

В.П. Рева



**ХУДОЖЕСТВЕННО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ
В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ**

Методическое пособие

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
МОГИЛЕВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. А.А.КУЛЕШОВА

В.П. Рева

**ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ**

Методическое пособие

Могилев 2001

УДК-372.878
ББК- 74.266.7
Р32

Рецензент
Старший преподаватель кафедры методики
музыкального воспитания, теории музыки
и игры на музыкальных инструментах
МГУ им. А.А. Кулешова
Б.О. Голещевич

*Печатается по решению редакционно-издательского
и экспертного совета МГУ им. А.А. Кулешова*

Рева В.П.

Р32 Художественно-педагогический анализ музыкальных произведе-
ний в общеобразовательной школе: Методическое пособие. – Моги-
лев: МГУ им. А.А. Кулешова, 2001. – 56 с.

В методическом пособии рассматриваются теоретические предпосылки про-
ведения художественно-педагогического анализа музыки в общеобразователь-
ной школе, а также даются практические рекомендации по организации музы-
кальной деятельности учащихся 1-8 классов.

Работа адресуется студентам музыкально-педагогических специальностей.

УДК - 372.878
ББК- 74.266.7

© Рева В.П., 2001
© Издательство МГУ им. А.А.Кулешова, 2001

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КАК ВИД ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ШКОЛЬНИКОВ НА УРОКЕ МУЗЫКИ

Художественно-педагогический анализ музыкальных произведений – один из активных видов творческой деятельности школьников – неотъемлемая часть современного урока музыки, особенно тех его разделов, которые связаны с развитием музыкального восприятия учащихся.

Особенностью художественно-педагогического анализа музыки в условиях общеобразовательной школы является то, что он проводится в устной форме. По своей сути это слуховой анализ и это накладывает отпечаток на методику его проведения в классе.

В практике музыкального воспитания накоплен богатый опыт анализа музыкальных произведений в школе, даны полезные методические рекомендации. “При пояснении исполняемых произведений следует особенно позаботиться о том, чтобы у детей не возникало упрощенных представлений о музыке как об искусстве, задачей которого является лишь описывать и иллюстрировать, – писала В.Н.Шацкая. – Задача пояснений – углубить, закрепить и сделать более осмысленными музыкальные впечатления детей”.¹

Много интересных методических находок, рекомендаций и размышлений об этом находим мы в трудах Б.В.Асафьева, О.А.Апраксиной, Д.Б.Кабалевского и др. Так, Н.Л.Гродзенская подчёркивала, что учителю необходимо ясно видеть конечную цель анализа – помочь школьникам глубже воспринять произведение, эстетически его пережить и оценить. Детей следует нацеливать на установление того, какая эта музыка, какие чувства и переживания выражает, какими способами она этого достигает. На первом этапе восприятия учитель должен направить внимание детей не на отдельные стороны произведения, а сам процесс движения, его организацию и динамику. При повторных прослушиваниях слово учителя должно наводить на раскрытие выразительных средств, которые особенно ярко характеризуют художественный образ, являются ведущими. Не следует искать во внепрограммном произведении тожде-

¹ Шацкая В.Н. Музыкально-эстетическое воспитание детей и юношества. – М., 1975. – С.80-81

ственного музыке программного содержания. Во-первых, это отвлекает слушателей от основного содержания, они увлекаются картинками, которые им рисует воображение и уже плохо слушают музыку. Во-вторых, школьники начинают мыслить предметными образами, несвойственными музыке.²

Как отмечала О.А.Апраксина, анализ произведения может быть более или мене глубоким, но обязательно достоверным. Дети должны получать верную информацию, хотя подчас и не полную, но ни в коем случае не искаженную. Учителю необходимо помнить об опасности упрощенчества, подмены собственно-музыкальных сведений бытовыми, житейскими, подчас далёкими от музыки. “Педагогический анализ и восприятие не оторваны друг от друга, они все время взаимодействуют: воспринятое разбирается и тут же вновь воспринимается, то есть ознакомление с произведением не останавливается ни на первом прослушивании, ни на первом его анализе; все время требуется повторное, подчас неоднократное возвращение к восприятию. Этот процесс характеризуется тем, что, вычлняя отдельные элементы, мы осуществляем их понимание, что в свою очередь, ведет к более глубокому восприятию – переживанию содержания произведения. Кроме того, приобретаемый детьми опыт слушания – понимания в результате проведенного разбора одних произведений переносится ими на другие, аналогичные или ярко контрастные”.³

Одним из негативных явлений, встречающихся в работе учителей, является навязывание учащимся своих собственных субъективных толкований, не связанных с художественным содержанием. Нередко для этого используются картины живописи, привлечение литературных источников, разнообразных “жизненных образов”. “Некоторые педагоги идут в этом направлении так далеко, что просто не считают возможным подносить музыку без этикеток (“шум моря”, “сон в бурю”, “детская ссора” и т.д. без конца), писал ещё в 20-е годы Б.В.Асафьев. – Музыка – живое, самобытное выразительное искусство – представляется им лекарством, которое никак нельзя проглотить, если нет подсахаренной оболочки”.⁴

Одним из требований, предъявляемых к анализу, является объективизация суждений о музыке, опора на те оценки, которые сложились в музыкознании научной литературе, содержатся в высказываниях опыт-

² Гродзенская Н.Л. Школьники слушают музыку. – М., 1969. – С.26

³ Апраксина О.А. Методика музыкального воспитания в школе. – М., 1983. – С.175-176

⁴ Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л., 1973. – С.71

ных музыкантов, являющихся экспертами в вопросах музыкальной культуры. В противном случае анализ может быть сведен к субъективизму, изложению частных мнений о музыке, не подкрепленных теорией и практикой целостного анализа музыки.

Важной задачей анализа является включение детей в активное творческое сопереживание. Оно может проявляться на уроке по-разному: в плане, например, внутренней речи или, наоборот, во внешних её проявлениях (в словах, метафорах, речевых интонациях, восклицаниях), или в плане телесно-моторных реакций, в различного рода движениях, пластике, мимике, жестах, покачиваниях, притопываниях, стремлении принять участие в непосредственном музицировании, инсценировках и многом другом. Все это, может иметь место на любом хорошо организованном занятии, и будет свидетельствовать о включении ребенка в процесс восприятия. Важно вовремя заметить это и сделать соответствующие выводы, поощрить школьника, сопоставить его переживания со своим собственным пониманием музыки, а при необходимости и скорректировать восприятие.

Методика анализа должна основываться на закономерностях музыки как искусства интонационного, выразительного. Именно благодаря интонации, её связи с жизненной интонацией, человеческой речью, дыханием, пластикой телодвижений музыкальное искусство становится понятным слушателю. В процессе разбора произведения необходимо помочь детям установить взаимосвязь музыкальной интонации с её жизненными прообразами.

Выражение любой эмоции всегда связано с определённым физиологическим состоянием человека, в частности, с дыханием, его темпом, интенсивностью, глубиной, частотой. Подобные аналогии способствуют активизации ассоциаций художественного типа, пониманию музыки как выразительного искусства. Не стоит только искать в них буквального отражения речевых и дыхательных проявлений, прямого сходства музыкальной и речевой интонации. Такого не бывает. Вместе с тем любой интонационный намек может быть свободно домыслен слушателем, развит в его воображении до конкретного интонационно-образного представления. Именно по этой причине разбор музыкальных произведений на уровне интонационных обобщений может быть признан высшим типом художественно-педагогического анализа музыки. Он способствует формированию у детей интонационного мышления и отвечает задачам музыкального воспитания – научить ребенка мыслить художественно и на этой основе познавать социальную действительность, осознавать и систематизировать свои впечатления.

Сходство материала речи и музыки (общность звуковой линии, распределение силы звучания, темпа, ритма) позволяет переносить речевой опыт на восприятие музыки. Обращение к нему имеет, вместе с тем, свою специфику, определяемую различиями, которые содержатся в строении звукового материала речи и музыки. Для их преодоления необходимо создавать на уроке специальные опознавательные-речевые установки, направляющие восприятие на осмысление музыки как особого типа речи, обращенной от одного человека к другому. Такие установки облегчают перенесение речевых, артикуляционных и интонационных навыков на восприятие музыки. С другой стороны, важное значение приобретает постепенность переходов от речи к музыке на основе многообразия музыкальных и речевых жанров, с которыми дети сталкиваются в своей жизни.

При формировании опознавательных-речевых установок особое внимание может быть обращено на характеристическую и коммуникативно-жанровые стороны речи. Первая включает в себя информацию о лирическом герое произведения как о конкретном человеке, обладающем определенным темпераментом, характером, полом, возрастом, манерой поведения и другими качествами. Вторая – сведения о коммуникативном своеобразии взаимоотношений действующих в художественном мире лиц. Здесь мы выделяем монологические и диалогические жанры общения, подразделяемые, в свою очередь, на такие подвиды, как торжественное высказывание, разговор с самим собой, диалог, спор, нежное и доверительное объяснение, вопрос, повествование. Именно они, приобретая в музыке самостоятельность и независимость, являются в музыке образами многих музыкальных форм. Образцы диалогической структуры встречаются, например, в музыкальном искусстве всех исторических времён. В них обычно различают два типа развязки: либо обострение контраста, либо победа одной из сторон. Монологические жанры, напротив, более употребительны при раскрытии внутреннего мира человека, его медитации. Содержание их может быть самым различным (созерцание природы, мечты, горести разлуки, радости надежды и т.д.).

Необходимо выработать у детей представление о музыкальной интонации как интонации присущей живой человеческой речи, несущей определенный “заряд” эмоциональной информации. В беседе, наряду с традиционными сведениями о жанре, композиторе и характере содержания музыки, внимание школьников следует акцентировать на осмыслении её как своеобразного речевого сообщения с присущей ему формой, эмоциональным тоном, типом дыхания. На последующих этапах анализа задача состоит в выработке более конкретных представлений о взаимосвязи

музыкальной и речевой интонаций и их важнейших функций (характеристической, смысловой). С этой целью обращается внимание на общие для обеих типов интонации средства выразительности (ритм, темп, тембр, динамику, мелодию, артикуляцию), контекстуальное окружение. Важно показать не просто сходство музыкальной и речевой интонации, а её роль в раскрытии музыкального образа, подвести детей к пониманию того, что в зависимости от составляющих её структуру средств выразительности, она как в музыке, так и в речи может приобретать самые разнообразные смысловые и эмоциональные значения. Диапазон мелодии может придавать ей, в частности, оттенок непосредственности или сдержанности высказывания; темп и динамика – устремленности, напряженности; тембр – характеристичности, портретности; ритм – кокетливости, танцевальности, краткости и т.д.

Одно из важнейших выразительных средств, влияющих на содержание музыкальной интонации – мелодия, может быть дифференцирована по следующим признакам: монотонности, хроматизму и ладу. Для монотонной мелодии свойственно выражение торжественности, величавости, достоинства, равнодушия, осознания превосходства и пр. Для хроматизма – сострадания, мольбы, жалобы, грусти, печали. Лад рассматривается как различитель чувств, пассивных (минор) и активных (мажор).

Разделение мелодики по этим признакам служит одним из инструментов анализа, позволяя подключать к процессу восприятия речевой опыт детей, навыки их собственного интроспективного анализа интонации. Опираясь на них, на последующих этапах работы можно подвести слушателей к пониманию более конкретных интонационных единиц (интоном), установлению взаимосвязи их с общим для музыкальной и речевой мелодики средствами выразительности. Здесь необходимо обратить внимание уже не столько на сходства интонационно-синтаксических структур, сколько на общность их эмоционально-смысловой семантики. Идентичность механизмов отражения её в речи и в музыке позволяет успешно распознавать их в музыкальных произведениях самого различного характера, жанров и стилей. “Выражение и опознание эмоций, – пишет Н.В.Витт, – могут рассматриваться как специфический уровень коммуникации, а используемые при этом средства выразительности характерны не только для отдельного индивидуума – они соответствуют системе общения, располагая какими-то отличительными признаками. Такие синтезированные и обобщенные в опыте поколений признаки присущи выражению любого эмоционального состояния из всей системы эмоций”.⁵

⁵ Витт Н.В. Об эмоциях и их выражении // Вопросы психологии. – 1964. – № 3. – С.151

Для облегчения освоения слушателями эмоционального содержания музыки может быть использована таблица наиболее типичных интонационных характеристик эмоций, встречающихся в речевой практике человека. С её помощью удобно наводить внимание слушателей на восприятие. Таблица служит хорошим педагогическим пособием в процессе интонационного анализа музыкальных произведений*.

Тесными ассоциативными связями соединена музыка с движениями человека, которые тоже могут быть использованы в процессе интонационного анализа. “Почти любая интонация может быть промыслена в реальных жестах, пантомиме, мимике. Если мы хотим мыслью проникнуть в художественный мир произведения, – пишет В.В. Медушевский, – мы, прежде всего, должны вжиться в интонации лирического героя – ощутить их как свои собственные, может быть, даже развернуть их в реальных жестах, мимике, актёрски поискать образ”⁶. Как отмечает автор, мысленный образ движений вызывает при этом те же телесные реакции, что и реальные движения, “на гневные sforzандо мы отвечаем мысленным сильным мышечным импульсом, на плавную, ласковую, сыгранную легато, фразу – таким же мягким мысленным движением”⁷.

Многое о характере восприятия могут поведать жесты и мимика слушателя, поза тела, осанка и пр. В жизненном опыте человека за каждой эмоцией закреплено определенное мышечное состояние, телодвижение. Например, брови, приподнятые вверх, обозначают нередко вопрос, недоумение; отведенные в сторону глаза – нерешительность, застенчивость; втягивание головы в плечи – ужас, страх; опускание головы вниз – грусть, печаль; посадка на краешке стула – нерешительность, робость; поглаживание по руке – нежность; опускание плеч – горе, скорбь; складывание рук в мольбе – просьбу; плотно сомкнутые губы – свидетельствуют о решительности и т.д. Об определенном эмоциональном состоянии свидетельствует также выражение глаз. Например, блестящие глаза – об эмоции радости, тусклые – печали и т.д.

