

При исполнении многих песен у младших школьников наблюдаются ритмические неточности. Ощущение равномерной пульсации вырабатывается в движениях под музыку, беге, ходьбе, а также в специальных упражнениях: «Угадай-ка», «Уточка».

В вокально-хоровой работе обучение пению по нотам играет немаловажную роль. И здесь конечно, используются игры, такие как: «Живая роль», «Добавь следующее», «Музыкальные загадки» и т. д.

Деятельность младших школьников на уроке хора обязательно должна вызывать у них положительный отклик, так как дети этого возраста нуждаются в радостном, эмоциональном подъеме. Привлечение игрового метода дает возможность сделать учебный процесс более интересным, разнообразным и эффективным. У детей младшего школьного возраста расширяется кругозор, происходит обогащение музыкальными впечатлениями, формируется устойчивый интерес к хоровым знаниям, что в целом обеспечивает всестороннее развитие младшего школьника:

а) эстетическое – развивается чувство прекрасного, эмоциональная отзывчивость, прививается любовь к народному творчеству;

б) умственное – развивается память, внимание, кругозор, воображение, речь, мышление;

в) нравственное – формируется дружелюбие, активность и самостоятельность.

Игровая форма обучения – это важный принцип организации учебной деятельности детям младшего школьного возраста в целом; что же касается воспитания просветительских качеств как показателя высокого уровня духовного развития личности школьника, то в условиях работы с детьми этого возраста это – почти единственный продуктивный способ их воспитания, так как «духовная жизнь ребенка полноценна лишь тогда, когда он живет в мире игры, сказки, музыки, фантазии, творчества» (В.А. Сухомлинский).

Список использованных источников

1. Выготский, Л.С. Игра и ее роль в психологическом развитии ребенка / Л.С. Выготский. – М., 1995.
2. Пользина, Н.Ф. Формирование познавательной деятельности / Н.Ф. Пользина. – М., 1983.
3. Радынова, О.П. Слушаем музыку / О.П. Радынова. – М., 1990.
4. Соколов, В. Работа с хором / В. Соколов. – М., 1983.
5. Сухомлинский, Н.Ф. Сердце отдаю детям / Н.Ф. Сухомлинский. – М., 1979.

СЛОВО КОМПОЗИТОРА («ВЫГОВОРЕННАЯ» ПОЭТИКА) В МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ: ЭДИСОН ДЕНИСОВ

Н.В. Бычкова, Минск, Беларусь

В современном музыкально-эстетическом образовании несколько нивелируется вопрос об изучении композитора как личности, творца и человека с его философско-эстетическими и этическими установками, психологическими особенностями. Среди причин – историко-стилевой подход в преподавании музыкальных теоретических и ис-

торических дисциплин, тенденция сокращения учебных часов, отсутствие таких спецкурсов, как «Музыкальная эстетика» и «Философия музыки». Тем более актуальной следует считать эту проблему, если учитывать, что для современных студентов музыка предшествующего столетия, особенно второй половины, остается, к сожалению, terra incognita. Фигуры композиторов представляются туманными, их музыка, по меньшей мере, – непонятной, а творческие идеи – амбициозными, лишенными порой здравого смысла. Однако мимо музыкального наследия XX в., отразившего специфику и оригинальность художественного мышления, сконцентрировавшего плюрализм творческих идей, представившего смелые новации в области музыкального языка, пройти невозможно. Поэтому в рамках музыкальных теоретических и исторических дисциплин вопросы его изучения необходимо включать в тематику как аудиторных занятий, так и заданий по управляемой самостоятельной работе студентов.

В этой связи в изучении музыкальной культуры XX века бесценным материалом, на наш взгляд, выступает «слово композитора» или «выговоренная» поэтика¹, которая является средоточием эстетических воззрений композитора на широкий круг проблем, касающихся музыки как искусства, процессов композиторского творчества, постижения роли творца, осмысления сути как своих творений, так и произведений различных эпох и роли их создателей в истории музыкального искусства. Изучение «слова от автора» позволило бы студентам поближе познакомиться с личностью творца, узнать мировоззренческие позиции и творческие ориентиры композитора, осознать оригинальность его художественных замыслов, оценить смелость экспериментальных поисков, в результате – загореться желанием слушать воплощение их в звучании неоднократно.

Воспоминания С. Рахманинова, «Автобиография» С. Прокофьева, «Музыкальная поэтика» и «Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии» И. Стравинского, «Техника моего музыкального языка» О. Мессиана, «Техника композиции в музыке XX века» Ц. Когоутека, «Ориентиры. Воображать» П. Булеза... Этот ряд должен быть дополнен внушительным списком из разнообразных документов многих композиторов XX века: писем, предисловий, комментариев и аннотаций к произведениям, интервью, бесед, монографий, научных статей, лекций, дневников и т. д. Данные образцы «выговоренной поэтики» столь многообразны, что включение их в материал современного научного исследования уже получает обстоятельное обоснование. Так, начиная с 90-х годов, в музыковедении все активнее начинает признаваться весомость и значимость слова самого композитора, так называемой композиторской музыкологии. Как считает Н. Гуляницкая, слово художника – это инструмент постижения произведения и, шире, интеллектуально-художественной среды, его порождающей и окружаю-

¹ По С. Аверинцеву, под «выговоренной» поэтикой понимается поэтика теоретическая – научная теория художественного творчества или система методически разработанных рекомендаций к нему. Ей противопоставляется поэтика «имманентная», «невыворенная» или практическая – собственно «система рабочих принципов» или «рабочих установок» автора, школы, эпохи и др., непосредственно представленная в тексте произведений [1].

