

СЛОВО И МУЗЫКА

С.С. Коренблит

Часть I. Синтез слова и музыки в тезаурусе человеческой памяти

- Введение
- *Песня и стихотворение* – синонимы
- Историко-педагогические аспекты триады *слово – стих – песня*
- Классификация песен
- Способ создания музыкального произведения «Нотный портрет»

Часть 2. Синтез слова и музыки – способ запоминания и разновидность педагогической мнемоники

- Введение
- Синестезия, память, мнемоника, мнемотехника
- Примеры применения мнемотехники
- Техники запоминания
 - Запоминание любой информации
 - Запоминание текстов стихов
- Примеры использования песен для запоминания
- Поэты о музыке и её взаимодействии со стихом
- Песенное и оперное творчество на аудионосителях в образовательном

процессе

- Музыка и песня в России
- Великие философы, композиторы и поэты о музыке
- О пользе пения стихов
- Теоретики музыки о памяти

Об авторе

ЧАСТЬ 1.

СИНТЕЗ СЛОВА И МУЗЫКИ В ТЕЗАУРУСЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

Введение

Субъективизация современной науки – не просто дань времени, но и естественное следствие развития культуры. Как же работать с этой субъективной составляющей, сохраняя при этом требования, присущие научно-ориентированному знанию?

Культура не может быть осознана и вовлечена в человеческую деятельность в полном объеме, идет ли речь об индивидууме или об обществе (можно говорить о поле ассоциаций, семантическом поле, понятийном ядре и т. д.). И не может пассивно воспроизводить объективные соотношения, неизбежно их переструктурирует.

Изучение этих процессов и вытекающих из них следствий может вестись с применением разрабатываемого в последние годы тезаурусного подхода. Он показал свою эвристичность в культурологии, в рамках которой формируется тезаурология – своего рода субъективная культурология. Результаты его применения в социологии, филологии и других областях гуманитарного знания публикуются уже более 10 лет.

Центральное понятие этого подхода – тезаурус. В Древней Греции тезаурусом (*thésaurós*) называли сокровище, сокровищницу, запас. И в научной терминологии нашего времени – в лингвистике, семиотике, информатике, теории искусственного интеллекта и других областях знания – тезаурус обозначает некоторое особым образом оформленное накопление. В информатике и теории искусственного интеллекта обращается внимание на систематизацию данных, составляющих тезаурус, и на их ориентирующий характер. Именно такая характеристика тезауруса легла в основу содержания этого понятия в общегуманитарном

тезаурусном подходе: тезаурус – это структурированное представление и общий образ той части мировой культуры, которую может освоить субъект.

Тезаурус обладает рядом черт, характерных особенностей, из которых в первую очередь нужно выделить следующие:

- неполнота любого тезауруса по сравнению с реальным развитием культуры, его фрагментарность, относительная непоследовательность; единство тезауруса, несмотря на фрагментарность составляющих его элементов, обеспечивается субъективно (внутренняя логика), в частности, через единство личности;

- иерархичность, восприятие мировой культуры сквозь призму ценностного подхода; выделенные приоритеты составляют определенную подсистему – ядро тезауруса;

- творческое пересоздание, переосмысление, вводящее герменевтический аспект в характеристику тезауруса;

- ориентирующий характер тезауруса;

- наличие родственных явлений в других тезаурусах, что ставит вопрос о генезисе тезаурусов;

- разнообразие и изменчивость тезаурусов, множественность уровней освоения культуры, при наличии ядра – отсутствие четких границ;

- действенность тезауруса, который влияет на поведение, другие проявления субъекта; воспитывающий (социализирующий) характер.

Нужно обратить особое внимание на то, что тезаурус (как характеристика субъекта) строится не от общего к частному, а от своего к чужому. Свое выступает заместителем общего. Реальное общее встраивается в свое, занимая в структуре тезауруса место частного. Все новое для того, чтобы занять определенное место в тезаурусе, должно быть в той или иной мере освоено (буквально: сделано своим).

