конные отряды, и так же, как тучи, пронесли красные знамена. Это так наступала Красная Армия.

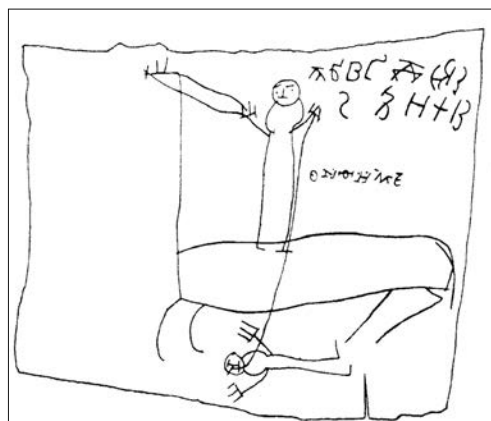


Рисунок слева:
Онфим (6 лет),
XII в., Великий
Новгород.

Рисунок справа:
Иван Сахаров,
Студия «Ма-
стерская худож-
ника», педагог
Кузьмина О. В.

В этом месте произошло маленькое временное чудо. Возникло настоящее детское чувство, давнее, забытое, когда играли в «казаки-разбойники», когда главное — «Ты за кого: за белых или красных?», когда отголоском войны — «Внимание, внимание! Говорит Германия, сегодня под мостом поймали Гитлера с хвостом»... Дети заговорили, вдруг на языке моего детства.

— Эти, которые черные, они плохие. Так им и надо! Бей их! Бей! Гони прочь!

— А эти, которые красные — ЭТО КРАСНАЯ АРМИЯ! ЭТО НАШИ! УРА-А-А!

...И в страхе бежал разбитый Главный Буржуйн, громко проклиная эту страну с ее удивительным народом, с ее непобедимой армией и с ее неразгаданной Военной Тайной. А Мальчиша-Кибальчиша схоронили на зеленом бугре у Синей Реки. И поставили над могилой большой красный флаг.

— Не стало Мальчиша-Кибальчиша. А песня его осталась. Подзабыли ее только люди и не часто вспоминают. (Всякая песня о памяти, времени и правде — его песня). Эту песню сейчас послушаем.

Маленький солист Детского хора Радио и телевидения Сережа Парамонов — светлая ему память — поет песню «Товарищ песня» (см. стр. 53).

*Остался дом за дымякою степною
Не скоро я вернусь к нему обратно.
Ты только будь, пожалуйста, со мною,
Товарищ Правда, товарищ Правда!
Ты только будь, пожалуйста, со мною,
Товарищ Правда!*

*Я все смогу, я клятвы не нарушу.
Своим дыханьем землю обогрею.
Ты только прикажи — и я не струшу,
Товарищ Время, товарищ Время!
Ты только прикажи — и я не струшу,
Товарищ Время, товарищ Время!*

Что же нужно сохранить в своей памяти, в своем сердце, что может нам сейчас приказать наше

время и что сегодня — правда? Чтобы ответить на эти вопросы надо много думать, много читать, слушать музыку и ... рисовать! Может быть, это все о компетенциях — предметных, межпредметных, надпредметных, всепредметных? Сказано великим Пушкиным: «...обязан истинный поэт/ для вдохновенных песнопений/ избрать возвышенный предмет». В День Защитника Отечества выбираем возвышенный предмет для «песнопения»-рисования: мальчишку-героя из сказки и св. Георгия — великомученика из христианской истории. Оба верили, победили, защищали.

— В День Победы 9 мая в России принято прикалывать к одежде полосатую черно-желтую ленточку. Называется она Георгиевской лентой в честь Георгия Победоносца — воина на белом коне с копьем в руке, поражающим змея. На вашем щите сейчас появится ленточка — «Лента о трех черных и двух оранжевых полосах, носимая через правое плечо», — так описана Георгиевская лента в Положении об орденах. Традиционное толкование цветов Георгиевской ленты утверждает, что черный — означает дым, оранжевый — пламя, то есть в ней соединены цвета пороха и огня. А святого Георгия в русских землях издревле народ почитал как покровителя воинов, земледельцев и скотоводов. В старину его награждали воины за службу и храбрость.

