

Красильникова Марина Станиславовна
Marina Krasilnikova

кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Институт художественного образования и культурологии» Российской академии образования.

doctor of pedagogical sciences, senior researcher of Federal State budget Research institution "Institute of art education and and culturology of the Russian Academy of education".

ПРИНЦИП СИМФОНИЗМА КАК ФАКТОР УГЛУБЛЕНИЯ ИНТОНАЦИОННОГО ПОДХОДА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ

**The principle of the symphonic development as a factor in the deepening of
the intonational approach to music pedagogy**

Ключевые слова: интонационная теория музыки, принцип симфонизма, восприятие музыки, музыкальное мышление, жанры и формы музыки, метод моделирования

Keywords: intonation music theory, the principle of symphonic development, music perception, musical thinking, genres and forms of music, modeling method

Аннотация. В статье раскрывается значимость «переплавки» теории симфонизма в общую музыкальную педагогику. Раскрыта сущность понятия симфонизм в контексте интонационно-временной природы музыкального искусства. Показаны пути развития восприятия школьниками крупных классических произведений.

Abstract. The article reveals the importance of "melting" theory of symphonic development in general music pedagogy. The essence of the notion of the symphonic development in the context of intonational and temporal nature of musical art is opened. The ways of development of the perception by pupils of prominent classical works are showed.

Реализация интонационного подхода в преподавании музыки – одна из фундаментальных тенденций современного массового музыкального образования. Б.В. Асафьев – автор интонационной теории музыки – подчеркивал неограниченные возможности музыкального искусства в отражении и преобразовании действительности в опоре на интонацию, считал, что эти возможности интонации не меньше, чем у слова и изображения: Ученый выступает против ошибочных убеждений, существующих даже среди музыкантов, что «мысль может быть высказана только словом», а также, что «в музыке – содержание само по себе, а все элементы, составляющие музыку, сами по себе» (2, 273). «Вообще моя идея, что мир слышимый, и претворение мира через слух, какое происходит у музыкантов, ничуть не ниже и не беднее зримости» (цит. по 3, 77).

Все проявления музыкального искусства интонационны, и потому понятие интонации многозначно: «Интонация, – пишет Б.В. Асафьев, – психический тонус, настроенность и смысл речи и музыки. Уже: типичные для того или иного вида музыки и музыкального образа обороты. Есть традиционные интонационные обороты симфонии, но и баллады, даже типичные обороты оперного баритона и тенора, но и няньки оперной. Еще уже: интонация – точность музыкального произношения, но это формальное качество интонации обусловлено в своем значении именно тем, что содержанием является психологический тонус и смысл музыкальной речи. Нечистота интонации – искривление «произношением» смысла» (цит. по 4, 420). Как видно из приведенных слов Асафьева, любая более узкая трактовка термина «интонация» подчинена широкому пониманию интонации как выражения образно-смысловой содержательной сущности музыки.

Понимание роли музыкального искусства в жизни общества как «культурной силы» обусловило убеждение Б.В. Асафьева и его последователей в огромной значимости музыкального воспитания в становлении подрастающего человека: «Стремление должно быть одно: не навязывать музыку, а убеждать ею; не развлекать, а радовать; наконец, внедрять в сознание слушателей, что музыкальное искусство не есть отвлеченное чисто звуковое отображение рассудочных схем, а вечно живое, духом ведомое претворение всего, что звучит в природе и в душе человека в формы, выкованные нашей волей и умом...» (5, 13).

В музыкально-педагогической концепции Д.Б. Кабалевского интонационный подход впервые приобретает методологическое значение, определяя принципы, содержание, методы музыкально-воспитательной работы. Тема «интонация» становится системообразующим фактором тематизма – «основы основ» программы. Действительно: интонация является сущностью музыкального искусства – «искусства интонируемого смысла», поскольку с одушевления, осмысления звучания и начинается, собственно, музыка как искусство; интонация – это предельная абстракция, поскольку она принципиально не допускает никакого «расщепления», «устранимости» какого-либо из своих элементов: без любой из своих сторон интонация теряет свою сущность, следовательно, ни одна из ее отдельно взятых сторон в качестве предельной абстракции выступать не может (ни ритм, ни звуковысотность, ни тембр, ни что-либо другое). Интонация является в то же время и конкретной абстракцией, поскольку в ней изначально заключено своеобразие каждого сочинения, каждого композиторского, национального, эпохального стиля. И, наконец, интонация как сложное образование, интегрирующее множество элементов, является носителем противоречий, а потому она становится первотолчком движения, определяет развитие любого конкретного сочинения.