Итак, сделаем акценты: не от общего к частному, а от своего к чужому, субъективная культурология, накопление, систематизация данных и т.д. и рассмотрим под заданным углом зрения понятие *песня*.

Песня и стихотворение – синонимы

Говоря о *песне* люди часто подразумевают стих (стихотворение) и наоборот, а говоря о *певце* – речь идет о *поэте* и наоборот.

Для начала необходимо исследовать сходство самих слов *песня, стих, певец, поэт* на уровне синонимов.

1. Различные названия интересующих нас слов, без учёта классификации, песен в словаре синонимов (от греч. *synonymos* – одноимённый) из самого большого словаря в мире В.Н.Тришина по количеству слов (289 тыс. слов) с синонимами и по количеству синонимов (толкований – 1197 тыс. слов) и близких по смыслу слов выглядят так.

Песня: айода (3), айтыс (1), альба (1), альборада (1), ария (5), баллада (2), баллата (1), баркарола (1), барыня (11), берсез (1), бульба (3), былина (5), варшавянка (1), величание (11), веснянка (3), вилланелла (1), вильянсико (1), виреле (1), вуса (1), гаудеамус (1), гимн (11), глава (58), гомофония (4), гондольера (1), дайна (1), дойна (1), дума (13), застольная (1), имаё (1), йодль (4), каватина (2), калинка (2), камаринская (3), кант (9), кантата (2), кантилена (2), канцона (3), канцонетта (2), карманьола (3), карола (1), коломыйка (2), колыбельная (1), коляда (4), колядка (2), криманчули (1), крыжачок (2), лауда (1), лявониша (2), маджолата (1), мадригал (3), мандолината (1), марсельеза (2), меренга (1), мизерере (2), монодия (3), нения (1), ноктюрн (2), ном (2), ода (6), олен (1), пассакалия (3), пассакалья (3), пасторела (1), пастурель (1), песенка (4), песнопение (2), песнопения (4), песнь (10), плач (15), псалом (5), рапсодия (2), распев (4), романс (4), руна (2), руны (2), сегидилья (3), серенада (2), сон (18), спиричуэлс (3), стихотворение (42), сутартине (1), фротолла (2), фроттола (2), хабанера (2), частушка (5), шансон (3), шансонетка (5), шаракан (1), шлягер (5), шумка (1), ыр (1), элегия (10), эпиталама (2), яблочко (4), янка (2)

Стих: абзац (23), бурлеска (4), верлибр (2), вирш (1), гекзаметр (3), гептаметр (1), дольник (1), ирмос (2), кода (2), логозд (1), мысль (33), октаметр (1), пентаметр (2), пеон (7), полиметр (1), произведение (43), прокимен (2), рефрен (4), речовка (1),

стихотворение (42), стишок (2), строка (7), строфа (14), тетраметр (1), триметр (1), тропарь (2), трохей (3), ударник (1), холиямб (2), хронограмма (1), ши (1)

Заметим здесь, что слова *песня* и *стих* имеют одинаковое количество толкований.

Стихотворение: акrostих (1), буриме (2), восьмистишие (2), газель (6), георгика (1), двенадцатиштишие (1), двуштишие (3), кантата (2), канцона (3), касида (1), ксения (7), мадригал (3), мезостих (1), монорим (1), моностих (2), ода (6), палинодия (2), пасторель (1), песня (95), пятиштишие (3), рондель (1), рондо (2), секстина (2), сиджо (1), сонет (1), стансы (1), стих (31), стихи (11), стихотвореньице (1), тавтограмма (1), трехштишие (1), триолет (1), центон (1), четверостишие (6), шестиштишие (2), эклога (4), экспромт (3), элегия (10), эпиграмма (5), эпиталама (2), эпитафия (3), эпод (1)

Для слова *стихотворение* слово *песня* является синонимом и наоборот. Слово *песня* имеет 95 толкований, а слово *стихотворение* (*стих* плюс *стихи*) – только 42!

