Московская региональная научно-практическая конференция «Совершенствование музыкально-образовательного процесса в ДШИ и ДМШ на основе цифровых технологий», 27-29 марта 2015 года. Секция «Музыкальное содержание» (ДШИ им. Н.Г. Рубинштейна)

МЕТОДИЧЕСКИЙ ЦЕНТР
Компьютерные мультимедийные технологии и электронные музыкальные инструменты
REC
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ г. Москвы

Автор: **Холопова Валентина Николаевна,** доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского

Доклад: **Основные вопросы преподавания курса «Музыкальное содержание» в Детской школе искусств**

Главное внимание в данной статье уделяется не перечню и порядку тем в преподавании курса «Музыкальное содержание», хотя они также здесь затронуты, а значению тех вопросов, которые изучаются в данной дисциплине. Надо лишь сказать, что в учебно-методической литературе в настоящее время недостает одного очень важного звена – Учебника по музыкальному содержанию для ДМШ и ДШИ. Точнее, в рабочем порядке он написан, и авторы его – Е.М. Акишина, Н.В. Бойцова и В.Н. Холопова. Но он не издан, так как требуется значительная материальная база для печатания нотных примеров и художественных иллюстраций. В результате источником знаний по предмету для педагогов уже много лет служит «устное творчество» – Факультет повышения квалификации, в частности, в Московской консерватории (мои ежегодные лекции).

Переходя к *значению* проблем музыкального содержания, прежде всего, подчеркну, что в музыкальных школах преподается «академическая», или «серьезная», или «классическая» музыка. А этот слой культуры принадлежит

к тем **высшим ценностям, которые созданы человечеством** за многие столетия своего существования, и его неоднократно сравнивали даже с религией. Музыка – это ипостась, соединяющая в себе мысли о внешнем мире, его «консонансах» и «диссонансах», с богатством и разнообразием внутренних переживаний человека. Не зная «серьезной» музыки, современный человек не может считаться культурным. А ищущий в жизни самого духовного и высокого, как раз в академической музыке и найдет свои идеалы.

Каковы, однако, у нас традиционные методы теоретического изучения великого искусства музыки? Согласно стандартам и учебным планам, в музыкальной школе – это музыкальная грамота, элементарная теория и сольфеджио, где проходят интервалы, аккорды, гаммы и т.п. Причем, некоторым из этих элементов, – как интервалы, тетрахорды, – по две тысячи лет, они были известны еще в античности. И при этом все данные понятия – чисто грамматические, структурные. Они абсолютно необходимы для изучения музыки, но совершенно недостаточны для понимания, постижения смысла такого сложного и высокого явления, как академическая музыкальная культура.

Ясно, что для теоретического осознания смысла музыки нужно создавать особые смысловые теории, и это стало неотложной задачей в настоящее время. Сейчас мы можем констатировать, что в начале XXI в. произошел серьезный **прорыв** в знании человека о смысле музыки. Были созданы и новые теоретические понятия, написаны принципиально новые книги, а главное – на их основе в музыкальное образование вошли и в нем укрепились особые курсы, посвященные изучению именно музыкального содержания. Этот творческий скачок был совершен не за рубежом, а в России, что не случайно, поскольку мысль о смысле вообще заложена в традиции русской культуры. Приведу следующее высказывание современного российского

психолога Д.А. Леонтьева: «ведь в российской культуре, российском сознании поиск смысла всегда являлся главной ценностной ориентацией»[1]. Вспомним также, что при становлении русской художественной классики в XIX в. господствующим эстетическим течением был реализм, стремившийся к правде жизни в искусстве.

[1] *Леонтьев Д.А*. Психология смысла. М., 2003. С.4.