Потребность углубления интонационного подхода сегодня диктуется усилением культуротворческой миссии урока музыки, необходимостью активно-деятельностного освоения школьниками музыкальных произведений более сложного образного строя, более развитой драматургии, более

масштабных жанров и форм. Остановимся более подробно на последней позиции.

Духовные богатства вершинных произведений музыкального искусства не осваиваются учащимися: к окончанию школы ученики не прослушивают целиком ни одной оперы, ни одного концерта, квартета, и в лучшем случае «пробегают» одну симфонию, одну–две сонаты. Более того, экспериментальное исследование показало, что сегодня менее 5% учащихся могут определить на слух главные темы произведений мирового музыкального искусства, изученных на уроках музыки и названных самими школьниками (!) в качестве любимых. Слуховые представления о развивающих разделах этих произведений у детей практически отсутствуют.

Анализ музыкально-педагогического процесса показывает, что факт того, что сегодня данные “вершины” не завоевываются школьниками на уроках в школе, нельзя рассматривать как “недоработки”, промахи учителей и методистов. Причина лежит в теоретико-методологических основаниях музыкально-педагогического процесса.

Многие противоречия современной теории и практики музыкального образования и воспитания школьников сегодня могут быть решены в процессе «переплавки» в содержание и методы музыкальных занятий категории «симфонизм». Выдвинутая в трудах Б.В. Асафьева и получившая развитие в работах многих отечественных музыковедов, категория симфонизма рассматривается как базовая в теории познания музыки и, шире, философии музыки в целом. Симфонизм – это «высшая интеллектуальная область музыки, синтезирующая в себе все остальные ее виды». Явление симфонизма внесло существенные изменения в функционирование музыки в обществе, во взаимодействие ее с другими искусствами, подняло на качественно новый уровень осмысление музыкой важнейших проблем жизни, отражение-познание действительности, поставило в центр коммуникации самостоятельные музыкальные произведения, призванные максимально воздействовать на слушательское восприятие.

Понятие «симфонизма» разрабатывалось Б.В. Асафьевым параллельно с понятием «интонация». Более того, эти понятия разрабатывались в рамках одной музыкально-теоретической концепции, они глубоко родственны, но раскрывают разные «координаты» жизни музыки. Интонация связывает «горизонталь» музыкального искусства: вне интонации нет музыки. Симфонизм же – категория своего рода «вертикали» процесса становления музыки, фиксирующая уровень ее исторически сложившихся зрелости, самостоятельности.

«Великий переворот» в музыке, связанный с явлением симфонизма, приходится на рубеж XVIII-XIX веков и знаменуется творчеством Л. Бетховена. Новое содержательное наполнение понятия «музыка» хорошо ощущалось музыкантами уже в то время, о чем свидетельствуют хотя бы слова младшего современника Л. Бетховена композитора Г. Берлиоза, написанные в 20-ые годы XIX века. В статье «Критический очерк о симфониях Бетховена» он пишет:

«Искусство звуков в точном смысле этого слова, то есть независимое от всех остальных, появилось на свет очень недавно; оно в юношеском возрасте, ему лет двадцать, не больше. Оно прекрасно, всемогуще; это Аполлон Пифийский новейшего времени. Ему мы обязаны целым миром чувств и ощущений...» (6, 188).

Этот переворот фиксирует уровень зрелости музыкального искусства, при котором художественная функция музыки высвобождается от бытовой (то есть от вплетенности в труд, культ, быт, и т.д.). Оформившись в жанре симфонии, новый метод музыкального мышления проник затем во все жанры и формы музыки.

«Перековка» симфонизма в музыкальную педагогику значимо не только для собственно музыкального, но и общего развития учащихся. Показательны в этом отношении рассуждения Б.В. Асафьева о путях раскрытия в музыке патриотической идеи. Обычная в таких случаях звуковая символика, сформировавшаяся в музыкальном быту (маршевая ритмика, призывные интонации, сигналы и т.п.), по его словам, «вполне естественна и реалистична, но, в конце концов, в ней заключается лишь призывный знак, зов, вернее, призыв к вниманию! Идея же становится музыкой в развитии образов, музыкальном развитии, как всецело – особенности музыки, как звукообразного искусства.