Более подробную информацию об этом читатель найдет в лингвострановедческом словаре “Жесты и мимика в русской речи”⁸. Жест и мимика тесно связаны со словом и интонацией говорящего. Все вместе взятые они являются выражением мысли. Жест предупреждает слово, как молния предупреждает гром (С.Волконский). Каждое движение души имеет свое естественное выражение в голосе, жесте и

* Содержание таблиц см. в книге Рева В.П. Восприятие музыки школьниками. – Мн.: Беларусь, 2000. – С.51-54

⁶ Медушевский В.В. Человек в зеркале интонационной формы // Сов. музыка. – 1980. – № 9. – С.47

⁷ Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М., 1976. – С.67

⁸ Акшина А.А., Кано Х., Акшина Т. Жесты и мимика в русской речи. – М., 1991

мимике (Цицерон). Разумеется, эмоции, выраженные в музыке, не тождественны жизненным и речевым, и музыкальное содержание не может быть сведено только к ним. Вместе с тем художественные эмоции строятся на основе жизненных и органически вплетены в них. Грамматика музыкальных эмоций есть не что иное, как система интуитивных представлений человека о динамике жизненных эмоций. (В.В. Медушевский).

Как свидетельствует опыт, интонационно-двигательные обобщения доступны детям. К ним в процессе анализа музыки они обращаются не меньше, чем к речевым. Они помогают связывать содержание музыки с самыми разнообразными проявлениями жизни. Особое значение двигательный и, в частности, интонационно-жестовый опыт ребенка приобретает при восприятии инструментальной музыки. Обращение к пластической интонации является для школьников естественной и свободной формой выражения чувств.

Таким образом, анализ музыки является неотъемлемой частью педагогического руководства музыкальным восприятием школьников. Каждое проанализированное музыкальное произведение обогащает духовный мир ребенка, становится одним из этапов его эстетического развития.

Дидактическим путем к музыкальным переживаниям прийти нельзя, этому невозможно научить, музыку можно только почувствовать. Её воспитательная функция раскрывается лишь в процессе сопереживания художественного содержания как части духовной жизни человека. Все это определяет сложность педагогического руководства музыкальным восприятием на уроке музыки. Результативность этой деятельности определяется уровнем сотворчества ребенка и учителя. Как справедливо пишет А.Пиличаускас: "Педагог, никогда не показывающий собственных результатов художественного познания, совершает серьёзную методическую ошибку. Он требует, чтобы учащиеся раскрыли свой внутренний мир, а сам в это время остаётся одетым в непроницаемую броню" ⁹. Услышанное самостоятельно или с помощью учителя распознанное в музыке чувство, может оставить неизгладимый след в эмоционально-образной сфере ребенка. В этом плане возможности ребенка не всегда должным образом оцениваются в педагогике. Замыкаясь на выявлении и анализе внешних сторон музыки, часто упускается из вида её субъективное начало – человек, его чувства, переживания, настроения, проявления психики – то есть все то, что может в первую очередь найти отклик в жизненном опыте школьника. Более того, ребенок стремится к обще-

⁹ Пиличаускас А.А. Познание музыки как воспитательная проблема. – М., 1992. – С. 16

нию с музыкой именно на таком уровне, перцептивно, психологически и социально готов участвовать в диалоге на интонационном языке, “примерять” художественный образ к самому себе, своему “Я”. Но вопреки ожиданиям получают зачастую установки на восприятие конструктивных структур музыки, отстраненных от жизни. Не находя в художественном произведении лично значимых смыслов, школьник не может включиться в процесс восприятия, осмыслить эстетическую ценность музыки.

Музыка нуждается в разъяснениях, её трудно понять без дополнительной информации. Тем более это сложно сделать неподготовленному к восприятию слушателю, ребенку. Музыка не существует вне времени и пространства. Необходимо познакомиться с историей создания произведения, особенностями творчества композитора, его стиля. Интерес представляет информация о жанре музыкального произведения, языке музыки, программном содержании. Как без знания либретто нельзя разобраться в содержании оперы или балета, так и без информации об особенностях музыкального произведения, его художественном замысле трудно включиться в эстетическое переживание музыкального образа. При подборе информации следует учитывать возраст школьников, уровень их подготовки к восприятию. Объем информации определяется также художественной и педагогической целесообразностью, логикой урока музыки, его структурой. Здесь необходимо соблюдать чувство меры. Слишком детализированная информация может ослабить переживания, негативно отразиться на эстетической реакции, сгладить ее. Вместе с тем недостаток информации не позволяет должным образом войти в художественный мир музыки, разобраться в ее строении, специфике языка, насладиться красотой художественного образа. Ценность информации определяется ее оригинальностью, доступностью, неожиданностью, достаточностью, непредсказуемостью. Как справедливо отмечает А.Я.Ростовский: ...”Чем менее конкретна информация, которая направляет восприятие школьника, тем больше простор для его творческого воображения. Однако чересчур обобщенный материал может стать для детей излишним. Чрезмерная детализация не только затрудняет восприятие, но и снижает “заражающее” воздействие музыки... Вопрос об оптимальности, необходимый для освоения музыки информации, следует рассматривать не только со стороны ее объема и содержания, а и со стороны соответствия музыкального произведения желаниям и психологическим состоянием слушателя”¹⁰.

¹⁰ Ростовский А.Я. Руководство процессом восприятия музыки школьниками. – Киев, 1990. – С.27-28

На уроке необходимо создавать такие условия, которые позволяли бы по возможности чаще прослушивать каждое музыкальное произведение для того, чтобы его звучание закреплялось в памяти учащихся, запоминалось, оставляло эмоциональные следы. Через определенные промежутки времени, на других занятиях, целесообразно повторять прослушивание, периодически возвращаясь к музыке, звучавшей уже ранее. Каждое новое прослушивание должно предваряться новой информацией.

Вступительным словом надо заинтересовать детей. Оно должно быть кратким, эмоциональным, не утомлять ребенка. "Нельзя упускать ничего лишнего, — рекомендовала Н.Л.Гродзенская, — изложение должно быть по возможности живым — не сухим, не скучным"¹¹. Учитель сам должен прочувствовать ситуацию, когда необходимо поступить именно таким образом, а не иначе. Иногда, например, можно даже не сообщать перед слушанием названия произведения, для того, чтобы дети сначала определили характер самой музыки, а уж затем попытались дать ей свое название. Такой прием, в частности, практиковал в своей работе Д.Б.Кабалевский.

Перед каждым новым прослушиванием создается установка на восприятие, позволяющая направлять внимание учащихся на те или иные элементы содержания музыки, формы, отдельные средства выразительности, жанровые особенности и многое другое. Большое значение здесь приобретает характер вопросов, предваряющих слушание музыки. От их корректности зависит направленность восприятия и глубина постижения музыкального образа. Вопросами по возможности больше надо заострить внимание слушателей на эмоционально-чувственных сторонах музыкального содержания, не провоцируя возникновения предметно-зрительных ассоциаций, например, такой распространенной ошибочной формулировкой вопроса: "Что вы представляли, слушая музыку?" и его разнообразными вариантами. Дети моментально реагируют на них описанием первых же попавшихся ассоциаций, связанных с настроениями, владеющими ими в тот или иной момент. Эти ассоциации носят, чаще всего, предметно-зрительный характер. Однозначность ответов школьников, вызванных неумелой формулировкой вопросов, одно из распространенных явлений, встречающихся в работе учителя.

Приведем, в качестве примера, некоторые блоки вопросов, которые могут быть использованы в процессе работы с детьми: Какое настроение передано в музыке? Понравилась ли она и чем? Похоже ли звучание музыки на человеческую речь? Какую интонацию она напоминает: повествовательную, светлую, темную, печальную, радостную, грустную, воз-

¹¹ Гродзенская Н.Л. Слушание музыки в начальной школе. — М., 1962. — С.15

бужденную? Сколько голосов вы слышали в музыке? Это разговор одного человека, двоих, больше? Чем он завершается (согласием, конфликтом, спором)? Какие действия можно совершать под музыку (маршировать, бегать, подпрыгивать, рисовать руками плавные движения)? Кто исполняет произведение (хор, оркестр, отдельный инструмент)? Какие инструменты вы слышали? Как бы вы назвали произведение? Сколько частей можно выделить в нем? Похожи ли они? Чем отличаются? Перечень подобных вопросов можно продолжить. От их корректности во многом зависит эффективность анализа в целом.

МЕТОДИКА ПРОВЕДЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА В МЛАДШИХ КЛАССАХ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ

На каждом этапе развития школьников решаются конкретные задачи музыкального воспитания, определяются методы педагогического воздействия, оптимальные условия работы с учащимися. В плане активизации музыкального восприятия важно помочь ребенку установить духовно-личностный контакт с музыкой, вызвать эмоциональный отклик, сформировать интерес к искусству, потребность в художественном познании.

В силу специфики возраста, младший школьник отдает предпочтение игровым формам художественной деятельности. Они могут найти применение и в процессе развития музыкального восприятия у детей. Как отмечают психологи, взаимосвязь детской игры и художественной деятельности определяется их эмоциональной насыщенностью, превалированием образного начала, оценкой результатов с позиции новизны, вовлечением социальных и индивидуальных сфер жизненного опыта ребенка. “В процессе восприятия музыки игровая специфика музыкальной деятельности более всего выступает в двойственности музыкальных образов, – подчеркивает Г.Тарасов. – Эта двойственность, образующаяся благодаря столкновению или совмещению социального и индивидуального конкретного, – приводит в движение воображение, фантазию ребенка”¹². В результате деятельность восприятия становится интересной, доступной и понятной детям, чем и привлекает их к себе.

Использование игровых форм позволяет преодолеть императивность в процессе знакомства учащихся с музыкой, избежать штампов при ин-

¹² Тарасов Г. Психология художественной игры // Музыка в школе. – 1988, № 1. – С. 16-17

терпретации её содержания. Увлекая ребят, делая их соучастниками художественных событий, игра способствует гуманизации музыкального воспитания и, вместе с тем, выполняет важную дидактическую функцию, помогает овладеть навыками музицирования, в ненавязчивой форме знакомить детей с особенностями музыкального языка, выразительных средств.

В этой связи представляется перспективным применение игровых методов в процессе развития музыкального восприятия у младших школьников. Особое внимание в нашей методике уделено активизации интонационно-образных представлений у детей. В этом её главное отличие от традиционных подходов, основывающихся больше на использовании бесед и рассказов о музыке, когда слово учителя превалирует над сотворческой деятельностью самих ребят. Стереотипные подходы к музыкальному воспитанию детей должны быть, однако, преодолены. «Штамп в педагогике плох всегда, – писал Д.Б.Кабалевский, – когда же речь об искусстве, он особенно плох и даже опасен»¹³.

Не отрицая важности и необходимости использования бесед как эффективного метода эстетического воспитания, тем более бесед хорошо подготовленных и художественно мотивированных, нельзя не отметить, что их интонационное обеспечение не всегда находится на уровне, достаточном для развития музыкального восприятия школьников. Музыкальный образ имеет звуковую природу. Верное интонационное осмысление музыки позволяет приблизиться к её содержанию, включиться в процесс восприятия. Познавание музыкального содержания является по существу интонационным выражением его в процессе восприятия и анализа художественного произведения. Глубина и полноценность воспринятого при этом обусловлены уровнем развития музыкального мышления, в механизмах которого интонационно-образные представления занимают преобладающее место. Их то и необходимо активизировать у детей.

Рассматриваемые методические подходы в целом не дублируют друг друга, но сохраняют преемственность. Они расположены в порядке возрастания сложности действий, необходимых для осуществления полноценного и вместе с тем доступного интонационного анализа музыки. В одних случаях, главный акцент в работе делается на использовании игровых моментов в восприятии, различного рода инсценировок, в других, за основу принимается активное музицирование школьников, в-третьих выделяют жанровые признаки и от них отталкивается восприятие, в-

¹³ Кабалевский Д.Б. Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы // Программа средней общеобразовательной школы. Музыка. – М., 1988. – С. 16

четвертых – дети включаются в поиски интонационных аналогий в речи и в движениях, в пятых, – значение приобретает окружающий музыку контекст, в шестых, – анализ выразительных средств и тому подобное.

Подходов могло бы быть и больше. Их в целом, наверное, столько, сколько и самой музыки. Каждое музыкальное произведение, тем более, если речь идет о шедеврах, индивидуально и неповторимо. Аналогичными должны быть и способы восприятия.

Насколько глубоко удалось раскрыть их нам в работе, об этом судить читателю.

БУЛЬБА **(Белорусский народный танец)**

Посадил дедушка картошку и через время выдался богатый урожай. Это так обрадовало деда, что сами ноги пустились в пляс. Звучит музыка. Как бы мог танцевать под неё дедушка? Предлагаем это сделать одному из школьников. Затем пустилась плясать бабушка, за нею несколько внучат. Дети самостоятельно подбирают любые танцевальные движения.

Но праздник на этом не кончается, продолжает учитель. Услышали музыку соседи, и пришли со своими музыкальными инструментами. Один из них начал играть на бубне, другие – на трещотке, барабане и т.д. Вот незаметно и образовался оркестр.

Теперь произведение исполняется от начала до конца. Дети танцуют за дедушку, бабушку и за внучат. Музыканты аккомпанируют на своих инструментах, а остальные ребята исполняют движения “Пружинки” – с поворотами, легко раскачиваясь на обеих ногах, не отрывая ступней от пола. Руки у мальчиков на поясе, девочки держат воображаемую косыночку.