Певец: акын (4), арион (2), ашут (4), аэд (2), бард (4), баритон (6), бас (12), бахиш (2), бахши (4), баян (12), боян (3), вагант (4), вокалист (3), гриот (6), гусан (4), гусяр (6), дискант (3), жирши (2), запевала (12), исполнитель (45), кантор (6), кифарет (6), кобзарь (2), козлодер (1), паолан (2), лирник (2), любимец муз (6), мейстерзингер (2), менестрель (3), миннезингер (3), мутриб (1), орфей (1), певун (3), певчий (4), песельник (2), песенник (7), песнопевец (3), песняр (1), питомец муз (6), плакальщик (1), подпевала (4), поэт (44), псалмопевец (2), рапсод (5), распевщик (1), рок-певец (1), садко (2), сингер (1), сказитель (10), скальд (2), скоморох (20), слагатель (27), сладкопевец (1), служитель муз (6), солист (5), сэсэн (2), тенор (9), теноришка (1), трубадур (2), трувер (2), фонограмщик (1), хади (2), хафиз (2), хорист (2), шансонье (2), шпильман (4)

Поэт: акын (4), арион (2), ашуг (4), бард (4), бахши (4), баян (12), борзописец (28), боян (3), версификатор (27), виршеплет (24), кифаред (6), кропатель (28), кропач (3), лекист (1), любимец муз (6), мастер слова (2), мастерзингер (2), менестрель (3), метроман (2), миннезингер (3), оллам (1), парнас (2), певец (67), песнопевец (3), пиит (4), пиита (23), питомец муз (6), поэтишка (26), рифмач (27), рифмоплет (26), скальд (2), служитель муз (6), стихокропатель (27), стихоплет (26), стихослагатель (26), стихослагатель (26), стихотворец (7), сэсэн (2), творец (14), трубадур (2), трувер (2), циклик (1), шаир (1), эпитафист (1).

Из приведенного сравнения можно сделать выводы:

1. Говоря о понятиях *песня*, *стих*, *стихотворение*, *певец* и *поэт*, мы ведем речь по сути об одном и том же.

2. Само понятие *песня* появилось значительно раньше понятия *стихотворение*.

3. Слова *певец* и *поэт* являются синонимами друг друга.

4. У слова *поэт* – 44 понятия, а у слова *певец* – 67, что подтверждает первородность *песни* и ее *исполнителя* и сочинителя – *певца* (у разных народов – свои названия, но суть одна и та же).

5. По синонимам слов *песня* и *стих* ясно, что первая – *родитель*, второе слово – *дитя* или *стих* – это *песня* без мелодии, а мелодия и *стих* – почти всегда *песня*!

6. *Песня* и *стих* имеют одни и те же характеристики, одинаковые понятия, причем у музыки их больше: метр, ритм, такт, повтор (рефрен) и т.д.

Историко-педагогические аспекты триады слово – речь (стих) – песня (музыкальное произведение)

Пение родилось вместе с человеком. Прежде, нежели лепетал, подавал он гласы.

Поэт и государственный деятель Гавриил Державин (XVIII век)

Слову (образующему язык) принадлежит могущественнейшая роль в создании мира, в развитии общества, человека. «В начале было Слово и Слово было у Бога и

Слово было Бог» (Евангелие от Иоанна. гл.1, ст.1). Слово – великое достояние человека, отличающее его от других живых существ на Земле.

Слово – несет в себе два начала: 1. понятие, инФОРМацию, существующую независимо от человека как объективное начало и 2. инТОНацию как личностное, субъективное начало, идущее от произношения слова и отношения к данному понятию человека, интонация несет эмоциональную окрашенность. Первое – связано ФОРМой, раскрывает то, о чем идет речь. Второе – наполняет ТОНом, «речевой музыкой». Слово, произнесенное по-разному, с разной интонацией, приобретает различные оттенки: восхищения, удивления, радости, строгости, уважения, грусти, скорби, раздражения, покоя, уныния и т.д.