Итак, находим место для ленты внизу щита. Рисуем!

Композиция сложилась. Щит раскрашивается, вырезается. Мы прощаемся. Дети уносят свои нарисованные щиты в левой руке, как воины.

— До свидания! Теперь вам ничего не страшно! Со щитом идете!

— А мне очень нравится такое ваше рисование! — проходя мимо, бросает на меня взгляд одна очень юная особа. А доброе слово оно и учителю приятно.



ТОВАРИЩ ПЕСНЯ

Из телефильма «Как закалялась сталь»

Слова Р. Рождественского

Музыка И. Шамо

В темпе марша

Ос-тал-ся дом за дым-ко-ю степ-

-но-ю, не ско-ро як не-му вернусь об-рат-но... Ты

толь-ко будь, пожа-луй-ста, со мно-ю, то-ва-рищ прав-да, то-ва-рищ

прав-да. Ты толь-ко будь, пожа-луй-ста, со мно-ю, то-ва-рищ

Для повторения: пра-вда. Для окончания: я // па-мять.

Остался дом за дымкою степною,
Не скоро я к нему вернусь обратно.
Ты только будь, пожалуйста, со мною,
Товарищ Правда!

Я всё смогу, я клятвы не нарушу.
Своим дыханьем землю обогрею.
Ты только прикажи и я — не струшу,
Товарищ Время!

Я снова поднимаюсь по тревоге,
И снова бой такой, что пулям тесно.
Ты только не взорвись на полдороги,
Товарищ Сердце!

В большом дыму и полночи, и полдни,
А я хочу от дыма их избавить.
Ты только всё, пожалуйста, запомни,
Товарищ Память!

Все произведения, представленные в разделе «Нотная библиотека», печатаются с образовательными целями.

РУССКОЕ ИНТЕРМЕЦЦО

В. Калинников

Moderato

The musical score is written for piano in E-flat major (three flats) and 4/4 time. It consists of five systems of grand staves. The tempo is marked 'Moderato'. The score includes various musical notations such as dynamics (*pp*, *p*, *mf*), articulation (accents, slurs), and fingerings (numbers 1-5). The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some triplet markings. The bass line provides a steady accompaniment with chords and moving lines, while the treble line has more melodic and technically demanding passages.

5 4 2 1 5 4 5

f *mf* *p*

f *p*

strascinando (протяжшее)

p *pp morendo*

4 1 5 4 5 1 2

||| КАЛЕНДОСКОП | январь 2016 — март 2016

||| 12 января родился

||| **НИКОЛАЙ ЯКОВЛЕВИЧ АФАНАСЬЕВ**

||| (1821–1898)



Один из крупнейших русских скрипачей, композитор, пианист-педагог.

Афанасьев был ярким представителем отечественной романтической школы, за что его называли «русским Паганини».

В детские годы семья Афанасьевых проживала в различных городах на Урале. Музыкальное образование Николай Яковлевич получил от своего отца, скрипача Якова Ивановича Афанасьева, который был внебрачным сыном князя Ивана Долгорукова. Проявив большой талант, Афанасьев-младший уже в пятнадцать лет выступил с сольным концертом в Москве, а через два года был принят в оркестр Императорской оперы, где вскоре стал концертмейстером. На протяжении своей жизни работал и в крепостном театре в Выксе Владимирской губ., и в Петербургской итальянской опере, преподавал в Смольном институте. Начиная с 1846 г. Афанасьев много концертирует в Западной Европе.

Творческий опыт Н. Я. Афанасьева в камерной русской музыке (12 струнных квартетов, 4 квинтета) представляется весьма ценным, предшествовал камерным сочинениям А. П. Бородина, П. И. Чайковского. В своем творчестве композитор использовал русский фольклор, а также западноевропейскую музыку и музыку народов востока. Он является автором 4 опер, 6 симфоний, 9 скрипичных концертов, хоровых произведений, романсов, фортепианных и др. произведений. Очень популярной была его кантата «Пир Петра Великого» (1860). Кроме того, он является автором и музыкально-педагогических сочинений «Школа для фортепиано», «Руководство к обучению в народных школах пению». Большой известностью у современников пользовалась написанная Афанасьевым «Школа упражнений для скрипки» с ежедневными упражнениями для развития механизма правой и левой руки.