После исполнения обмениваемся впечатлениями. Почему же так удобно было танцевать под музыку, просто и непринужденно подыгрывать на музыкальных инструментах? Да, конечно же, потому что звучала народная музыка.

Её исполнение доступно всем людям – и взрослым, и детям. В ней переданы веселые настроения, которые возникают у человека, когда он радуется, празднует, торжествует. Радует дружбе, общению с людьми, результатам труда и т.д.

Так достигается выполнение главной воспитывающей цели урока – формирование интереса к народной музыке. Такая постановка цели принципиально отличается от тех, когда она напрямую выводится из названий произведений. Разучивается песня о школе – значит, воспитывается

любовь к учению, песня о маме – уважение к маме и так далее. Внешне, подобные определения звучат броско, а по существу – декларативно. Как, например, пользуясь подобной аналогией, вывести воспитывающую цель урока из материала “Песни о блохе” М.П.Мусоргского? А если система не срабатывает хотя бы в одном из десяти случаев, то значит, она не может быть признана оптимальной.

Напомним, что задачи музыкального воспитания состоят в развитии у детей интереса к музыке, эмоциональной отзывчивости, формировании различных граней эстетического сознания (эстетических чувств, оценок, потребностей, вкусов, идеалов), активизации музыкального восприятия. Цель определяет средства её достижения, методы и приёмы работы. И это отнюдь не формальная сторона педагогического процесса. Урок музыки – урок искусства, где воспитание становится одним из важнейших аспектов творческой деятельности учителя, показателем её результативности.

КЛОУНЫ

Д. Кабалевский

Клоунами называют артистов цирка, которые веселят людей. Выполняют они свои обязанности искренне, от души. Хотя бывают случаи, когда у самого артиста самочувствие плохое, но надо выходить на арену, развлекать публику, работать, исполнять роль смешного человека, наряжаться в пеструю одежду, разукрашивать лицо, заставлять себя улыбаться через силу. О каких же клоунах рассказывается в пьесе Д.Б.Кабалевского? Какие действия могли бы совершать артисты под звучание музыки? Назовите одно из них.

Бег.

Кружение.

Прыжки.

Плавные движения.

Суетливые движения.

Топтание на месте.

С выражением каких настроений связаны эти движения? Какие чувства вызвала музыка у вас?

Грустные.

Веселые.

Нежные.

Шутливые.

Как рассказывает об этом музыка? Как она звучит?

Громко или тихо.

Быстро или медленно.

Плавно или отрывисто.

Итак, музыка может передавать шутливые и озорные настроения людей. Для этого композитор использует громкое звучание, быстрый темп. Что изменится в характере пьесы, если исполнить её медленно? В каком

случае улыбка клоуна будет казаться искренней, а в каком искусственной, как будто-нарисованной красками? Сочините рассказ о веселом и грустном клоунах. Проиллюстрируйте его соответствующими движениями, жестами, мимикой. Инсценируйте пьесу.¹⁴

ПОЛЬКА

М.И. Глинка

Михаил Иванович Глинка – великий русский композитор, живший более 150 лет тому назад. Он сочинял музыку, как для взрослых, так и для детей. Для кого, по вашему мнению, сочинена полька, которая сейчас прозвучит? Это быстрый и задорный танец. Но в нем есть небольшой секрет. Композитор предусмотрел такие места, которые можно отметить хлопком в ладоши или притопом. Послушаем и определим их в музыке.

Выделяем акцентированные окончания каждой из фраз. Приглашаем четверых школьников к доске и предлагаем исполнить по цепочке на детских музыкальных инструментах четыре начальных фразы польки. Первый акцент исполняется на бубне, второй – на треугольнике, третий – на металлофоне (приёмом глissандо), четвертый – нажатием мягкой резиновой игрушки “с пищалкой”. Здесь нужно добиться того, чтобы последний пронзительный звук заполнил всю длительность четвертой доли. Это вносит особый колорит в исполнение пьесы.

Наблюдаем за игрой детей и при несвоевременном исполнении акцента меняем музыканта. Вторую часть польки учащиеся, находящиеся у доски, импровизируют на своих инструментах. Остальные ребята отмечают пульс. Ещё одна группа детей выполняет танцевальные движения. На счёт “раз” делается небольшой шаг вперед на полупальцах правой ноги, на “и” – движение вперёд на полупальцах левой ноги. На счёт “два” – шаг вперед на полупальцах правой ноги, а на “и” подскок на полупальцах правой ноги. Далее движения начинаются с левой ноги.

Так можно включить детей в активную сотворческую деятельность, в процессе которой осуществляется восприятие этого небольшого, но привлекательного сочинения М.И. Глинки. Таким путем достигается выполнение основной воспитывающей цели урока – формирование эстетического отношения к классической музыке. Полька пользуется большой популярностью у ребят и надолго остается в их памяти. В процессе восприятия развивается также музыкальный слух учащихся, музыкально – ритмическое чувство. Таким образом, музыка М.И. Глинки становится центром урока, стягивающим все его структурные компоненты. Обучающие факторы представлены разучиванием танцевальных

¹⁴ Эти и последующие задания предлагаются детям в устной форме.

движений, беседой о композиторе и жанре музыки; развивающие – игрой на детских инструментах; воспитывающие стороны урока заключены в развитии музыкального восприятия, на основе которого формируются художественные интересы детей, элементы эстетического отношения к музыке.

ОКЕАН – МОРЕ СИНЕЕ (Вступление к опере “Садко”)

Н.А. Римский - Корсаков

Николай Андреевич Римский-Корсаков – один из известных композиторов прошлого. Он жил в России около 100 лет тому назад. Сочинял красивую и мелодичную музыку, особенно на сказочные сюжеты. Одно из его произведений названо по имени одного из главных героев оперы “Садко”.

Садко – имя музыканта, купца, мечтающего прославить свой родной город Новгород. С этой целью он отправляется в путешествие по морю. Со многими происшествиями сталкивается он на своем пути, водной стихией, сказочными персонажами.

Слушаем музыку и определяем характер её звучания:

Торжественный.

Радостный.

Взволнованный.

Праздничный.

Какими средствами раскрывает содержание композитор? Обращаем внимание детей на медленный темп, громкую динамику, низкий регистр, напевный характер звучания. Какими движениями можно было бы передать настроения, выраженные в музыке?

Плавными.

Кружащимися.

Размашистыми.

Волнообразными.

Обращаем внимание на волнообразный характер движений, “как будто волны перекачивает могучий океан”. Взявшись за руки, имитируем взлеты и падения волн, дыхание океана. С выражением каких чувств могут быть связаны эти движения?

Задумчивых.

Печальных.

Нежных.

Величественных.

Очень похоже величественные чувства передаются в речи человека: плавно неторопливо, широко. Рассматриваем репродукции картин И.К. Айвазовского “Волна” и “Морской вид при луне”. Отмечаем в них наиболее яркие выразительные и изобразительные детали. Какая из картин больше бы подошла для характеристики музыки А.Н. Римского-Корсакова? Анализируем высказывания детей, выстраиваем адек-

ватные содержанию музыки ассоциативные ряды. Читаем отрывок стихотворения А.С.Пушкина:

*Погасло днёвное светило:
На море синее вечерний пал туман.
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.*

Пусть учителя не смущает некоторая сложность поэтического текста. Смысловая сторона поэзии здесь уходит на второй план. Важна интонация, с которой будет прочитано стихотворение, важна музыка стиха, эмоциональный тон, на фоне которого будет протекать музыкальное восприятие.

ОСЕННИЙ ДОЖДИК

М.Парцхаладзе

Мераб Парцхаладзе – известный грузинский композитор. Много внимания уделял сочинению музыки для детей. Одно из них мы слушаем сегодня.

О его названии вы догадаетесь сами. Это будет нетрудно сделать, так как в произведении рассказывается об одном из явлений природы, с которым мы с вами часто встречаемся. Слушаем музыку, не сообщая названия произведения. Такой прием рекомендовал применять Д.Б.Кабалевский при восприятии музыки с ярко выраженным программным содержанием.

После анализа всех вариантов названий пьесы, приходим к выводу, что звучание музыки действительно напоминает дождик, как будто бы капельки стучат по крыше. Однако какой это дождик? Летний, когда ласково светит солнышко, или осенний, когда уже все птицы улетели на юг, а тучи закрыли небо? Как звучит музыка?

Весело или грустно?

Слушаем еще раз и определяем, где она звучит наиболее грустно, в начале или в конце пьесы. Что изменилось в звучании в конце? Можем ли назвать это выражением грустного настроения? Как передаются такие эмоции в человеческой речи?

Быстро или медленно?

Громко или тихо?

И лишь после этого сообщаем подлинное название пьесы – “Осенний дождик”. Предлагаем передать своё отношение к музыке в рисунке. Такое задание представляет не только учебный, но и научный

интерес. С одной стороны, в рисунке, а его необходимо обязательно выполнить цветными карандашами или красками, должна отразиться степень понимания образной стороны музыки, её выразительных значений, а с другой, раскрыться характер ассоциативных представлений школьников. И здесь важно не перепутать одно с другим. Так, например, выбор тусклых тонов может свидетельствовать о стремлении ребёнка передать чувство грусти, попытки же изобразить светлым красками зонт, в отличие от дождя, указывают больше на ассоциативную сторону восприятия. Могут также возникнуть представления и других, более отдалённых от музыкального содержания ассоциативных рядов, тем не менее косвенно связанных с ним. Как поступит учитель, если обнаружит, что задание выполнено не самим школьником, однако рисунок и цветовая палитра довольно точно отражают содержание музыки? Можно ли в таких случаях сделать вывод о том, что ребёнку удалось дома убедительно передать словами содержание музыки, “нарисовать” её словесный портрет, по которому и был сделан рисунок. А это тоже один из показателей музыкального восприятия.

Я ИГРАЮ НА БАЛАЛАЙКЕ (Фрагмент из балета “Конёк-Горбунок”)

Р.Щедрин

Родион Константинович Щедрин – современный русский композитор. Его музыка отличается мелодичностью, ярким ритмом, красочностью, хорошо запоминается. Р.Щедрин сочиняет песни, оперы, балеты, произведения для отдельных инструментов. Содержание балетов передаётся с помощью танцев и движений в сопровождении оркестра. Вкратце следует напомнить содержание самой сказки П.Ершова.

Учащимся необходимо показать и рассказать о русском народном инструменте балалайке, объяснить как на нем принято играть.

Стало в третий раз смеркаться,
Надо младшему собираться;
Он и усом не ведёт,
На печи в углу поёт
Изо всей дурацкой мочи:
“Распрекрасные вы очи!”
Братья ну ему пенять,
Стали в поле погонять...

Определяем характер звучания музыки. Что удобнее было бы под неё делать – напевать, танцевать или маршировать? Какое настроение передано в произведении?

Грустное.

Весёлое.

Задумчивое.

Как бы изменилось настроение, переданное в музыке, если бы композитор использовал не быстрый, а медленный темп, не высокий, а низкий регистр? Какими движениями можно было бы раскрыть этот музыкальный фрагмент в балете? Опишите их.

В десяти последних тактах, звучание пьесы приобретает ярко выраженный изобразительный характер. Композитор как бы имитирует бреление балалайки. Выделяем эти места. Останавливаемся на анализе ритмического рисунка. Прохлопываем его в ладоши, а затем имитируем игру на балалайке движениями указательного пальчика вниз и вверх в соответствии с ритмом мелодии. Последний удар должен быть обязательно исполнен резким ударом кисти руки вниз.

В такой форме может быть организована сотворческая деятельность детей на уроке, в чём и состоит сущность данного методического подхода. Благодаря усвоенным на уроке элементам подражания игре на балалайке, произведение становится популярным у школьников и легко узнаётся ими на последующих занятиях.

МАРШ

С. С. Прокофьев

Сергей Сергеевич Прокофьев – один из выдающихся русских композиторов. Он жил в первой половине XX века. С. С. Прокофьев сочинял музыку как для взрослых, так и для детей. С его увлекательной музыкальной сказкой “Петя и волк” мы познакомимся попозже, а сегодня слушаем марш из альбома “Детская музыка”.

Попытаемся определить, действительно ли марш написан для детей. Вслушаемся в пульс музыки, отметим его хлопками в ладоши. Каким словом можно было бы назвать его?

Стремительный.

Медленный.

Учащенный.

На каком музыкальном инструменте исполняется марш? Заметили ли вы в музыке вступление? Слушаем марш повторно, подражая игре

на “воображаемом фортепиано”. “Играть” начинаем после окончания вступления. Какая же эта музыка по характеру?

Шутливая.

Грустная.

Торжественная.

Как звучит мелодия, плавно или с ударами? Движение какого человека напоминает она – взрослого или ребенка? Как изменяется звучание музыки после вступления? Обозначим наиболее важные изменения в звучании с помощью различных по цвету кружочков.

В заключении маршируем всем классом под музыку. Для предотвращения неизбежного в таких случаях шума следует научить ходить ребят на месте, не отрывая носков ног от пола (имитация шага).

Этими рекомендациями учитель может воспользоваться как в целом, так и по частям на нескольких занятиях в зависимости от цели и задач урока.

РОНДО В ТУРЕЦКОМ СТИЛЕ

В. Моцарт

Вольфганг Амадей Моцарт – великий австрийский композитор. Жил более 200 лет тому назад. Уже в раннем детстве проявил необычайные музыкальные способности, играл по слуху на инструменте, подбирал популярные мелодии, сочинял. Вместе с отцом и старшей сестрой маленький мальчик выступал с концертами во многих городах Европы и везде вызывал восхищение у слушателей. Ему удавалось играть и импровизировать так искусно, что этому удивлялись самые опытные и знаменитые музыканты. Музыка Моцарта отличается жизнерадостностью, легкостью, нежностью. Она легко узнается и запоминается.