Обратимся к истории. Древнегреческие поэты пели свои стихи. Авторы трагедий: Эсхил, Фриних, Софокл, Еврипид – были одновременно и музыкантами. Хор в древнегреческой трагедии был комментатором событий и пел в унисон, а драматические актеры имели к тому же и сольные партии.

В Древнем Риме поэтические оды Горация, эклоги Вергилия, поэмы Овидия пелись в сопровождении струнных щипковых инструментов. Император Домициан основал «капитолийские» состязания (конец I в.н.э.), на которых вместе с поэтами выступали певцы и музыканты. Император Нерон ввел «греческое состязание», где сам выступал как поэт, певец, кифаред. На Руси сказители и скоморохи пели былины и частушки.

Поэзия была и остаётся на особом положении в жизни общества, отражая ее духовные, нравственные, эстетические идеалы. Поэзия и музыка... Родство этих видов искусства отмечалось не один раз. «Музыка начинается там, где кончается поэзия...» – писал великий И.Гете. Поэзия становилась источником вдохновения для многих композиторов. В России любимым поэтом был А.Пушкин. П.Чайковский писал о нем: «Независимо от сущности того, что он (А.Пушкин – С.К.) излагает в форме стиха, в самом стихе, в его звуковой последовательности есть что-то, проникающее в самую глубь души. Это «что-то» и есть музыка...».

Русская поэзия XVIII–XX веков – это кладезь русского языка, его животворный источник. Её нужно возвращать всевозможными путями в культуру в целом, в сознание современных студентов в частности.

Считается, что роду человеческому 1-3 млн. лет, а последние 40 тыс. лет – возраст искусства. Из них 6 тыс. лет – возраст литературы (литература лат., в общем смысле то же, что и письменность, то есть совокупность всех письменами начертанных на камнях, папирусе, коже, бумаге и проч. произведений человеческого творчества, в которых отразились быт, идеи, чувства, стремления и борьба людей, вообще вся историческая жизнь человечества. В этом смысле сюда входят наука, религия, философия, исторические памятники и летописи, законы, изящные произведения народного (песни, пословицы и проч.) и индивидуального творчества. В более тесном смысле под литературой разумеются лишь произведения изящной словесности (народная лирика и эпос, лирика, поэма, драма, роман, повесть и др. отдельных авторов). Различают также национальную литературу, совокупность произведений изящной словесности, в которых отражается дух и культура какого-либо одного народа.

Записывалось не всё, а главное, тем более что запись представляла определенный труд (высечь на камне!). Для человечества всегда стояла сверхзадача – сохранить весь багаж знаний, навыков, произведения искусства и т.п. – т.н. иммортальность (лат. *immortalis* – бессмертный, вечный).

Как же передавались молитвы, опыт веков, открытия и пр.? С рисунками понятно, а с другими знаниями как? Изустно, чтобы все запоминалось и передавалось дальше до возникновения письменности (литературы) как это можно было достичь? На наш взгляд – это было возможно только с помощью песни. Общеизвестны такие примеры, как Хвалебные гимны – Псалтыри, основанные на старинных мотивах, «Илиада» и «Одиссея» Гомера – собрания отдельных песен и т.д. Предстоящие открытия скорее всего подтвердят именно это утверждение, ибо именно у песен есть необходимые мнемотехнические особенности (см. мнемотехника), позволяющие передать весь накопленный человеческий багаж изустно.

Изучая канонические религиозные тексты выясняется, что они основаны на мелодическом переложении: гимны, молитвы, заклинания и являлись ничем иным, как видом песен (по песенной классификации).