В своих мемуарах, написанных в 1890 году, Афанасьев описал музыкальную жизнь России середины XIX века. За два года до смерти музыкант был избран в почетные члены Русского музыкального общества.

||| 1 (13) января родился

||| **ВАСИЛИЙ СЕРГЕЕВИЧ КАЛИННИКОВ**

||| (1866–1901)



«Быть народным без заимствований, черпать народность из себя можно, только будучи сильным по духу и не оторванным от почвы. Таков был и Глинка». (Из рецензии на исполнение Симфонии № 1 В. Калинникова. «Новое время». 01.02.1899).

Имя Василия Калинникова связано с музыкой света и тепла, которые, наполняя его симфонии, не слепят и не поражают, но согревают душу. Жизнь этого музыканта была коротка, продлилась всего 34 года. Каждый из периодов его жизни, начинался переменой места жительства: селение Воин — детство, юность — город Орел, учеба — в Москве, последние годы — в Ялте.

Не закончив Московскую консерваторию, поступает в Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества (ныне — ГИТИС), где учился по классам фагота и композиции. Пишет романсы, осваивает игру на фаготе и литаврах, занимаясь в оперном оркестре.

Первая его симфоническая музыка — оркестровая картина «Нимфы» и увертюра «Былина». Они привлекают внимание Чайковского и автора приглашают работать капельмейстером, однако вскоре у Василия Сергеевича начинается тяжелый приступ туберкулеза и, чуть не сделавшись известным, композитор вынужден все бросить и уехать на лечение в Ялту. Он так и не поправится, но сочинит в этот период свою самую яркую музыку — две симфонии, множество пьес и хоров. Наиболее известное сочинение Калинникова — Первая

симфония (соль-минор), написанная в 1895 году. Впервые она была исполнена на концерте Русского музыкального общества в Киеве и имела огромный успех, вошла в репертуар как отечественных, так и зарубежных оркестров. Симфонию свою Василий Калинников назвал «Русской», начальные аккорды ее стали позывными Орловского радио и телевидения.

22 февраля (6 марта) родилась

НАДЕЖДА АНДРЕЕВНА ОБУХОВА

(1886—1961)



Выдающаяся представительница русской вокальной школы, солистка Большого театра, Лауреат Сталинской премии первой степени (1943), Народная артистка.

«Ей были доступны все оттенки, все нюансы, все краски. Она очень хорошо понимала, где необходима акварель, где масло, где пастель, как идти — от психологического момента или от чисто звукового, как дать глубоко эмоциональную сторону образа в идеальном вокальном воплощении», — Марк Рейзен.

Среди предков Н. Обуховой был Евгений Баратынский, а композитор Николай Обухов — ее двоюродный брат. Росла в имении своего деда, имя которого значится среди основателей воронежского отделения Русского музыкального общества. Надежда Андреевна окончила Московскую консерваторию по классу вокала у Мазетти У. А. и через несколько лет после окончания дебютировала на оперной сцене в партии Полины («Пиковая дама»). Став солисткой Большого театра прослужила на его подмостках большую часть своей жизни.

Ее голос, редкий по красоте и богатству тембра, отличался необычайно широким диапазоном: она исполняла партии и контральтовые, и высокие меццо-сопрановые. Искренность и благородство художественной интерпретации сценического образа, неповторимое обаяние и, конечно, совершенство вокального мастерства — вот главные черты ее артистического облика. Ее партнерами по сцене были замечательные исполнители, например, Л. В. Собинов, В. Р. Петров.

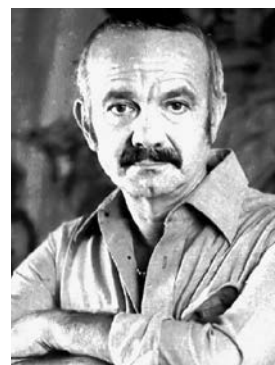
Певица имела многогранный и разнообразный репертуар (свыше 300 романсов и песен), много концертировала. И в годы войны, оставшись в Москве, продолжала выступать, пела на Всесоюзном радио.