Сегодня мы послушаем наиболее известное произведение Моцарта, пользующееся наибольшей популярностью у слушателей. Многие из вас наверняка слышали его и легко узнают по слуху. Музыка звучит весело, радостно, мелодично. Особенно запоминается начальная мелодия. Она постоянно повторяется, чередуясь с другими. Не случайно произведение имеет название “Рондо в турецком стиле”. Слово рондо в переводе означает буквально круг.

Какие же чувства удалось композитору выразить в музыке? Можно ли сказать, что в ней переданы восторженные чувства? Звучание мелодии, которая повторяется, она называется рефреном, будем отмечать с помощью колокольчика. В заключительной части произведения применяем приёмы пластического интонирования, дирижируем вообра-

жаемым оркестром, раскачиваем руками над головой в такт музыки. В своих суждениях о характере звучания музыки дети, как правило, единодушны. В рондо переданы чувства восторга, радости, ликования. Возможно, продолжает учитель, эти чувства владели и композитором, когда он услышал звучание нового музыкального инструмента, появившегося в ту пору в Европе, турецкого барабана. Этот инструмент использовался в военных парадах, обладал мощной звучностью невероятными размерами.

Так ребята впервые соприкасаются с музыкой великого Моцарта. С более детальным анализом его творчества они познакомятся в старших классах. Сейчас же важно вызвать интерес к музыке, эмоциональный отклик на неё, активизировать восприятие.

ВАЛЬС СНЕЖНЫХ ХЛОПЬЕВ ИЗ БАЛЕТА “ЩЕЛКУНЧИК”

П. Чайковский

Петр Ильич Чайковский – выдающийся русский композитор, живший около 150 лет тому назад. Значительное место в его творчестве занимают произведения для детей, сочинения на сказочные сюжеты. Музыка П.И. Чайковского напевна, мелодична, легко запоминается. Она ярко выражает чувства и настроения людей, рассказывает о различных явлениях природы изображает их.

С одним из таких фрагментов, встречающихся в балете “Щелкунчик” мы познакомимся сегодня. В сказке Э Гофмана, по дороге в кондитерское царство Конфитуренбург, Маша и Щелкунчик попадают в заснеженный лес. Перед ними раскрывается сказочная и необычная картина природы. И музыка своими средствами рассказывает о ней. С какими явлениями природы встречались дети в лесу? Как бы вы назвали этот фрагмент?

“Метель” или “Танец снежных хлопьев”.

Какие движения больше подходят для раскрытия содержания музыки?

Кружащиеся.

Резкие.

Плавные.

Суетливые.

Легкие.

Напористые.

В каком танце используются обычно плавные кружащиеся движения? С выражением каких чувств это бывает связано? Показываем элементы вальса, исполняем его. После этого сообщается полное название фрагмента – “Вальс снежных хлопьев”.

В сказке Гофмана и в балете Чайковского Маша и Щелкунчик попадают в сказочный лес ночью. Какими вы видите декорации для этого танца? Нарисуйте их цветными карандашами. Содержание рисунков может дать ценную информацию о характере музыкального восприятия детей, уровне их творческого воображения и ассоциативного мышления. Эти данные необходимо учитывать в процессе индивидуальной работы с детьми.

ТАНЕЦ С КУБКАМИ (Из балета “Лебединое озеро”)

П. И. Чайковский

В первом акте балета показана сцена праздника в замке принца Зигфрида по случаю его совершеннолетия. Мать поздравляет сына и сообщает ему о готовящемся большом бале. На землю опускается ночь, пора расходиться. Задерживается лишь Зигфрид со своими товарищами. Начинается блестящий, эффектный “Танец с кубками”.

Два раза в музыке мы ощущаем шествие и один раз танец. В каком порядке они звучат? Отмечаем это с помощью карточек. Как можно заметить, марш отличается чёткостью, а танец легкостью звучания. Танец написан в простой трёхчастной форме, первая и третья части повторяются. Они исполняются чётко, пружинистым шагом. Пробуем это выполнить под музыку. В каком положении будут находиться руки танцующих во время шествия?

Обращаем внимание на смену ритма, регистра, штриха. Мелодия приобретает легкость, полетность. Музыка выражает нежность и учтивость. С помощью каких движений эти чувства и настроения человека могут быть раскрыты в наибольшей мере?

Кружащихся.

Полётных.

Прыжков.

Поскоков.

Притопов.

Приседаний.

Объединяем все действия в одно целое. Можно ли сказать, что в музыке предано праздничное и весёлое настроение? Помогает ли определить это понимание музыкальной речи? Какие средства выразительности мы можем выделить в ней?

УТРО В ЛЕСУ. ВЕЧЕР

В. Н. Салманов

Не сообщая, в какой последовательности будут исполнены произведения, предлагаем детям определить это самостоятельно. Чем отлича-

ется их звучание? Дайте характеристику содержания, используя для этого слова:

Посветлее.

Потемнее.

Грустно.

Печально.

Нежно.

Задумчиво.

Беззаботная песенка.

Колыбельная песня.

О раннем или очень раннем пробуждении природы рассказывается в пьесе В.Салманова “Утро в лесу”? Природа только начинает просыпаться или давно уже взошло солнце? Можно ли услышать в музыке голоса птиц? Как они звучат: робко или уверенно, громко или тихо?

Близка ли музыка по настроению этому литературному сюжету? “Солнце ещё только поднимается. На траве лежит ночная роса, деревья и то ещё не совсем проснулись: шу-шу-шу – перешёптываются между собой; и птицы ещё хлопочут около своих гнёзд” (В.Осеева).

А с каким из литературных сюжетов созвучна больше пьеса “Вечер”.

“Солнце село, но в лесу ещё светло, воздух чист и прозрачен” (И.Тургенев).

“Летний вечер гаснет. В засыпающем лесу стоит гулкая тишина” (А.Куприн).

О каких чувствах и настроениях рассказывается в пьесе В.Салманова “Вечер”. Попробуйте выразить своё отношение к одной и другой пьесе в рисунках.

ВАЛЬС И ПОЛНОЧЬ **(Из балета “Золушка”)**

С.С. Прокофьев

Сегодня мы услышим фрагмент балета, когда Золушка попадает на бал. Как известно, помогают ей в этом добрые Феи. Они благодарят девушку за чуткость и внимание, которые она проявляет к людям.

Как только дом опустел и мачеха со своими дочерьми, разодетыми в роскошные платья и наряды, отправляется на бал, в комнату Золушки является Фея-бабушка, а с нею Феи времен года. Они наряжают девушку в прелестные одежды, а которых она могла только мечтать. Радостная Золушка садится в золоченую карету и едет во дворец. Здесь она видит многих гостей, среди которых отец и мачеха Золушки, сёстры Кривляка и Злюка. Разные чувства охватывают девушку. И это можно заметить в танце. Какие чувства и настроения переданы в музыке?

Радостные.

Торжественные.

Грустные.

Печальные.

Беззаботные.

Растерянные.

О чём напоминает Золушке бой часов в полночь? Каким он мог показаться девушке?

Неумолимым.
Злым.

Тревожным.
Сочувствующим.

Какие настроения охватывают Принца после того, когда он находит туфельку Золушки? Попробуйте поднять воображаемую туфельку под музыку. Звучит заключительный фрагмент после сцены боя часов. Этот методический прием, называемый нами “интонационным погружением” в музыку, необходимо выполнить всем детям. Особое внимание следует обратить на характер шага, осанку, положение рук. В движениях должно выразиться смятение и отчаяние юноши, его волнение и растерянность.

Разговор о балете С.С.Прокофьева не должен ограничиваться одним уроком. Слушание музыки надо продолжить. Знакомство с ним выходит за рамки учебной темы “Куда ведут нас три кита”. Воспитательный потенциал балета трудно переоценить.

ГЕНЕРАЛ ИДЕТ

В. Гаврилин

“Идет по улице генерал. Грудь вся в орденах, сапоги со скрипом, в глазах молнии, и от него прямо таки пахнет пальбой и командами, и чувствуется, что это ужасно отважный генерал и что даже просто герой. И все, кто был в то время на улице, относятся к нему с большим уважением. Все остановились, чтобы показать ему свое почтение, а многие совсем сошли на мостовую, чтобы как можно лучше уступить ему дорогу и тем самым уважить его ещё больше. Тем более, что генерал до невозможности старый. Такой старый, что просто даже дряхлый. И он вот-вот рассыплется. Тем более что он хромот на левую ногу. И все очень уважают его за это. А может, просто боятся его задеть, чтобы как-нибудь нечаянно его не разрушить” (В.Гаврилин).

В аннотации, данной композитором, содержится исчерпывающая программа музыкального восприятия. Музыка наполнена яркими выразительными и изобразительными интонациями. В процессе интонационного погружения имитируем помпезное шествие (1-17 такты), прихрамывающую походку (18-32 такты), тяжеловесный шаг в особенно трудноодолимых последних метрах пути (43-45 такты).

Обращаем внимание на осанку, мимику, характер пластических движений, жестов. Инсценируем образ идущего генерала, погружаем его в контекст игровых действий (улица, прохожие, их взгляды: украдкой, из

праздного любопытства, учтивости, почтительности, уважения, безразличия и пр.).

О каких чертах характера человека рассказывает музыка?

Надменного.	Заносчивого.
Высокомерного.	Гордого.
Уверенного в себе.	Решительного.

Какие изобразительные детали можно услышать в ней?

Дайте характеристику темпа и ритма музыки:

Темп.	Ритм.
Напористый.	Маршевый.
Стремительный.	Капризный.
Заторможенный.	Пружинистый.

КОТ В САПОГАХ И БЕЛАЯ КОШЕЧКА

(Из балета “Спящая красавица”)

Перед прослушиванием не сообщаем название пьесы. Балет поставлен по мотивам сказки Ш.Перро. В ней рассказывается об усыплении принцессы Авроры злой волшебницей Карабосс, которая мстит родителям девочки за то, что они забыли пригласить её на праздник. Добрая волшебница фея Сирена успокаивает родственников и придворных: “Настанет день, когда молодой принц, очарованный красотой Авроры, пробудит её от долгого сна”.

Проходит много лет и предсказание доброй феи сбывается. Молодой принц Дезире освобождает принцессу от столетнего сна. Всё в сказке оживает. Счастливых Дезире и Аврору приветствуют сказочные герои. Каждый из них в танце рассказывает свою историю: Синяя Борода и его жена, маркиз де Карабасс, Златокудрая красавица, принц Авенан, Красная Шапочка и Волк, Мальчик-с пальчик и его братья... Все герои волшебных историй кружатся под звуки праздничного танца. Все безмерно счастливы, ведь их избавили от колдовства феи смерти Карабосс.

И вдруг ритм праздника нарушается. Кто посмел сделать это? Кто нарушил порядок? Звучит сцена “Кот в сапогах и белая кошечка”. Что могло случиться во время танца? Какие сказочные герои появились в зале? Какие настроения мы слышим в музыке?

Нетрудно догадаться, в музыке передано мяуканье ленивого кота и царапанье своенравной кошечки. Что же могло послужить причиной ссоры? Может быть, кружась в танце, неуклюжий Кот наступил неосторожно кошечке на лапу?

Какие музыкальные средства использованы композитором? Подберите эпитеты, которые подходят для определения характеров Кота и Белой кошечки:

Ленивый.

Задиристый.

Застенчивый

Злобный.

Шутливый.

Добрый.

Дайте характеристику музыкальной речи героев:

Плавная.

Острая.

Мягкая.

Отрывистая.

Вкрадчивая.

Активная.

Опишите действия и поведение Кота и кошечки. Могут ли так вести себя люди (взрослые, дети, персонажи мультфильмов)? Сочините рассказ на эту тему.

КУПАНИЕ В КОТЛАХ (Из балета “Конек-Горбунок”)

Р.Щедрин

В заключительной части сказки П.Ершова “Конек-Горбунок” говорится о том, что царь Горох, желая помолодеть, решается искупаться в трех котлах: с кипящим молоком и двух водах – “студёной и варёной”. Но вначале приказывает сделать это Иванушке:

*“Ну, Ванюша, раздевайся
И в котлах, брат, искупайся!” –
Царь Ивану закричал.
На конька Иван взглянул
И в котёл тотчас нырнул.
Тут в другой, там в третий тоже.
И такой он стал пригожий,
Что ни в сказке сказать,
Ни пером не написать!*

Очередь искупаться приходит затем царю:

*Царь велел себя раздеть,
Два раза перекрестился,
Бух в котел – и там сварился!*

Слушаем сцену купания до конца. В процессе интонационного погружения имитируем действия каждого из героев сказки. Особое внимание обращаем на характер движений, поступь, осанку каждого из дей-

ствующих лиц. О каких эмоциональных состояниях героев рассказывает нам музыка?

Подавленных.

Горделивых.

Жалких.

Торжествующих.

Какими музыкальными средствами передано это в произведении? Обратите внимание на динамику, ритм, темп, фактуру музыки. Какие типы интонационного развития преобладают в ней? С помощью чего в музыке переданы изобразительные интонации, напоминающие разгорание костра, закипание воды, испарение.

УТРО

(Из музыки к драме Г.Ибсена “Пер Гюнт”)

Э.Григ

Эдвард Григ – великий норвежский композитор. Он жил более 100 лет тому назад. Григ горячо любил родину, знал народные традиции, обычаи, сказки и песни.