Однако прорыв начала XXI в. в российской музыкальной науке был уже не первым. Основу содержательного теоретического мышления о музыке заложил Б.В. Асафьев. Ему, единственному в мире музыкальному ученому, принадлежит введение *музыкально-содержательной единицы – интонации.* Недостаточно известно, каково ее происхождение. В 1918-1924 гг. в Петербурге работал «Институт Живого Слова», в котором исследовалась русская речь в ее воспроизведении актерами. Асафьев принимал там участие, читал лекции. И ему со всей ясностью открылось, что выразительно-смысловые интонемы речи присутствуют также и в музыке, имеют в ней аналогичную выразительность. Отсюда – и одна из его формулировок музыкальной интонации: «Вот это явление или “состояние тонового напряжения”, обусловливающее и “речь словесную”, и “речь музыкальную”, я называю *интонацией*»[2].

[2] *Асафьев Б*. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Изд.2-е. Л.,1971. С.355.

Стали переплетаться публикации по интонации сотрудников Института и Асафьева. Так, в 1922 г. вышла книга основателя Института В.Н. Всеволодского-Гернгросса (Петербург) – «Теория русской речевой

интонации», а Асафьев в 1925 г. создал «Обоснование русской музыкальной интонации», в 1926 – очерк «Речевая интонация»[3].

[3] *Орлова Е.М.* Исследование Б.В.Асафьева «Музыкальная форма как процесс» //*Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс.

И хотя по прошествии десятков лет термин «интонация», в асафьевском смысле, вошел в зарубежные музыкальные словари и Википедию, настоящее его практическое применение видим только в России, частично – в некоторых других славянских странах. В российских курсах по музыкальному содержанию потребовалось, прежде всего, его уточнение, формулировка. Самым простым определением стало следующее: интонация – «*музыкальный оборот с относительно закрепленной выразительностью*»[4].

[4] *Холопова В.Н.*Феномен музыки. М., 2014. С.137.

А для упорядочивания всего многообразия музыкальных интонаций была предложена следующая типология:

1.Эмоциональные.
2. Предметно-изобразительные.
3. Жанровые.
4. Стилевые.
5. Композиционные.

Разъяснения по сущности названных типов интонаций в музыке, с анализом примеров, даны в работах: Холопова В.Н., Бойцова Н.В., Акишина Е.М. Музыкальное содержание. Методическое пособие для педагогов ДМШ и ДШИ. М., 2005; Холопова В.Н. Феномен музыки. М., 2014 [4]. При этом

.

отмечено, что в музыкальных произведениях названные типы интонаций часто смешиваются друг с другом, становясь «смешанными интонациями».

В анализе музыкального материала обдумывание, какие именно интонации там воплощаются композитором, позволяют очень ярко и полно представить его содержание. Например, цикл для фортепиано Р.К. Щедрина «Тетрадь для юношества», благодаря интонационному рассмотрению, выявляет свои самые разнообразные, полнокровные, красочные образы. Из наших 5-ти интонаций эмоцией глубокой печали окрашена, например, пьеса «Двенадцать нот» (хотя по названию она кажется композиционной), пышно изобразительны «Русские трезвоны», жанровую пьесу представляет собой «Петровский кант», стилевую – «Играем оперу Россини», пьеса на композиционных интонациях – «Этюд в ля». Благодаря смешанности интонаций (эмоциональная застылость, изобразительная колокольность, пейзажность, композиционный характер однородных гармоний) весьма загадочную и сложную по образу образует пьеса «Обращения аккорда»).

Одной из новых музыкально-содержательных теорий в настоящее время стала разработка «*Три стороны музыкального содержания»* (сделана мною, последняя публикация – в упомянутой книге «Феномен музыки», Глава 10). Три стороны содержания таковы:

1. Эмоциональная.
2. Изобразительная.
3. Символическая.

(Как видим, пункты 1 и 2 координируют с пунктами 1 и 2 в типологии музыкальных интонаций).

В обоих случаях на первое место поставлено *эмоциональное содержание,* и это абсолютно закономерно. Музыка – самое эмоциональное из всех искусств, она способна и отражать человеческие чувства, и сильно

воздействовать на человека заключенными в ней эмоциями. В XIX в. произошло даже отождествление музыки с человеческими чувствами, возникла формулировка «музыка – язык чувств».