На доме в Брюсовом переулке, где Обухова жила с 1936 по 1961 год установлена мемориальная доска.

11 марта родился

АСТОР ПЬЯЦЦОЛЛА

(1921—1992)



Выдающийся аргентинский музыкант и композитор.

«Вся моя жизнь — танго. Грустное танго. Не потому, что я грущу, совсем нет, я счастлив, я люблю хорошее вино, вкусную еду, я люблю жить, — у моей музыки нет причин быть грустной. Но она грустна, потому что это танго. В ней есть драма, но нет пессимизма», — Астор Пьяццолла.

El Gran Astor — «Великий Астор» — так на его родине, в Аргентине, называют Пьяццоллу. Традиционное танго в творчестве композитора было в корне переосмыслено. Он привнес в него элементы классики, джаза, авангарда, собственного настроения. Он родился в семье итальянских эмигрантов в аргентинском городе Мар-дель-Плата. До поступления в Парижскую консерваторию, освоил бандонеон, увлекся танго, играл в прославленном оркестре Анибала Троило, в ночных увеселительных заведениях. Но всегда мечтал о профессиональном образовании. Посещает лекции по композиции Альберто Хинастеры, пробует силы в аранжировке, Знакомится с музыкой Стравинского, Бартока... Дилемма, чему посвятить свои творческие силы — классике или танго — была решена почти случайно. Уже учась в консерватории в классе композиции знаменитой Нади Буланже, он показал ей свои опусы в духе танго, и Надя сразу почуяла настоящего Пьяццоллу — дорога была выбрана. С этой поры музыкант целиком посвятил себя танго и больше никогда ему не изменял.

Свидетельство о регистрации
печатного средства массовой информации
ПИ ФС77-27178 от 16.02.2007 г.
ISSN 2411-2887. Подписано в печать 27.03.2016 г. Изд. № 32. Тираж 250 экз.

Оригинал-макет подготовлен в ФГБНУ
«Институте художественного образования
и культурологии Российской академии образования»
119121, Москва, ул. Погодинская, д. 8, корп. 1
Сайт: www.art-education.ru. E-mail: ihorao@mail.ru

Адрес для корреспонденции:
119034, Москва, ул. Пречистенка,
д. 34/18, кв. 40, М. Д. Кабалева
E-mail редакции:
markab50@gmail.com, kabalevsky@mail.ru

Тираж отпечатан в книжной типографии
«Буки Веди»
Москва, Партийный пер., д. 1
www.bukivedi.com

Федеральное государственное унитарное предприятие "ПОЧТА РОССИИ"										Ф СП - 1	
Бланк заказа периодических изданий											
АБОНЕМЕНТ Учитель музыки (наименование издания)						На газету	3	9	7	7	3
						журнал	(индекс издания)				
						Количество комплектов					
На 20__ год по месяцам											
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Куда											
						(почтовый индекс)			(адрес)		
Кому											
Линия отреза											
ДОСТАВОЧНАЯ КАРТОЧКА						3 9 7 7 3 (индекс издания)					
Учитель музыки											
На газету											
журнал						(наименование издания)					
стоимость		подписки		руб.		коп.		Количество комплектов			
		каталожная		руб.		коп.					
		переадресовки		руб.		коп.					
На 20__ год по месяцам											
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Город											
почтовый индекс		область									
код улицы		Район									
дом		корпус		квартира		Фамилия И.О.					

журнал «Учитель музыки»

основан

в 2007 году

выходит

4 раза в год

индекс
подписки

39773 (Пресса России)

цена

100 руб. (1 номер)

почитать

[issuu.com / kabalevsky](http://issuu.com/kabalevsky)

скачать

Kabalevsky.ru
Кабалевский.рф

написать

kabalevsky@mail.ru
markab50@gmail.com

Главный редактор М. Д. Кабалевская

Редактор В. О. Усачева

Музыкальный редактор В. М. Чигарина

Дизайн обложки А. П. Граковская

Компьютерная верстка О. Д. Кабалевский, Т. М. Манукина



 facebook.com/uchitelmuzyki

 vk.com/uchitelmuzyki

 kabalevsky@mail.ru

ISSN 2411-2887



9 772411 288773 >