Напевностью пронизано одно из его поэтичнейших сочинений – “Утро”. В нем переданы краски природы, восход солнца, начало нового дня. Вместе с этим в музыке выражены чувства и настроения человека.

Представим себя режиссерами фильма. Нам необходимо отснять одну из сцен деревенской жизни. “Ранним летним утром пастушок погоняет на пастбище стадо овец. Луг на берегу неторопливого ручейка. В тишине разносится нежная, похожая на песню мелодия...”. Могла ли быть в этом эпизоде использована музыка Э. Грига? Вслушайтесь в её звучание. Обратите внимание на интонации, напоминающие звучание свирели.

Имитируем игру на инструменте, ищем другие способы пластического интонирования. Какие чувства выражены в музыке?

Нежные.

Грустные.

Мечтательные.

Печальные.

Безмятежные.

Радостные.

Какими музыкальными красками переданы они в пьесе? Если бы вы были композитором, какой набор средств выразительности использовали бы для выражения чувств нежности?

Громко+Резко+Быстрый темп. или Тихо+Плавно+Медленный темп.

Музыка носит ярко выраженный песенный характер. Какое из средств выразительности, необходимых для раскрытия песенности, вы бы поста-

вили на первое место: ритм, мелодию или темп? Дайте характеристику мелодии пьесы:

Простодушная:

Напевная.

Мечтательная.

Взволнованная.

Песни, в которых рассказывается о переживаниях человека на лоне природы, называются – пасторальями. Каким вы видите героя пасторали Э.Грига?

В ПЕЩЕРЕ ГОРНОГО КОРОЛЯ (Из музыки к драме Ибсена “Пер Гюнт”)

Э.Григ

Пер Гюнт – имя норвежского юноши. Оставив родину, он отправляется на поиски счастья в другие края. Много трудностей и приключений испытал Пер Гюнт на своём пути, пока не понял, что допустил ошибку, ведь дома у него остались любимая мать Озе, нежная подруга Сольвейг, близкие друзья.

Встречается он на своём пути и с волшебными карликовыми существами троллями, возглавляемых Доврским Дедом. Пещера троллей представляет собой мрачное каменное сооружение. Сюда не проникает дневной свет, разбросаны огромные камни, за которыми скрываются обитатели подземелья, всюду подстерегают глубокие колодцы и другие опасности. Не случайно пьеса названа композитором “В пещере горного короля”.

Как же разворачиваются события в музыке? Какие чувства и настроения переданы в ней? Попробуем определить это с помощью эпитетов. Как звучит музыка:

Ласково.

Таинственно.

Грозно.

Празднично.

Нежно.

Сказочно.

Гневно.

Весело.

Мечтательно.

Волшебно.

Зло.

Торжественно.

Эти и свои варианты эпитетов дети отбирают и записывают в процессе слушания музыки, отмечая наиболее существенные, по их мнению, изменения эмоционального содержания. Объясняем, как это необходимо сделать. Первым, например, может оказаться определение “таинственно”. Ставим справа от него стрелочку и подбираем новое слово и так далее до конца (таинственно → ... → ... и т.д.). В результате у каждого слушателя выстраивается индивидуальная модель музыкального восприятия. Анализируем их, находим сходства и различия, делаем необходимые обобщения.

Обращаем внимание детей на интонационное развитие музыки. В начале в ней преобладала маршевость. Чем она сменилась в конце пьесы?

сы? Если это танцевальность, то какие по характеру движения подойдут больше для раскрытия её содержания?

Плавные.
Округленные.

Резкие.
Энергичные.

Как могут быть определены чувства человека, если они проявляются в резких движениях, в громком звучании, с большой скоростью речи? Встречали ли вы когда-нибудь таких людей? Что вы можете сказать об их характере?

Итак, в музыке переданы гневные эмоции. Но как прекрасно выражены они в пьесе. Нетрудно догадаться о том, как встретили героя злые тролли. Мы слышим, что в конце произведения музыка звучит, не только гневно, но и грозно. Это своеобразная оценка поведения Пер Гюнта. Не может быть счастлив человек, если он забывает о своих близких, друзьях, если он любит себя больше, чем других людей. Умирает мать Пер Гюнта Озе, состарились друзья. Только преданная Сольвейг с надеждой всматривается в даль, ждёт и надеется на встречу с Пер Гюнтом.

ПРЕЛЮДИЯ № 7

Ф. Шопен
(1810-1849 гг.)

Фредерик Шопен – выдающийся композитор, основоположник польской классической музыки. Его произведения отличаются особой проникновенностью, нежностью, искренностью, душевной теплотой.

Слово прелюдия обозначает вступление к чему-то. У Шопена прелюдии получали значение самостоятельных произведений. Каждое из них выражает определенное чувство и настроение человека.

Проявление сразу двух жанровых признаков найдём мы в Прелюдии № 7 – песенного и танцевального. Аккорды, напоминающие звучание хора и ритм мазурки, ассоциирующийся с танцем.

Прохлопываем ритмический рисунок мелодии в нечётных тактах (ритм мазурки), а половинные длительности чётных тактов отмечаем с помощью пластических жестов рук (ладони изящно разворачиваются вверх и в стороны).

Музыка – искусство звуков. В ней постоянно что-то происходит, меняется, одна интонация сменяется другой. В этой череде интонаций можно, однако, выделить одну главную, которая, как правило, появляется в кульминации произведения, то есть в высшей точке развития музыки.

Отмечаем кульминацию Прелюдии поднятием рук над головой. Для того, чтобы дети не копировали движения друг друга, просим выполнить

движения с закрытыми глазами. Этот момент анализа приобретает особенно важное значение. Музыкальное произведение прослушивается ещё дважды, но каждый раз с новыми установками на восприятие. В первый раз, обращаем внимание слушателей на положение головы в момент кульминации. Как удобнее её разместить, так, чтобы взгляд устремлялся вверх или, наоборот, вниз? А во второй раз, акцентируем внимание на анализе эмоционально-дыхательных движений. Что естественнее сделать в кульминационной зоне, вдох и задержку дыхания или глубокий выдох? Все эти действия составляют психофизиологические предпосылки музыкального восприятия. Важно только правильно их интерпретировать, наполнить эстетическим смыслом.

Как выясняется, логика подготовки кульминации такова, что не позволяет слушать Прелюдию с опущенной вниз головой, совершенно противоестественен в момент кульминации выдох. Всё это лишь ещё раз подтверждает тезис интонационной теории музыки о генетической связи музыкальной интонации с пластикой человеческого тела, его физиологией, тонусом мышц, речью, дыханием. Музыка Ф.Шопена почти наглядно убеждает нас в этом. Устремлённый ввысь взгляд, глубокий вдох и задержка дыхания в кульминации Прелюдии, намекают нам о каком-то сокровенном и возвышенном состоянии человека. Вполне вероятно, что и сам композитор прибегал к подобному интроспективному анализу музыки, создавая свой гениальный шедевр.

С выражением же какого чувства связан этот тип интонационного развития музыки? Чего больше в ней – мечтательности или восторженности? Теперь об этом совсем нетрудно догадаться. Интонационный опыт подсказывает нам о том, что Прелюдия Ф.Шопена наполнена всеми спектрами чувства нежности: и восторженностью, и мечтательностью, и оптимизмом. А главное эстетическим отношением к жизни. Ф.Шопен гениально чувствовал человеческую душу, талантливо воплощая в интонации её тончайшие движения, нюансы, оттенки, настроения.

В таком состоянии чувства и помыслы человека чисты, благородны, он не способен совершить зло, обман, недостойный поступок. Музыка Ф.Шопена учит нас этому, делая добрее, отзывчивее к другим людям. Воспитательный потенциал её трудно переоценить.

ПРЕЛЮДИЯ № 20

Ф.Шопен

В программе общеобразовательной школы слушание Прелюдии № 7 и № 20 рекомендовано на одном уроке. Вряд ли с этим можно согласиться-

ся. Ни при какой логике построения занятия невозможно обеспечить полноценное восприятие таких разных по содержанию высокохудожественных музыкальных произведений. Использовать же музыку только как иллюстрацию учебной темы урока недопустимо.

Прелюдия № 20 наполнена скорбью, трагизмом и печалью. Её интонационное развитие не имеет ярко выраженной кульминации как в Прелюдии № 7. Оно как бы завуалировано, переведено в плоскость внутренних переживаний. Полноценное эстетическое восприятие этого образа предопределено способностью слушателя “уходить в себя”, в созерцание красоты момента, любоваться ею. Это обуславливает методику художественно-педагогического анализа.

Школьники без труда улавливают особенности содержания Прелюдии. Задача состоит в том, чтобы увязать эти представления с жизненным опытом ребят, не просто констатировать факт, что в музыке переданы скорбные чувства, а привести к нравственно-эстетическим переживаниям. Музыка ведь не существует сама по себе, вне связи с человеком.

Обращаем внимание детей на жанровое проявление Прелюдии. “Киты” здесь встречаются вместе. С одной стороны, в ней ощущается песенное начало, а с другой, присутствуют признаки маршевости, движения, скорбного шествия. Это позволяет активно использовать в процессе анализа кинетический опыт слушателей. Под звуки музыки предлагаем нескольким школьникам пройти по классу. Начинает один, через время другой, затем третий, четвёртый и т.д. Дети сами выбирают скорость движения, тип шага, осанку, положение рук, головы и пр.

Анализируя действия ребят, обнаруживаем, что при всём разнообразии движений, в них можно найти много общего, типичного для всех. Медленный темп, “плетущийся” шаг, устремлённый вниз взгляд, сутулость, безвольное положение рук, как будто бы они стали лишними в данный момент, сосредоточенность мимики, напряженность мышц лица. И каждый пришел к этому сам, по-своему, без указаний и подсказок учителя, только под воздействием музыки. Она сама по себе способна информировать о различных явлениях духовной жизни человека, необходимо только вовремя обратить на это внимание.

На примере анализа Прелюдий убеждаемся в том, что музыка может объединить людей. И хотя у них существуют разные представления о радости и печали в жизни, интонационные реакции на них одинаковы. Музыка повествует о событиях, которых быть может и не было на самом

деле, но они ещё могут произойти. Слушая музыку необходимо помнить о том, что в ней рассказывается не только о других людях, но и о нас самих. Научившись сопереживать чувствам, выраженным в музыке, мы сможем выражать их и по отношению к людям, станем отзывчивее, а значит лучше и добрее.

Использование движений на уроке не следует рассматривать как самоцель. Они должны вытекать из логики интонационного развития музыки, предоставляя возможность для сотворческой деятельности детей, активного сопереживания музыкальному образу. Не пережитое эстетически, содержание музыки не становится личностным духовным достоянием слушателя, не оценивается им художественно. Достичь этого на уроке просто.

МАРШ ДЕРЕВЯННЫХ СОЛДАТИКОВ

С помощью разноцветных карточек дети определяют схему построения музыки, наиболее существенные изменения в её звучании:

Выясняем характер содержания. Куда и с каким настроением могли бы шествовать кукольные солдатики?

На праздничный парад.

С войны (победителем или побежденным?).

На войну.

На новогодний праздник.

В средней части характер музыки меняется, появляются грустные интонации. Может быть, воспоминания о каких-то неприятных событиях могли омрачить бодрое и “задиристое” шествие солдатиков? Как отмечает Б.В.Асафьев, можно предположить, что перед выступлением деревянных солдатиков произошли какие-то нелады у играющих¹⁵. Например, одному из них отравили ногу. Обыгрываем движения этого персонажа, обращаем внимание на мимику, осанку, прихрамывающий шаг солдата.

Обида, однако, проходит и настроение вскоре восстанавливается. Движения вновь становятся чёткими и пружинящими, а чувства праздничными и приподнятыми. С какими событиями в жизни они могут быть связаны? Продолжите предложение: “Весело шагая, игрушечные солдатики мечтали о том, что...”

Марш деревянных солдатиков может быть использован в процессе раскрытия тем программы “О чём говорит музыка”, “Интонация”, “Построение музыки”.

¹ Асафьев Б.В. Русская музыка о детях и для детей // Сов. музыка. – 1948. – №6. – С.28

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В СТАРШИХ КЛАССАХ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ

КОЛЫБЕЛЬНАЯ ВОЛХОВЫ (Из оперы “Садко”)

Н.А. Римский-Корсаков

В основу оперы положена Новгородская былина о бесстрашном мореплавателе и талантливом музыканте Садко, о волшебной силе его искусства. Садко, молодой гуслияр, на пиру новгородской братчины отказывается воспевать богатства именитых гостей, заморских купцов. Он высказывает мечты о далёких путешествиях, о подвигах по которым бы узнали о его родном городе. “Не понравились смелые речи гуслияра знатым людям Новгорода: испугались они, как бы Садко не смутил простой народ “голь кабацкую”. Прогнали прочь купцы дерзкого гуслияра”.¹⁶

Светлой летней ночью появляется перед Садко на берегу Ильмень-озера дочери Морского царя, привлечённые пеннем и игрой на гуслиях. Среди них и младшая – Волхова. Гуслияр и морская царевна понравились друг друга.

В опере “Садко”, как и в любой сказке, много чудес и приключений героев. Но самое большое чудо сотворило искусство. Оно превратило “фантастическое, холодное существо”, бездушную красавицу Волхову, в прекрасного, доброго, горячо любящего человека, готового отдать свою жизнь ради счастья людей (Садко и Любавы Буслаевны). Сейчас споёт она над спящим Садко свою прощальную колыбельную песню и разольётся для всех людей полноводной рекой Волховой.

Вчитываемся в текст песни, вслушиваемся в музыку стиха.