Происходит обычно так, что чем «бытнее», сообщительнее, нагляднее символы оборонно-военного значения, тем более выигрывает произведение в прикладном своем значении, но теряет в своей высокой художественно-идеологической сущности. И наоборот» (8, 39).

Освобождение музыки от прикладных функций знаменует качественный скачок в собственно музыкальном отражении-познании действительности. Симфонизму свойственна концептуальность, философская обобщенность. В то же время симфонизм – это скачок в гуманизации музыкального содержания, поскольку начала личностное, психологическое, волевое – неотъемлемые его качества.

И все же главный фактор качественного скачка музыкально-образного отражения действительности в симфонизме связан с завоеваниями в области развития музыкальной мысли, способностью музыки показывать становление чувств и мыслей человека. Именно развитие, по словам Б.В. Асафьева, «основа симфонизма», «ключ к сказочным возможностям мышления в музыке и музыкой» (2, 261).

Термин «развитие» употребляется в музыке в нескольких значениях. Одно из них характеризует временную природу музыки как вида искусства. С этой точки зрения вся музыка – развитие. Другое значение термина «развитие» фиксирует одну из частей музыкальной формы, со свойственным ей способом изложения (углубляющую, анализирующую, ставящую под сомнение музыкальную мысль и т.д., изложенную прежде). Значение термина «развитие» как сущности симфонизма, включает в себя два вышеназванных, но, главное, определяет смысл и способ развертывания музыки, «роста» ее содержания.

Симфоническое развитие характеризуется рядом взаимосвязанных параметров. Рассмотрим наиболее важные из них.

Музыкальное развитие наполняется своеобразной музыкальной «событийностью», превращая музыкальное произведение в музыкальную историю, музыкальную драму, трагедию, роман со сквозным развитием «сюжета». «Музыка не симфонична, если она разорвана на эпизоды, механически поставленные друг возле друга, без борьбы идей-мотивов, без роста материала» (10, 20). В этой связи показательно сравнение Б.В. Асафьевым симфонического развития в музыке П.И. Чайковского с занимательностью хорошего классического романа.

Известно, что метод познания художественного произведения должен быть адекватен методу его создания. Процесс постижения симфонически развитых музыкальных произведений сколь увлекательный, столь и трудный – требующий высокой культуры слухового внимания. Только вслушиваясь в каждый звук, сравнивая каждый миг звучания с предыдущим и последующим можно понять содержание произведения.

Отсутствие у современных школьников ориентировки в логике музыкальной композиции, в этапах становления музыкальной мысли приводит к фрагментарности восприятия, выхватыванию из сквозного развития музыкальной мысли отдельных мелодий, тем, оборотов. Чтобы дети восприняли произведение от начала и до конца как захватывающую музыкальную историю, необходимо проработать с ними не только экспонирование музыкальных образов, но и все этапы их «жизни», начиная от зарождения вплоть до синтеза с другими образами на качественно новом уровне. Для активно-деятельностного погружения ребенка в художественный мир развитого музыкального произведения (как целостного явления) были разработаны два тесно взаимосвязанных музыкально-педагогических метода: симфонические палмофония и палмография.

Метод симфонической палмофонии позволяет школьникам исполнять симфоническую музыку. Мысленно обобщая («свертывая») многоголосную музыкальную фактуру (ткань) в мелодическую линию, дети в пластическом интонировании передают не только общий характер звучания, но и особенности звуковысотности, ритма, динамики, штрихов, тембров, фразировки и т.п. Для ребенка – это увлекательная форма музыкальной деятельности, позволяющая руководить развернутыми симфоническими полотнами не на уровне импровизации, а на уровне интерпретации. Для учителя – уникальная возможность «заглянуть» в наиболее закрытую для него область восприятия детьми симфонической музыки, проанализировать глубину постижения музыки всеми детьми вместе и каждым в отдельности и при необходимости скорректировать понимание произведения.

Возможности создания звучащей исполнительской модели у слушателя ограничены. Это объясняется тем, что «у человека несколько сенсорных входов – слух, зрение, вкус, обоняние, тактильное ощущение, но всего два выхода – двигательный-символический и звуко-символический. Поэтому и в музыке

выделяются прежде всего два исходных интонационных начала – с опорой на дыхание, интонационный опыт речи, на пение, речитатив, декламацию. И с опорой на жест, моторику». (11, 71) Из этого следует, что слушательская образно-движущаяся модель, то есть та модель, которую сам слушатель способен воспроизвести, может быть либо вокальной, либо пластической.