Однако в том, что касается *теории музыкальных эмоций,* в российском музыкознании эта область еще только начинает развиваться. Ведь на эту тему могло бы быть написано сто книг, а на деле имеется всего лишь одна – моя монография «Музыкальные эмоции» (изданная как учебное пособие, М., 2010 и 2012 г.). Нельзя сказать, что много исследований об этом имеется за рубежом, однако уже 10 изданий имеет капитальная коллективная книга на английском языке «Музыка и эмоция», созданная учеными разных специальностей из многих стран мира (сост. П.Н. Джаслин и Дж.А. Слобода).

Преподавание музыкальных эмоций в школьном курсе музыкального содержания ведется за последнее время в двух направлениях: изучаются 4 основополагающие *эмоции,* именуемые «базовыми», и рассматриваются разнообразные группы эмоций, характерные для той или иной исторической эпохи.

4 «базовые эмоции» отобраны психологами: они свойственны всем людям на всей планете. Критерием их определения у психологов является возможность точно передать их в мимике человека и столь же точно распознать по этой мимике. Всеобщие «базовые эмоции» – это *радость, печаль, гнев и страх.* Оказалось, что и в мире музыкальных эмоций в качестве базовых предстают те же названные 4 эмоции. Критерием их выделения из всех остальных является возможность точно передать радость, печаль, гнев, страх в пении певца и столь же точно определить их слушающему по звучанию голоса. Эксперименты с певцами проводились В.П. Морозовым[5].

---

[5] *Морозов В.П.* Невербальная коммуникация. Экспериментально-психологические исследования. М., 2011. С.41-46.

Работа с 4-мя базовыми эмоциями в курсе музыкального содержания дает возможность учащемуся приоткрыть свой внутренний эмоциональный мир через воплощение этих эмоций в собственном исполнении. Для этого предлагается определенное упражнение. Сначала педагог показывает образец: берется простейшая мелодия нейтрального характера, и в нее вносится (с аккомпанементом) поочередно эмоция то радости, то печали, то гнева, то страха. Далее ученику предлагается самому выбрать какую-либо тему и сыграть свои перевоплощения этой темы в тех же 4-х эмоциях. При этом допускается смена лада, фактуры, темпа.

Вторая сторона музыкального содержания – это *изобразительность.* Поскольку она имеет дело со зрительными ассоциациями, работа с ней более легка. Тем более что детское восприятие во многом тяготеет к наглядности, предметности, благодаря чему в музыке для детей обычно и содержится много изобразительности. Примечательно, что даже современные композиторы, воплощающие во «взрослой» музыке философичность, трагичность, при обращении к пьесам для детей пользуются изобразительностью очень живо и непосредственно. Например, в цикле для фортепиано «Музыкальные игрушки» С.А. Губайдулиной рисуются «Заводная гармошка», «Волшебная карусель», «Птичка-синичка», «Дятел», «Снежные сани с бубенцами», «Барабанщик», «Лесные музыканты».

Третья сторона содержания – *символика.* Она привносит дополнительные смыслы в музыку, будучи так или иначе зашифрованной. Насчитывается несколько видов символики: без словесного текста, с подразумеваемым словесным текстом, символика чисел. К символам без словесного текста относятся, в частности, музыкально-риторические фигуры, постоянные в

эпоху барокко, далее – лейтмотивы, которые пришли им на смену в XIX в. по инициативе Р. Вагнера. Символы с подразумеваемым словесным текстом предстают, например, в прелюдиях и фугах И.С. Баха, основанных на хоралах, чьи мелодии и тексты прихожане того времени знали наизусть. В XX в. невиданное распространение получили зашифрованные личные и другие имена (монограммы): DSCH, BACH, BERG (Берг), EDS (Эдисон Денисов), ASCH (Альфред Шнитке), GS (Губайдулина София), SHCHED (Щедрин), BASCHE (Башмет) и т.д. Символика чисел была весьма принята в эпоху барокко, особенно благодаря церковной традиции: 3 – Святая Троица, 6 – 6 дней Творения, 12 - число апостолов, 33 – возраст земной жизни Христа и т. д. Например, в «Страстях по Матфею» Баха содержится 12 проведений хорала. Но символика была не только религиозной, например, 7 – 7 дней недели, 7 ступеней гаммы, 12 – 12 часов в сутках, 12 полутонов гаммы.