Обращаем внимание на чередование гласных звуков “у” и “ю”. Использование их в первом куплете создаёт эффект убаюкивания, выражения чувств светлой грусти, печали: А во втором и в третьем куплетах шипящие “ж” и “ш” придают интонации элемент звукоподражания, шуршания трав, тростника:

Сон по бережку ходил,
Дрёма – по лугу
А и сон искал дрёму,
Дрёму спрашивал:
“А и где же спит Садко,
Садко добрый молодец?”

Баю-бай, баю-бай!

Баю-бай, баю-бай!

¹⁶ Оперные либретто. – М., 1970. – Т.1 – С.81

Спит Садко мой на лужку,
На зелёном бережку
В шитом бранном положку
Во зелёном тростничку
Убаюкала его
Ласка нежная моя
Баю-бай, баю-бай!
Баю-бай, баю-бай!

Ты расти, мой тростничок,
Шитый бранный положок,
Не колышься, мурава,
Зелена да шелкова.
Сердце вещесе моё
Полонила песнь его!

Анализ поэтического текста создаёт необходимые установки на восприятие. Выделенные гласные и согласные звуки домысливаются слушателем в процессе восприятия, наполняют его художественными ассоциациями, делают текст более понятным детям.

Музыкальная интонация в свою очередь дополняет поэтическую интонацию многими выразительными и изобразительными деталями. Так, почти осязаема волнообразная мелодия песни, ассоциирующаяся с покачиваниями, убаюкиваниями, столь свойственными жанру колыбельной песни, а с другой стороны, напоминает перекачивание волн, дыхание «океана – моря синего».

Наиболее яркими средствами выразительности, подчёркивающими жанровые особенности музыки, являются: умеренный темп, тихая динамика, плавная волнообразная мелодия. Они способствуют выражению нежных и задушевных чувств в музыке, близких и доступных восприятию. Колыбельные песни окружают человека с детства. Они звучат дома, по радио, телевидению, их часто поют мамы и бабушки. Жанр колыбельной бытует и в устной форме, передаётся из поколения в поколение. Использование литературных аналогий способствует активизации музыкального восприятия, пониманию интонационной связи музыки и литературы.

КВАРТЕТ № 2 (Фрагмент 3-й части)

А. П. Бородин

Третью часть 2-го струнного квартета А. П. Бородина часто называют «Ноктюрном». Этот жанр утвердился в музыке в XVIII веке. Так назывались пьесы, предназначенные для исполнения на открытом воздухе в ночное время духовыми и струнными инструментами.

В XIX веке сложилось несколько иное понимание жанра, как мечтательной, напевной фортепианной пьесы, навеянной образами ночной природы. Впервые лирические фортепианные ноктюрны стал сочинять ирландский композитор и пианист Джон Фильд. Позднее ноктюрны писали П.И.Чайковский, Р.Шуман, Ф.Шопен, К.Дебюсси и другие композиторы.

В процессе анализа Ноктюрна обращаем внимание на диалогичность музыкальной речи, находим в ней прообразы речевых интонаций, определяем количество голосов, используя аналогии с тембрами музыкальных инструментов (двух скрипок, альты и виолончели). Мягкая и задумчивая тема исполняется по очереди каждым из них.

Звучание музыки напоминает беседу. Какие эпитеты могут быть использованы для определения её характера?

Спокойная.

Взволнованная.

Печальная.

Задумчивая.

Душевная.

Встревоженная.

Какой интонационный график отражает взаимосвязь музыкальной и речевой интонации?

Какими уточнениями дополняют содержание музыки темброинтонации музыкальных инструментов (скрипок, альты, виолончели)? Можно ли сравнивать их с тембрами голосов людей (детей, родителей, бабушек, дедушек)? Чем завершается диалог между ними?

Согласием.

Конфликтом.

Единодушием.

Ссорой.

Широко льющаяся мелодия развивается на фоне трепетных, мерцающих гармоний. Складывается впечатление, что мы явились свидетелями дружеской беседы нескольких человек, в которой каждый из собеседников подтверждает и соглашается со сказанным ранее. Наконец, голоса сливаются в единый поток речи, звучание приобретает взволнованность, трепетность, восторженность.

О чём же могли говорить собеседники? Можно ли догадаться о теме беседы, предмете разговора? Можно, если вспомнить о жанровых особенностях Ноктюрна. Жанровые значения музыки во многом уточняют её содержание. Это не только ночная природа, но и одновременно диалог людей, обмен опытом, впечатлениями, размышление о жизни, восхищение ею. Это вкрадчивость и красота самой речи, её артикуляции, звука. Наконец, это культура взаимоотношения человека с другими людьми, диалог поколений.

Контрастом всему этому становятся события, показанные И.А.Крыловым в басне "Квартет". К сожалению, с такими явлениями мы нередко

встречаемся и в жизни. Литературное произведение рассказывает нам о том, что было, и что может случиться с человеком. Музыка же даёт возможность почувствовать явление сразу, ощутить в настоящем времени, познать его целостно. В этом сходство и в этом различие двух искусств.

И музыка, и литература, каждая по-своему, учат нас жизни, формируют отношение к людям, к природе, к друг другу.

ВАЛЬС СИ МИНОР

Ф. Шопен

Что стало бы с кино, если бы не было музыки? Скорее всего, оно потеряло бы зрелищность, эмоциональность, привлекательность. Музыка помогает раскрыть характеры героев, действующих лиц, взаимоотношения людей, подчеркнуть красоту природы. Даже в те времена, когда кинематограф был немозвучным, музыка всегда сопровождала показы фильмов. В кинотеатрах была введена даже должность тапёра-аккомпаниатора, сопровождавшего демонстрацию немых кинофильмов.

Вальсы Ф. Шопена не предназначены для танцев. Они исполняются как самостоятельные концертные произведения. В вальсе си минор переданы нежные, мечтательные чувства человека. Какими же чертами характера наделён он в музыке Ф. Шопена?

Представьте себя музыкантом, которому поручили озвучить один из киносюжетов. В каком из них вы бы использовали музыку Ф. Шопена?

Сюжет первый

– Мама!

– Лёня в два прыжка выскакивает на террасу:

– Мама! Мама!

Динка, раскинув руки, мчится по аллее.

– Лёнька, мама, мама, приехала! – кричит Мишка, бросаясь вслед за сестрой.

В конце аллеи мелькает светлое платье и соломенная шляпка с неизменным пучком незабудок. Длинные ноги Лёни обгоняют обеих сестёр...

(Осеева В. "Динка прощается с детством")

Сюжет второй

В класс, в котором учился Серёжа, была назначена учительницей его мама, Елена Николаевна. Вот, через минуту-другую, она откроет дверь, войдёт в класс и начнёт урок.

Серёжа уже со вчерашнего дня готовил себя к этому, мысленно проигрывал все детали встречи с мамой в школе. Казалось, предусмотрел

всё – и мимику, и жесты, и манеру держаться – невозмутимо, раскрепощённо, независимо. Однако неожиданно для себя, при появлении мамы взгляд его, встретившись на мгновение с её взглядом, был тут же отведён в сторону. И так продолжалось до конца урока. Но сколько чувств вкладывал Серёжа при каждой новой встрече своих глаз с глазами мамы. Никакими словами невозможно выразить это состояние...

О каком эмоциональном состоянии человека может свидетельствовать взгляд, отведенный в сторону?

Смущённости.

Растерянности.

Мечтательности.

Напряжённости.

Раздражительности.

Скованности.

Объясните, почему вы так считаете? Подкрепите своё мнение жизненными примерами. Какая деталь интонации ассоциируется у вас с отведённым взглядом в сторону? Может ли её быть начальная интонация вальса?

Первая доля такта, обычно выделяемая в вальсах, сглажена, смягчена. Вдох, задержка дыхания и невольный поворот головы в сторону, подчёркивают ассоциацию отведённого взгляда. Имитируем этот интонационно-пластический жест, анализируем его. О чём же хотел рассказать в музыке композитор? Какими переживаниями поделился с нами? Какими чертами характера мог бы обладать герой озвученного вами киносюжета?

СИМФОНИЯ № 2 (Богатырская)

А.П.Бородин

Родина – одна из волнующих тем в искусстве. Разными средствами художники, композиторы и музыканты выражают своё отношение к ней. Художественные произведения патриотической тематики отличаются монументальностью, значительны по объёму, продолжительны по звучанию. Героические образы в музыке часто воплощаются в симфониях.

Симфония, как правило, состоит из четырёх частей. Первая часть, самая протяжённая по времени, строится на взаимодействии двух контрастных партий – главной и побочной. Обе они одинаково значимы в произведении. В самом названии симфонии – “Богатырская”, уже дана программа восприятия. Композитор как бы подсказывает нам о том, что он хотел выразить в своём сочинении, с какими событиями познакомить слушателя.

Так, в главной партии мы слышим решительные и мужественные интонации. Они как бы рисуют портрет главных героев симфонии – сильных и мужественных людей. Низкий регистр, звучание струнных инструментов – подчёркивают это, напоминают по тембру голоса людей.

Напротив, в побочной партии слышатся тёплые, нежные, лирические интонации. Ласково и напевно звучат они, напоминая народную песню. Это тема Родины. Трепетно и проникновенно передаёт композитор своё отношение к ней, к родной земле, природе, славным защитникам отечества.

Можно ли зримо ощутить это в музыке, увидеть то, что вполне возможно представлял себе сам композитор? Может быть, сочиняя симфонию, в его воображении возникали сюжеты, близкие тем, которые переданы в картине А.М.Васнецова “Три богатыря”?

В центре её изображены фигуры всадников. Неподвижно застыли в дозоре могучие воины – сильный и мудрый Илья Муромец, благородный и душевный Добрыня Никитич, лукавый и находчивый Алёша Попович. Под стать богатырям их кони. Величавое спокойствие и уверенность в себе ощущается в фигурах и позах людей.

А на дальнем плане картины раскинулись необъятные просторы Родины. Неброский и суровый колорит, характерный для северного пейзажа. Можно ли сказать, что главная и побочная партии симфонии созвучны соответственно с передним и дальним планом картины А.М. Васнецова. Как в живописи дальний план картины дополняет передний, так и в музыке главная и побочная партии составляют единое и неделимое целое. Можно ли утверждать, что главная партия симфонии близка по содержанию сюжету, запечатленному на переднем плане картины А.М.Васнецова, а побочная – перекликается с дальним планом картины?

И художник, и композитор воспевают величие Родины, но по-разному выражают это в своём творчестве. Живопись помогает увидеть музыку, обогащает её восприятие, а музыка, в свою очередь, наполняет звучанием картину, придаёт ей значительность и динамизм.

ПРАЗДНЕСТВА

К.Дебюсси

Французский композитор **Клод Дебюсси** – один из представителей импрессионизма в музыке. В переводе с французского – слово импрессионизм обозначает впечатление. Передача собственных мимолётных впечатлений составляет главное содержание творчества художника-импрессиониста. Как творческое явление это направление впервые возникло в живописи в конце 19-го века.

Сравнивая картины художников-импрессионистов и реалистов, не трудно заметить, что у первых преобладают нечёткие линии, необычный колорит. Импрессионисты не применяли смешанных красок. Они писали мазками “чистого цвета” (Э. Дега, К. Моне, К. Писсуар, О. Ренуар и др.). Сравните картины этих художников с картинами художников-реалистов (В. Сурикова, И. Левитана, И. Репина, И. Шишкина). В музыке импрессионистов мы вряд ли услышим чёткую мелодию и ритмику, привычные аккорды и созвучия. Главным становится передача настроений, тонких психологических переживаний, тяготение к пейзажности.

Вообразим на время себя кинооператорами, которым необходимо отснять один из сюжетов фильма дальним и крупным планом. Для дальнего плана обычно свойственна быстрая смена фрагментов, красок, бликов, переходов, мгновенно сменяющих друг друга. А для ближнего – чёткость, детализированность, конкретность и фотографичность явлений. Какой из сюжетов был бы на ваш взгляд более содержательно озвучен музыкой Клода Дебюсси? Соответствует ли характер произведения названию, данному композитором? Какие картины, дальнего или ближнего планов, преобладают в ней? Какие тембровые краски использованы композитором? Какой тип звучания (песенный, танцевальный или маршевый) превалирует в произведении? Какие средства художественной выразительности подчёркивают эти особенности музыки наиболее убедительно? Ощущается ли нарастание движения в музыке. Благодаря чему оно достигается?

ПРЕЛЮДИЯ (ми минор)

И. С. Бах

Диалог двух равноправных голосов мы слышим в Прелюдии **И. С. Баха**. Каким из двух интонационных графиков может быть выражена их “речь”:

Повествование.

Радость.

Как может быть названа обобщающая интонация Прелюдии? Что преобладает в ней?

Нежность.

Взволнованность.

Грусть.

Отчаяние.

Важнейшими средствами интонационного погружения в образный мир произведения могут быть жесты, мимика, пантомимические действия. Установка на восприятие заключена в следующем:

Перед нами разворачивается сцена беседы двух людей. С чувством такта и уважения относятся они друг к другу, лёгкими кивками головы поддерживая нить разговора. А вот и лёгкий реверанс, поклон, ладонь руки прижата к груди.

Всё оживлённое диалог. Меняется окраска речи. Она становится светлее динамичнее. Говорящие подхватывают реплики друг друга, развивают и дополняют их. Почтение и взаимоуважение просвечивают в их беседе. Слышится интонация учтивости. В каком из голосов слышна она? В завершение дружеское рукопожатие. Кто первым из собеседников протягивает руку партнёру?

Прелюдия И.С.Баха – прекрасный образец взаимоотношения людей, великолепный урок нравственности, достоинства и уважения к человеку. В этом заключена преобразующая сила этой музыки. Сколько интонационно-образных представлений может вызвать она у слушателей, какими примерами эстетического отношения к жизни обогатить!