Язык жеста прекрасно приспособлен для отражения тождества и контраста на разных уровнях музыкальной формы: повторение мотивов, фраз, тем-образов, показ артикуляции, динамического, регистрового, тембрового, жанрового, фактурного контраста. Целостность охвата проявляется в тенденции к укрупнению единицы музыкально-пластического мышления. Пластическая интонация способна передать аналитическую сторону музыки, включая отношения звуков по высоте и длительности. Речевая природа (основа) пластической интонации естественно выражается в воплощении риторических фигур: вопроса, восклицания, просьбы и т.д.

В то же время в процессе создания пластической модели большое внимание уделяется выявлению архитектоники музыкальной формы в двигательных реминисценциях, арках – повторах. Передача архитектоники музыкальной формы во многом способствует осмысленности, целостности пластического исполнения музыки.

Симфонические жанры музыки – явление письменной музыкальной культуры. Для более эффективного их освоения школьниками вводится метод симфонической палмографии, который создает возможность письменной фиксации школьниками крупных музыкальных произведений. Последовательный перенос движений «поющей» в воздухе руки на плоскость рождает графическую запись произведения. Графическая запись есть результат слушательского восприятия, в ней фиксируется не каждый исполнительский голос (как в нотной партитуре), а важнейшие, «цепляемые слухом» планы музыкальной фактуры, выражающие музыкально-тематические, сюжетные события произведения. В данной записи через линию, штрих, точку отражается не общее впечатление от музыки, а последовательное развитие-развертывание музыкальной мысли. Такая запись позволяет быстро и просто фиксировать не только основные темы произведения, но и большие развернутые построения, вплоть до создания партитуры целой симфонии. Эта упрощенная запись уступает в точности нотной записи. Для профессионалов – композиторов, исполнителей, музыковедов □ эта запись недостаточно точна и объемна, а слушателю-школьнику она помогает удерживать в памяти крупные музыкальные произведения целиком, позволяя более детально «вглядываться» в музыкальное произведение: читать от начала к концу и наоборот, возвращаться, вспоминая и углубляясь в смысл отдельных фрагментов, останавливаться, петь вслух или про себя, с ускорением или замедлением и др.

Модель симфонического произведения – графическая партитура – имеет ряд принципиальных отличий от существующих сегодня различных типов музыкальных партитур.

Графическая партитура – это слушательская партитура, задача которой не

максимально полная фиксация композиторского замысла нового сочинения, не основа для точного исполнительского воспроизведения текста конкретного произведения, а помощь слушателю в освоении, осмыслении крупного музыкального произведения в опоре на его слуховое восприятие. Графическая запись (поскольку не затемнена подробностями, деталями и условностями нотного текста) дает возможность даже младшему школьнику «следить за каждым мгновением» звучания музыки, выявляя ее симфоническую сущность, много нагляднее представить интонационное родство и развитие интонаций-образов на огромных пространствах крупной музыкальной формы, проследить за преобразованиями лейтмотивов, отметить реминисценции. Эта запись помогает слушателю, с одной стороны, глубже разобраться в самом произведении, его различных исполнительских интерпретациях, точнее продумать свой собственный исполнительский план сочинения, с другой, дольше хранить его в памяти и при необходимости мысленно восстанавливать, опираясь на данную партитуру, сравнивать с другими произведениями (как в целом, так и в отдельных частях). Главное – потеря в точности записи (по сравнению с нотной партитурой) компенсируется охватом произведения в целом, как по вертикали, так и по горизонтали.

Графическая партитура – это слушательская партитура. Поскольку данная запись есть результат слушательского восприятия, то и фиксируется в ней не каждый исполнительский голос (как в нотной партитуре), а важнейшие, «цепляемые слухом», планы музыкальной фактуры, содержащие в себе, выражающие музыкально-тематические, сюжетные события произведения. Слушательская запись – запись для себя, и поэтому она – запись-конспект, запись-диктант, запись-памятка, запись «узелок на память».

Графическая партитура имеет черты конспекта, поскольку представляет собой краткую письменную запись произведения, «сжатую» не по горизонтали, а по вертикали. Поэтому такие требования к конспектированию как «уяснение смысла всего текста», «выделение основных частей текста», «формулирование главной мысли каждого раздела», «последовательное изложение» действительно и в музыкально-графической записи.