щей. Кроме того, это другой тип «видения» творческого процесса – угол зрения или угол слышания художника – как выражение субъективного замысла, то объяснение, которое предваряет наше понимание и создает для него благоприятную почву [2].

На примере «выговоренной» поэтики Эдисона Денисова – одного из ярких композиторов-авангардистов второй половины XX века и представителей Новой русской музыки – рассмотрим возможность обращения к композиторскому слову в учебном процессе, в частности, в освоении материала дисциплины «Теоретические основы музыки».

Э. Денисов, как никто другой из композиторов-современников, оставил богатое наследие для исследования своего слова и музыки с позиции эстетических приоритетов и художественного эксперимента, творческого процесса и секретов композиторского мастерства, связанных со способами организации звуковой материи и пространства. Область «выговоренной поэтики» композитора – около 30 научных исследований (в том числе сборник статей «Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники»), Записные книжки (своеобразный дневник), материалы бесед с музыковедом Д. Шульгиным («Признание Эдисона Денисова»), воспоминания, аннотации и предисловия, рецензии, интервью. Выберем из этого многообразия вербальных высказываний отдельные рассуждения композитора с учетом содержания дисциплины.

«Не случайно первые аккорды стали строиться из кварт, квинт и терций. Аккорды, образованные из этих интервалов, до сих пор являются самыми естественными и самыми разнообразными по краске (и по выразительности)» [3, с. 97]. К данной мысли Э. Денисова можно обращаться при изучении тем, связанных с вопросами аккордообразования.

«Мой «мажор» (ppp) наполнен тем же тихим светом, что и мажор Шуберта» [3, с. 101]. Композитор, используя мажорную краску, звучащую в атмосфере тишины, стремился воплотить важнейшие для его творчества идеи света, духовной красоты, непреходящих ценностей. Высказывание будет уместным при пояснении студентам семантической стороны тональности.

«Я люблю, когда гармония просвечивает (здесь и далее разр. – Э. Д.) через плетение других голосов» [3, с. 63]. При выполнении студентами заданий по гармонизации мелодии позиция Э. Денисова поможет сконцентрировать внимание на эстетической составляющей гармонии.

«У меня больше горизонтального письма, чем вертикального» [3, с. 92]. Признание композитора в преобладании полифонического типа изложения может являться отправной точкой в анализе фактурной организации ткани.

«Тишина может быть более выразительной, чем кульминационный крик четверного состава многих симфоний» [3, с. 65]; *«<...> паузы, естественно, при соответствующем звуковом материале, могут "звучать", то есть могут быть наполнены иногда очень большим смыслом»* [3, с. 174]; *«Иногда тембр становится более выразительным, чем интонация»* [3, с. 35]; *«<...> надо большое внимание обращать на указания: *espressivo*, *poco espressivo*, *dolce espressivo* и т. п., ибо в них*

присутствует такая же смысловая нагрузка, как и в модуляциях тембров, длительностей и оттенков» [3, с. 91]. Ценность подобных высказываний – в акцентировании внимания при анализе произведений на выразительном значении различных параметров музыкального языка (композиторских и исполнительских средств).

«Самая лучшая музыка – которая не сочинена, а услышана» [3, с. 40]; *«Все настоящие идеи приходят сами собой – рождаются (а не придумываются)»* [3, с. 59]; *«Интуиция – всегда последний судья (а не разум, как это ни странно)»* [3, с. 55]; *«Материал обладает способностью поворачивать все сочинение в совершенно неожиданную сторону. И это очень увлекательно. Вдруг видишь путь, который и не предполагал существоющим»* [3, с. 48]; *«Форма должна рождаться сама собой, в процессе сочинения»* [3, с. 60]; *«Я очень люблю тот момент работы, когда вдруг начинает быть виден конец. Возникает ощущение окончательной формы, и все освещается каким-то иным светом. Разделы сочинения впервые обретают функциональность, и форма начинает играть и светиться. Ощущение возникающего окончательного целого совершенно неповторимо. Это – момент высокой радости (и света)»* [3, с. 69]. Эти откровения творца показательны для ответов на постоянно возникающие вопросы студентов о тайнах процесса создания музыки, соотношении и роли расчета и интуиции в творчестве, особенностях формообразования.

Хочется подчеркнуть, что привлечение «выговоренной» поэтики композитора в учебный процесс позволит заглянуть в его мастерскую и приоткрыть завесу тайнства рождения музыки, подскажет адекватные методы анализа произведений, через познание личности и внутреннего мира творца поможет на шаг приблизиться к пока еще далекой музыке XX века.

Список использованных источников

1. Аверинцев, С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. Аверинцев. – М.: Coda, 1997. – 343 с.
2. Гуляницкая, Н. Предисловие. О современной композиторской музыкологии / Н. Гуляницкая // Сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. – М., 2001. – Вып. 145: Слово композитора. – С. 4–13.
3. Неизвестный Денисов: из Записных книжек (1980/81–1985, 1995) / Э. Денисов; сост. В. Ценова. – М.: Композитор, 1997. – 160 с.

СТИЛИСТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА Ф. ШОПЕНА

Р.Н. Гамеза, Минск, Беларусь

Проблема понимания индивидуальных стилистических особенностей композитора остается одной из самых важных в исполнительском музыкознании. Подлинно художественное исполнение требует глубокого изучения корней произведения, эпохи в которой жил художник, его жизни, общих стилистических закономерностей того времени, осознания специфических черт его творчества.

Истоки музыки Ф. Шопена следует искать в классике XVIII в. Композитор сам подчеркивал свою любовь к Баху и Моцарту. Его стиль, пианизм продолжают моцартов-