Немного фантазии, воображения и мы становимся не только свидетелями, но и соучастниками этой дружеской и поучительной дискуссии. Можно предположить, что она могла состояться между взрослым и ребёнком, старшим и младшим, учителем и любознательным учеником. А может быть это урок музыки, где сам И.С.Бах ведёт беседу с одним из своих сыновей?

ВАЛЬС (Из оперы “Война и мир”)

С.С.Прокофьев

“Наташа ехала на первый большой бал в своей жизни... Она ничего не видела ясно, пульс её забил сто раз в минуту, и кровь стала стучать у её сердца... Она стояла, опустив свои тоненькие руки, блестящими испуганными глазами глядела перед собой, с выражением готовности на величайшую радость и на величайшее горе...” Неужели так никто не подойдет ко мне, неужели я не буду танцевать между первыми” (Л.Н.Толстой. “Война и мир”).

Какими словами передаёт писатель состояние девушки?

Пульс забил.

Испуганные глаза.

Выражение готовности.

Неужели... Неужели...

Какие художественные средства использовал композитор для выражения такого психологического состояния девушки? Обращаем внима-

ние на короткие фразы мелодии и ритм вальса, который в начале практически заглушает их. Как бы смятение чувств героини подчёркивается этим в музыке. Анализируем кривую эмоциональных дыхательных движений.

На балу Наташа встречает человека, который станет для неё “величайшей радостью и величайшим горем”. Это князь Андрей. В вальсе выражены и его чувства, такие близкие и понятные девушке. Они раскрываются оркестровыми средствами. Тема появляется у низких духовых деревянных инструментов, затем перекликается с темой скрипок. Трёхчастная форма вальса подчёркивает душевное состояние героев. Так, если в первой части передана взволнованность девушки, то в средней – чувства как бы вырываются на простор, время исчезает для героев, они растворяются в стремительном потоке радости и счастья. После кульминации снова слышны интонации вопроса, сомнения, надежды.

Как видим, в вальсе С.Прокофьева передан не только образ девушки, но и образ зарождающейся любви молодых людей. А эти образы всегда были связаны с представлениями человека о мире, созидании, жизни.

Особых подходов требует раскрытие темы “Музыкальная драматургия”. Как известно, в условиях общеобразовательной школы анализ музыки проводится в устной форме. Это накладывает отпечаток на восприятие и анализ музыки. Многое из того, на что в процессе разбора музыкального произведения по нотам могло бы быть достаточно легко наведено внимание слушателя, при устном анализе не всегда попадает в зону активного внимания, теряется из вида, не фиксируется в сознании. Вместе с тем методы целостного музыковедческого анализа и общепринятая терминология не всегда оказываются эффективными на уроке музыки. Нередко метафора, образное сравнение, эпитет оказываются более эффективным средством анализа, чем “чистый” научный термин.

Особую смысловую нагрузку выполняют такие термины как тема, композиция, художественный мир музыкального произведения. Как отмечает Т.Чередниченко: “Терминологическая система в определенном аспекте является моделью текста: отношение терминов, слов, выполняющих функции терминов, внутри этой системы схематически воссоздает отношение пластов и элементов содержания”¹⁷.

Важным фактором в процессе восприятия музыки становится способность слушателя понимать формообразующие элементы художественного произведения, логику музыкальной композиции. “Только на основе

¹⁷ Чередниченко Т. терминологическая система Б.В.Асафьева /на примере исследования “Музыкальная форма как процесс./ Музыкальное искусство и наука. – М., 1978. – Вып. 3. – С.215

выработки представлений принципов композиции, – подчёркивает Л.В. Горюнова, – элементарных музыкальных структур и понимания их выразительного значения возможно формирование у детей эмоционально-эстетического переживания музыки”¹⁸. И чем больше деталей замечают слушатели, тем лучше они усваивают явление в целом.

Термин “композиция” объединяет в себе несколько значений. В одних случаях под ним подразумевается само музыкальное произведение, его художественная форма, в других – вид творчества, учебный предмет. В современном музыкознании учение о композиции рассматривается с позиции восприятия, во взаимосвязи формообразующих структур художественного произведения с эстетической сущностью развёртывающегося в нём содержания.

По определению Е.В. Назайкинского, музыкальная композиция представляет собой “реализованный в произведении временной план его развёртывания, характеризующийся ... особым ритмом в последовании частей, их функциональным соотношением, и служащий наряду с другими сторонами целям воплощения художественного содержания и управления слушательским восприятием”¹⁹. В зависимости от типов установок, жизненного и музыкального опыта слушателя, характера ассоциаций содержание произведения предстаёт перед ним в качестве своеобразного художественного мира, развёртывающегося то в виде обобщённой драмы, то в виде опосредования отображаемого жизненного содержания отношением автора, повествователя, незримо, но ощутимо входящего в состав действующих лиц, то в виде смыкания содержания музыки с эмоциональными и мыслительными процессами, происходящими под её влиянием в психике самого слушателя²⁰. Этот художественный мир произведения существует “как некоторая автономная данность в своём пространстве и времени. Он подчиняется законам своей музыкальной конституции, но вместе с тем отражает в себе практически все компоненты и стороны реального мира, в котором развёртывается процесс творчества, исполнения и восприятия”²¹.

Понятие “художественный мир”, заимствованное из литературоведения, используется в процессе анализа метафорически. Образы, герои и персонажи музыкального произведения живут не в реальной жизни, а в своём особом “художественном мире”, который существует до тех пор, пока звучит музыка.

¹⁸ Горюнова Л.В. Развитие музыкального восприятия у подростков: Автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М., 1970. – С.16-17

¹⁹ Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М., 1982. – С.49

²⁰ Там же. – С.59

²¹ Там же. – С. 28

Подобные аналогии значительно облегчают восприятие, насыщают его ассоциативными представлениями, необходимыми для наблюдения за развитием содержания. Основными структурными построениями, способными выполнять образные функции, становятся темы главной и побочной партий, другой тематический материал. Как отмечает Е.В.Назайкинский, с позиции слушательских образных представлений “темой можно назвать некоторый чувственно полновесный музыкальный предмет, обладающий определённым характером, наиболее многосторонне обнаруживающий в нем свои свойства... Потенциальная неисчерпаемость темы как живого целостного образования, таким образом, оказывается для слушателя изначально данным общим свойством темы, напоминающим свойства реальных предметов, людей, непосредственная встреча с которыми создает у человека целостный образ, более или менее полное впечатление, содержащее наряду с комплексом уже выявившихся черт еще и догадку о скрытых, пока не увиденных сторонах, а, кроме того, гипотетическое представление о чертах, вообще недоступных наблюдению со стороны”²². Как справедливо указывает автор, тема оказывается образом, если ее рассматривать как данность. Но вместе с тем она остается структурной единицей, если иметь в виду ее функциональную принадлежность. И это необходимо принимать во внимание в процессе анализа музыки, не путая одно с другим. “Музыкальные темы – жизнестойкие эфемериды, которые исчезая не исчезают, а лишь надевают шапку-невидимку, пользуются оккультной техникой волшебных превращений или накопленным в природе опытом метаморфоз. Вот лед растаял, и появилась живая вода эмоционально-бурного течения горной капризницы реки. Вот падающая снежинка превращается над лесным пожаром сначала в каплю дождя, а затем в облачко пропитанного смолистым дымом пара”²³. В таком смысле тема воспринимается как музыкальный “предмет”, “объект”, “персонаж”, а совокупность тем и тематических материалов произведения – как объективно развертывающаяся цепь музыкальных “событий”. Музыкальная тема способна воплощать в себе наиболее существенные черты музыкального образа. На этом может быть основана методика художественно-педагогического анализа произведений крупной формы в старших классах общеобразовательной школы.

Как уже отмечалось, одной из задач анализа является организация наблюдений за развитием музыки. Выстраивая восприятие в соответствии с собственным ассоциативным рядом, каждый слушатель по-своему приходит к пониманию драматургии музыкальных образов, опираясь

²² Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М., 1982. – С.155

²³ Там же. – С. 156-157

на наиболее яркие образные эталоны, несомые темами музыкального произведения. Так, тематическая структура сонатного аллегро может быть схематично представлена следующим образом:

Вступление	Экспозиция (представление, 1-е знакомство) T 1 T 2	Разработка (действие, развитие) T 1 ↔ T 2 контраст, конфликт	Реприза (финал) T 2 T 1	Кода
------------	---	---	-------------------------------	------

Схема, конечно, не отражает всех тонкостей развития музыкального содержания, давая только его общую панораму. Однако и этого достаточно для того, чтобы активизировать пространственные представления слушателей, столь необходимые при восприятии масштабных музыкальных образов, наблюдения за их взаимодействием. Логика развития наиболее значимых событий “художественного мира” при этом не теряется из вида, а частные детали уточняются в процессе повторных прослушиваний, интонационного анализа тематических структур, использования необходимой историко-культурной информации. В результате формируется целостное представление о взаимодействии музыкальных образов, понимание взаимосвязи их с жизнью, конкретными историческими реалиями, героями и персонажами литературных сочинений. “Понять произведение, уяснить себе ход мыслей, в нем содержащихся, тем легче, чем яснее слышится последовательность отдельных этапов”, – подчеркивает В.Цукерман²⁴.

УВЕРТЮРА (Из оперы “Руслан и Людмила”)

М.И.Глинка

В каждой увертюре к опере в сжатой форме изложены темы, характеризующие основные образы музыкального произведения. Увертюра дает возможность почувствовать общий эмоциональный характер музыки, ее развитие, главную художественную идею. Опера написана по мотивам сказки А.С.Пушкина “Руслан и Людмила”.

Действие начинается со свадебного пира. Киевский князь Светозар празднует свадьбу дочери Людмилы и отважного витязя Руслана. В разгар пира происходит таинственное похищение Людмилы злым волшебником Черномором. Руслан и оба отвергнутых Людмилой жениха – Фар-

²⁴ Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М., 1970. – С.121

лаф и Ратмир – отправляются на поиски похищенной. На своем пути Руслан знакомится с добрым волшебником Финном, который помогает ему в поисках невесты. Победив фантастически огромную голову великана, Руслан добывает волшебный меч, которым он отсекает бороду Черномору, лишая его волшебной силы. Но Руслан не может разбудить Людмилу, усыпленную колдуном, и решает отвезти ее в Киев спящую.

В это время другой герой сказки, Ратмир, попадает в волшебное царство подземных красавиц и, забыв о Людмиле, остается у них. Трусливый Фарлаф принимает покровительство злой волшебницы Наины, с помощью которой похищает спящую Людмилу у Руслана и выдает себя ее спасителем. Но справедливость восторжествовала: с помощью доброго волшебника Руслан остаётся жив и пробуждает Людмилу от волшебного сна. Заканчивается сказка большим свадебным пиром Руслана и Людмилы, любовь которых сумела выдержать такие трудные испытания.

Как видим, в сказке много героев, среди которых есть как положительные, так и отрицательные. Наиболее ярко в увертюре представлены три основных музыкальных образа (победы, светлого начала, любви, зла). Они воплощены в соответствующих темах. Дайте характеристику каждой из них:

Т 1 (МО победы)	Т 2 (МО любви)	Т 3 (МО зла)
– энергичная	– трепетная	– коварная
– ликующая	– таинственная	– устрашающая
– радостная	– нежная	– злая
– бодрая	– торжественная	– недобрая
– стремительная	– печальная	– фантастическая
– мужественная	– задумчивая	– тоскливая

Можно ли заметить противоречие между двумя основными образами или они раскрывают грани одного и того же взгляда на жизнь? В какой из тем выражен образ зла? Во время звучания музыки ребята поднимают одну из карточек с указанием темы. Обращаем внимание на то, что образ зла постоянно вкрапливается в развитие двух основных образов, противопоставит им. Не случайно Т 3 проявляется то в одном, то в другом месте композиции.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР

Экспозиция	Разработка	Реприза	Кода
Т 1 + Т 2	Т 3 Т 1 + Т 2	Т 1 + Т 2	
Т 3	Т 3	Т 3 Т 3	

Композитор как бы подчёркивает, что зло не дремлет, но ему всегда противостоит добро, как подлости – благородство, трусости – героизм, тьме – свет. Увертюра М.И. Глинки строится на сопоставлениях музыкальных образов. В ней талантливо реализованы принципы контрастной драматургии.

РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА (Увертюра-фантазия)

П.И. Чайковский

Трагедия Уильяма Шекспира, жившего около 400 лет тому назад, до сих пор волнует сердца людей. В ней раскрываются две извечных человеческих проблемы – любовь и ненависть. Они, наверное, будут существовать столько, сколько существует жизнь на земле.

События происходят в средние века в старинном английском городе Вероне. Родовая вражда разделила две знатные рыцарские семьи – семью Монтекки, к которой принадлежал Ромео, и семью Капулетти, к которой принадлежала юная Джульетта.

*Две равно уважаемых семьи
В Вероне, где встречаются нас события,
Ведут междуусобные бои
И не хотят унять кровопролитья.
Друг друга страстно любят дети главарей,
Но им судьба подстраивает козни,
И гибель их у гробовых дверей
Кладёт конец непримиримой розни.
Их жизнь и страсть, и смерти торжество,
И поздний мир родни на их могиле –
Всё это вы почувствовать должны
В звучаньи музыки как образ этой были*

Действие трагедии развёртывается на территории средневекового замка. Его архитектура воплотила в себе характерные черты эпохи Средневековья. Узкие стрельчатые окна, тонкие резные колонны, однообразная окраска стен несут информацию об общем облике средневекового общества, о его отношении к человеческой личности. Стоящему перед такой громадой невольно внушается мысль о слабости каждого отдельного человека, его незначительности и вместе с тем о возвышении чувств и души. С одной стороны, это общество жестоко подавляло человека, глушило его человеческую личность, заставляло жить по строго установленному порядку. С другой стороны, возвышало сознание, придавало

действиям человека целеустремленность. Именно в этот период сложились такие качества как рыцарская честь, служение долгу, способность отречься от соблазнов.