Теория трех сторон содержания в московской теоретической школе музыкального содержания кладется в основу сравнительных характеристик исторических эпох между собой, начиная с Нового Времени, – барокко, классика, романтизм и XX в. (с добавлением и начала XXI в.). Таким путем изучаются главнейшие смысловые тенденции академического музыкального искусства на огромном отрезке времени – 400 с лишним лет. Тот же метод применяется и для сравнительного анализа отдельных стилей композиторов, также и стилей музыкантов-исполнителей. Например, если сравнить Чайковского и Римского-Корсакова, то у первого видим особую активность в развитии эмоциональной стороны содержания и довольно ограниченное использование изобразительности, а у второго – наоборот, максимальное внимание к изобразительной стороне произведений. При этом у обоих классиков XIX века наблюдаем минимальный интерес к символике, в противоположность композиторам барокко или XX века.

Общий тематический план курса складывается следующим (например, в Программе «Теория музыкального содержания» для Факультета повышения квалификации, сост. В.Н. Холопова, М., 2011):

1.Задачи и строение курса. Понятие «музыкальное содержание».
2.Специальное и неспециальное музыкальное содержание.
3.Три стороны музыкального содержания.
4.Понятие интонации по Асафьеву.
5. Специфика содержания музыки барокко.
6. Специфика содержания музыки венских классиков.
7. Специфика содержания музыки романтизма.
8. Специфика содержания музыки XX века.
9. Исполнительская интерпретация произведения.
10. Музыкальное содержание в восприятии слушателя.

Необходимо сказать о том, что методика преподавания музыкального содержания московского направления – не единственная в России. Параллельно сложился и закрепился в научных работах, учебных программах и реальной практике иной методический подход – в *астраханской научно-педагогической школе, возглавляемой проф. Астраханской консерватории Л.П. Казанцевой*. В 2000 и 2001 гг. в Астрахани были изданы варианты Программы «Музыкальное содержание» для ДМШ и ДШИ, написанной Л.П. Казанцевой и В.С. Максаковой (ИПЦ «Факел»).

Методика астраханского направления отличается тем, что она не включает в себя особых, намеренно для этих целей выработанных категорий и понятий музыкального содержания (как «специальное и неспециальное содержание», «три стороны содержания»), не предлагает последовательного анализа музыкального содержания по историческим эпохам (от барокко до XX в.), а идет, с одной стороны, по пути выявления содержательного смысла в

средствах музыкального языка, с другой, – рассматривает все основные проявления в музыке такого важного явления, как музыкальный образ. Тематический план оказывается следующим:

(Первое полугодие)

1.Введение. Что изучает предмет «Музыкальное содержание».

2.Средства музыкальной выразительности. Общая характеристика.

3.Мелодия.

4.Фактура.

5. Гармония.

6. Ритм. Полиритмия. Метр. Размер. Темп.

7.Тембры голосов и инструментов симфонического оркестра. Выразительные возможности фортепиано.

(Второе полугодие)

8.Музыкальный образ. Общая характеристика.

9. Образы эмоциональных состояний.

10. Образы-портреты.

11. Образы природы. Пейзаж в музыке.

12. Образы фантастики.

13. Образ автора.

14. Музыкальный образ и музыкальная драматургия.

15. Музыкальный образ в различных исторических эпохах.

16. Музыкальный образ в исполнительских интерпретациях.

Как видим, логический порядок в данной Программе – совершенно иной, без единого точного совпадения с Программой московской школы. Хотя есть и отдельные приближения: внимание к музыкальным эмоциям, к исполнительским интерпретациям. Причина в том, что многосотлетняя «высшая музыка» – мир столь богатый, разнообразный, практически

необъятный, что можно построить и много других логических систем его постижения. Но какими бы путями ни шли музыканты-теоретики, они достигают общей цели – вводят человека в художественный мир великого искусства академической музыки, с его высокой интеллектуальной духовностью, запечатлением гармонии мира, тысячеликим разнообразием человеческих эмоций, многоцветьем картин и красок отражаемой жизни.

© Холопова В.Н., 2015