Графическая запись является и своеобразным диктантом, похожа на диктант. Графическая запись музыки, как и диктант, по идентичности (неидентичности) может быть полной или неполной, частичной, выборочной (опорные графические знаки). Однако, есть одно принципиальное отличие: графический диктант всегда – самодиктант, поскольку совокупность всех предшествующих форм работы с музыкой приводит к тому, что дети выучивают ее наизусть, и потому способны самостоятельно контролировать

3. Это слушательно-исполнительская партитура в силу, с одной стороны, специфики исполнительских возможностей ребенка, способного воспроизвести музыку либо голосом, либо в жесте (одноголосие с элементами двухголосия), а с другой стороны, в силу самого пути рождения графической партитуры как плоскостной проекции акустической (пение) и пластической (жест) моделей произведения. Это оказывает влияние на запись и на этапе создания партитуры,

и на этапе подготовки исполнительской интерпретации этого произведения в опоре на графическую партитуру.

Активно-деятельностное освоение учащимися шедевров музыкального искусства приводит к принципиально новому качеству знания и понимания музыки, глубокому интересу к ней, отчасти проявляющемуся в новых формах внеклассной музыкальной деятельности: конкурсах дирижеров, фестивалях знатоков симфонической музыки и др. И, главное, дает импульс общему развитию ребенка, творческому потенциалу его личности, востребованность которых выходит далеко за пределы музыки.

Пластическая, и графическая модели – это слушательские модели, то есть модели уже исполненного и воспринятого музыкального произведения. В то же время, если язык графики в большей степени схватывает композиторскую основу (текст) произведения, то в пластической модели несравненно ярче проявляется особенность конкретной исполнительской интерпретации музыкального произведения. Пластическая модель – это модель исполнительской интерпретации музыкального сочинения или, иначе, пластическая интерпретация исполнительской трактовки произведения.

Жестовая и графическая модели имеют свою качественную специфику, своеобразие. Письменная фиксация неотделима от более детального «вглядывания, всматривания, вслушивания» в музыкальное произведение, осмысление важнейших средств музыкальной выразительности с позиций языка музыки. Жестовая модель более активна и эмоциональна, образна, действенна. При ее создании ребенку необходимо вслушиваться в музыку не меньше, чем при создании графической модели. Однако при создании данного типа модели музыкальное произведение анализируется в большей степени как речевое сообщение и важнейшие средства музыкальной выразительности осмысливаются с точки зрения музыкальной речи.

Сама пластическая модель может интерпретироваться, меняться в зависимости от интерпретации исполнительской, тогда как графическая если и изменится, то очень незначительно.

Цель публичного исполнения – озвучить, сынтерпретировать, возможно более точно донести до слушателя произведение. Цель пластической и графической моделей – глубже постигнуть это произведение, получше понять и удержать в памяти уже услышанное. Но именно сознательное упрощение произведения, облегчающее его графическую фиксацию и исполнительскую интерпретацию, позволяет ребенку охватить произведение целиком, разобраться в основных этапах развития музыкальной мысли, самому понять и сформулировать идею этого произведения. Поэтому в заключении подчеркиваем, что пластическая и графическая модели – это слушательские модели, ориентированные на более глубокое постижение школьниками произведений, более точное их запоминание и воспроизведение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Издание 2-ое – Л.:Музыка,1973. – 144с.
2. Асафьев Б.В. Инструментальное творчество П.И. Чайковского. – П., 1922 – 70 с.
3. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
4. Асафьев Б.В. (Игорь Глебов) О симфонизме // Десять лет советской симфонической музыки: 1917-1927. – Л., 1927. – 86 с.
5. Берлиоз Г. Критический очерк о симфониях Бетховена // Берлиоз Г. Избранные статьи. – М.: Музыка, 1963. – 347с.
6. Инструментальное творчество П.И. Чайковского. Асафьев Б.В. Патриотическая идея в русской музыке // Асафьев Б.В. Избранные труды. Т.5. – М.: Изд-во АН СССР, 1957. – С.39-43.
7. Кабалевский Д.Б. Восемь писем Б.В.Асафьеву. – В кн.: Воспоминания о Б.В. Асафьеве. – Л.: Музыка, 1974. – С.298–314.
8. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки: Исследование. – М.: Композитор, 1993. – 262 с.
9. Орлова Е. Б.В. Асафьев. Путь исследователя и публициста. – Л.: Музыка, 1964. – 461с
10. Шахназарова Н. О трех аспектах реализма (К анализу интонационной теории Б.В. Асафьева) // Советская музыка, – 1979. – №5. – С.5-15.