Слушая музыку вступления, которое написано в жанре старинного хорала, мы словно погружаемся в эпоху Средневековья, нарастает ощущение напряженного ожидания. За вступлением следует экспозиция. В ней излагаются две основные темы, которые, выражаясь метафорически, становятся в дальнейшем главными действующими лицами “художественного мира” музыкального произведения.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР

Вступление (МО средневековья)	T 1 (МО вражды)	T 2 (МО любви)
– старинный хорал	– активный ритм	– плавная мелодия
– стонущие интонации струнных	– резкие аккорды	– тембр виолончели и скрипок
– тембр деревянных духовых инструментов	– насыщенная фактура	– тихая динамика
– тихая динамика	– громкая динамика	– штрих легато
– медленный темп		

Ненависть и любовь – две стихии вторгаются в жизнь человека. К сюжету трагедии Шекспира не раз обращались другие композиторы, и каждый по-своему пытался переосмыслить её содержание (Дж. Верди, Г.Берлиоз, С.Прокофьев). Послушайте, как выражены эти два образа в балете С.Прокофьева “Ромео и Джульетта”. Сравните особенности музыкального языка, формы, способы оркестровых решений.

Знакомимся со схемой композиции увертюры “Ромео и Джульетта”:²⁵

Вступление	Экспозиция		Разработка	Реприза		Кода	
В	T1	T2	T1	T1	T2	T1	T2
III	72	89	80	14	79	39	38

В схеме дано указание о количестве тактов, на протяжении которых происходит экспозиция и развитие той или иной темы, что облегчает наблюдение за музыкой, драматургией её художественных образов, на-

²⁵ Музыковедческий анализ формы увертюры “Ромео и Джульетта”, на основе которого строилась педагогическая работа, дан в приложении. См. Цуккерман В.С. Выразительные средства лирики Чайковского. – М., 1971

полняет восприятие необходимыми для понимания этого программного сочинения пространственными представлениями.

С каким же типом драматургии мы встретились в Увертюре П.И. Чайковского: конфликтным или контрастным? Чем это обусловлено? Чем отличается звучание первой и второй тем в экспозиции и в репризе?

В коде тема любви звучит как утверждение нерушимости светлых и возвышенных идеалов человека, которые сильнее низменных чувств, ненависти и вражды.

СОНАТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ

Э. Григ

Соната Грига не имеет развернутой программы, но в её основу положен скрытый замысел, с которым необходимо познакомить школьников. Григ посвятил эту сонату своему другу Иону – талантливому виолончелисту и верному товарищу по работе. Художественный замысел сонаты основан на воспоминаниях автора о минувшем, о больших событиях, тревогах и радостях прошлых дней. Это произведение своеобразный анализ прошлой жизни.

Прослушиваем первый раздел сонаты – её экспозицию. Определяем количество тем, даём характеристику звучанию:

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР

Т - 1

взволнованность
тревога
энергичность
властность

Т - 2

сдержанность
лиричность
задумчивость
мечтательность

Вводится понятие “лирический герой”. В лирической музыке автор стремится не столько к изображению каких-либо событий, сколько к раскрытию чувств и эмоций человека, вызванных ими. И эти чувства он раскрывает через лирического героя.

Так в Сонате темы не являются носителями каких-то конкретных образов. Муз.драматургия строится на одном образе “лирического героя”, показывая его с разных сторон, то, как взволнованного и энергичного (Т-1), то сдержанного и мечтательного (Т-2).

Экспозиция
Т-1 Т-2

Разработка
Т-1+Т-2

Реприза
Т-1 Т-2 Т-1

Кода

Прослушаем сонату.

– Как происходит развитие тем в разработке? Можно ли догадаться о чувствах лирического героя?

Обращаем внимание на то, что в разработке как бы показывается смятение душевных сил героя, которые склоняются то в одну, то в другую стороны. И только реприза возвращает нас к прежнему состоянию чувств героя, с одной лишь разницей, что прежние темы Т-1 и Т-2 звучат более насыщенно и решительно. Но произведение ещё не закончено, в финале звучит небольшая и стремительная кода. Вдруг, почему-то появляется мелодия, интонаций которой не было на протяжении звучания всей сонаты. Почему же автор ввёл её?

Оказывается, что это тема одного из самых известных произведений Грига, его Концерта для ф-но (ля минор). Может быть это намек на то, что “лирическим героем” в образной структуре музыки является сам композитор. Э.Григ сумел выразить в музыке сложное развитие чувств, начиная от воспоминаний и переживаний юности до утверждения своего мировоззрения, личного мироощущения.

ТРЕТИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ Ф-НО С ОРКЕСТРОМ

С.В. Рахманинов

С.В.Рахманинов – один из выдающихся русских композиторов, к музыке которого невозможно оставаться равнодушным. Рахманинов обладал огромным духовным потенциалом, который стремился передать людям. Ему были чужды какая бы то ни была предвзятость в выборе средств, желание поразить новизной и необычностью звуковых открытий, он доверял лишь внутреннему чувству – чувству художника. Авторское лицо Рахманинова безошибочно узнаётся буквально по нескольким тактам любого его произведения, это особый, неповторимый творческий почерк.

И в то же время в его адрес часто раздавались упреки в недостатке оригинальности, отсутствии новизны. Так, Стравинский утверждал, что музыка Рахманинова осталась в прошлом, а сам Рахманинов не был в музыке “большим человеком, он был успешным человеком и он не сделал в музыке никаких открытий, был весь в прошлом”²⁶. Кто же он, С.В.Рахманинов, “великий наш современник” или композитор, оставшийся в прошлом?

Попытаемся понять атмосферу начала XX столетия, в которой был написан Третий концерт для ф-но с оркестром. Это было время перемен,

²⁶ Стравинский И. Я был рождён для музыки // Музыкальная академия. – 1992. – № 4. – С. 221

время создания нового искусства, модерна. Особенно заметно это проявлялось в живописи, литературе, театральном искусстве. В литературе появилась новая плеяда писателей-модернистов, которые стремились к освоению новых принципов и форм в искусстве (символизма, акмеизма, футуризма). Они провозглашали себя создателями нового искусства, отрицали дворянскую культуру прошлого, предлагали “сбросить с парохода современности” Пушкина, Толстого.

Во имя нашего Завтра – сожжём Рафаэля,
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы.

Многие из них, стремились к новизне, создавали новый поэтический язык. В частности, Велемир Хлебников, писал:

Заклятие смехом

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеяньствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!
О, расчмешищ надсмеяльных – смех усмейных смехачей!
О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмеяльных смеячей!
Смейво, смейво,
Усмей, осмей, смешики, смешики,
Смеюнчики, смеюнчики.
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи

В живописи в это время можно увидеть почти повсеместный отход от реализма предшествующего периода. Как и в литературе, здесь появляется ряд новых течений, наиболее ярким из которых является экспрессионизм. Художники, представляющие это течение называли себя “утверждаателями нового искусства”, они верили, что их творчество способно изменить мир, что после появления такого искусства ничто не может оставаться по-старому. Одним из ярких представителей экспрессионизма был Василий Кандинский (1866-1944). Он является основоположником “неизобразительного”, “беспредметного” искусства. Обратите внимание на его картины “Первая абстрактная акварель”, “Чёрный аккомпанемент”, “Стрела по направлению к кругу”.

Концерт – крупное музыкальное произведение для солиста с сопровождением оркестра. В крупной форме круг образов широк и не может быть выражен в одной мелодии как, например, в песни. Для их воплощения требуется художественное пространство, наличие как минимум двух тем.

Определите характер этих тем. Тема главной партии близка русской народной песенности. С.В.Рахманинов говорил о ней: “Просто так написалась! Я хотел спеть мелодию на фортепиано, как её поют певцы и подобрать не заглушающий это пение аккомпанемент”.

В побочной партии слышится личное, субъективное начало. Вслушаемся в голос лирического героя произведения. Это человек, безразлично относящийся к окружающему его миру или равнодушно взирающий на происходящее? Заставляет ли музыка С.В.Рахманинова задумываться о жизни нас, жителей XXI столетия? Если так, то музыка С.Рахманинова созвучна нашим чувствам и мы можем говорить о том, что она современна, а сам композитор – наш современник. Таким образом, музыка С.Рахманинова не осталась в прошлом, так утверждал И.Стравинский, она волнует нас и способна оказывать облагораживающее воздействие.

Но это произведение могло бы и не появиться “на свет”, если бы композитор отказался со традиционных, классических средств выражения художественных образов в музыке и увлекся модными новаторскими исканиями. Как вы считаете, выиграло ли бы в таком случае музыкальное искусство в целом?

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Акшина А., Кано Х., Акшина Т. Жесты и мимика в русской речи. – М.: Рус. яз., 1991. – 144 с.
3. Белобородова В.К., Ригина Г.С., Алиев Ю.Б. Музыкальное восприятие школьников / Под ред. М.Румер. – М.: Педагогика, 1975. – 160 с.
4. Вершинина Г.Б. "...Вольна о музыке глаголить": Пособие для учителя. – М.: Новая школа, 1996. – 192 с.
5. Восприятие музыки: Сб. ст. / Ред. В.М.Максимов. – М.: Музыка, 1980. – 256 с.
6. Выготский Л.С. Психология искусства / Под ред. М.Ярошевского. – М.: Педагогика, 1987. – 344 с.
7. Кадцын Л.М. Музыкальное искусство и творчество слушателя. – М.: Высш. школа, 1990. – 303 с.
8. Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки. – М.: Сов. композитор, 1991. – 376 с.
9. Маркова Е.Н. интонационность музыкального искусства: Научное обоснование и проблемы педагогики. – Киев: Муз. Украина, 1990. – 183 с.
10. Медушевский В.В. Человек в зеркале интонационной формы // Сов. музыка. – 1980. – №9. – С. 31-35.
11. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 367 с.
12. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
13. Ражников В.Г. Резервы музыкальной педагогики. – М.: Знание, 1980. – 95 с.
14. Рева В.П. Восприятие музыки школьниками: В 2 ч. Ч.1. Развитие музыкального восприятия у школьников. – Мн.: Беларусь, 2000. – 134 с.
15. Ростовский А.Я. Педагогика музыкального восприятия. – Киев: ИСМО, 1997. – 248 с.
16. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие для музыковедов консерватории: В 2-х Ч. – М. 1990. – Ч.1. – 139 с.
17. Цуккерман В.С. Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М.: Музыка, 1970
18. Шадкая В.Н. Музыкально-эстетическое воспитание детей и юношества. – М.: Педагогика, 1975. – 197 с.

СОДЕРЖАНИЕ

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КАК ВИД ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ШКОЛЬНИКОВ НА УРОКЕ МУЗЫКИ	3
МЕТОДИКА ПРОВЕДЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА В МЛАДШИХ КЛАССАХ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ	12
БУЛЬБА	14
КЛОУНЫ	15
ПОЛЬКА	16
ОКЕАН – МОРЕ СИНЕЕ	17
ОСЕННИЙ ДОЖДИК	18
Я ИГРАЮ НА БАЛАЛАЙКЕ	19
МАРШ	20
РОНДО В ТУРЕЦКОМ СТИЛЕ	21
ВАЛЬС СНЕЖНЫХ ХЛОПЬЕВ ИЗ БАЛЕТА “ЩЕЛКУНЧИК”	22
ТАНЕЦ С КУБКАМИ	23
УТРО В ЛЕСУ. ВЕЧЕР	23
ВАЛЬС И ПОЛНОЧЬ	24
ГЕНЕРАЛ ИДЕТ	25
КОТ В САПОГАХ И БЕЛАЯ КОШЕЧКА	26
КУПАНИЕ В КОТЛАХ	27
УТРО	28
В ПЕЩЕРЕ ГОРНОГО КОРОЛЯ	29
ПРЕЛЮДИЯ № 7	30
Ф.ШОПЕН	30
ПРЕЛЮДИЯ № 20	31
МАРШ ДЕРЕВЯННЫХ СОЛДАТИКОВ	33
АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В СТАРШИХ КЛАССАХ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ	34
КОЛЫБЕЛЬНАЯ ВОЛХОВЫ	34
КВАРТЕТ № 2	35
ВАЛЬС СИ МИНОР	37
СИМФОНΙΑ № 2	38
ПРАЗДНЕСТВА	39
ПРЕЛЮДИЯ	40
ВАЛЬС	41
УВЕРТЮРА	45
РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА	47
СОНАТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ	49
ТРЕТИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ Ф-НО С ОРКЕСТРОМ	50
ЛИТЕРАТУРА	53

Учебное издание

Рева Валентин Павлович

**ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ**

Методическое пособие

*Технический редактор А.Н.Гладун
Компьютерная верстка В.С.Малявко
Корректор И.Г.Коржова*

ЛИ № 384 от 07.02.2001 г. ЛП №281 от 07.02.2001 г.

Сдано в набор 12.04.2001. Подписано в печать **4.05.01**. Формат 60X84^{1/16}.

Бумага офсетная. Гарнитура Peterburg. Усл.-печ. л. 3.3.

Уч.-изд. л. 3.5. Тираж 80 экз. Заказ № **145**.

Налоговая льгота – Общегосударственный классификатор
Республики Беларусь ОКРБ 007-98, 22.11.20.600.

Издательство Могилевского государственного университета
им. А.А. Кулешова, Могилев, Космонавтов, 1.

Напечатано на ризографе лаборатории оперативной полиграфии
МГУ им. А.А. Кулешова. 212022. Могилев, Космонавтов, 1.