Слово *песня* (нем. – Lied, франц. – chanson, итал. canzone, англ. – song) означает первичный вид музыкально-словесного высказывания. Это – фольклорный жанр, который в широком своем значении включает в себя все, что поется, при условии одновременного сочетания слова и напева; в узком значении – малый стихотворный лирический жанр, существующий у всех народов и характеризующийся простотой музыкально-словесного построения. В дальнейшем термин *песня* уже применяется преимущественно во втором значении;

В связи с необходимостью запоминания любых произведений уместно отметить также такое понятие, как *стихотворение* в прозе – термин, которым обозначают небольшие прозаические произведения, напоминающие по своему характеру лирические стихотворения, но лишенные стихотворной организации речи и поэтому точнее характеризруемые термином «лирика в прозе». К произведениям такого рода относятся известные «Стихотворения в прозе» И.Тургенева, «Поэмы в прозе» Бодлера и др. Типическими признаками стихотворение в прозе является их краткость, рудиментарный, а иногда и вовсе отсутствующий сюжет, изображение характера в отдельном его проявлении, а не в относительно законченном кругу событий, повышенная выразительность повествовательного строя речи и, наконец, как часто полагают, ритмичность речи. Таким образом, стихотворение в прозе представляется своеобразным сочетанием признаков стиха и прозы, чем и объясняется его оксюморонное наименование: обычно мы называем прозой как раз такие формы речи, которые по своей организации полярны стиху. В то же время общепринятым считается говорить об особенностях поэтики романов Ф.Достоевского («Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы»). Однако нужно отметить, что, несмотря на все попытки определить признаки «ритма прозы», такого определения найти не удалось.

Есть гениальные примеры применения стихотворных приёмов – это романы в стихах «Евгений Онегин» А. Пушкина, «Горе от ума» А. Грибоедова, «Маскарад»

М. Лермонтова, где прослеживается преемственность использования крупных поэтических форм. Крупнейшие композиторы не преминули сочинить к ним музыку и на мелодической основе эти произведения начали свою вторую и бесконечно долгую жизнь. При отсутствии письменности (если бы эти сочинения возникли тысячи лет назад) у этих произведений музыкальная (песенная) основа была бы единственным возможным способом дожить до наших дней.

К месту было бы сказать, что поэты (А. Пушкин, И. Тургенев, А. Толстой, Б. Пастернак и т.д.) уверенно реализовали себя как сочинители романов, повестей, рассказов, эссе и т.п. и достигли литературных высот. И наоборот – нет ни одного примера того, как писатели, реализовав себя в этом качестве на высоком уровне, становились хоть мало-мальски значимыми поэтами.

В поэзии прослеживаются вполне определенно три революции (так считалось многими специалистами – они оканчивались эволюционно в конце каждого века): в начале XVIII века В. Тредиаковский, М. Ломоносов, А. Сумароков создали новый светский поэтический язык, впервые разведя в стороны его с церковным и фольклорным. Фольклор и литература постепенно расходятся в жанрах, но продолжают сохранять родство. Авторство создателей литературы благодаря новым возможностям закрепиться на долговечных носителях удавалось не потерять.

В середине и конце века продолжили поэтическое новаторство и готовили приход новой волны: Г. Державин, И. Хемницер, А. Радищев, М. Муравьев, В. Капнист, И. Дмитриев, Н. Карамзин, И. Крылов, И. Козлов, К. Батюшков, В. Жуковский, Д. Давыдов.

С началом 2-й поэтической волны можно считать таких поэтов, как: Ф. Глинка, П. Вяземский, К. Рылеев, И. Мятлев. Они приготовили приход следующих новаторов стихосложения: В. Кюхельбекер, А. Дельвиг, А. Пушкин (особенно он! – считается первым, решившимся зарабатывать исключительно литературным трудом, но большинство ныне живущих поэтов не могут прожить только на поэтическом труде, поэтому им нередко приходится писать тексты к популярным песням. Редко когда в песню попадает изначально самостоятельно сочиненное

стихотворение. Исключения составляют поэты-песенники, но их труд лишь с большим приближением можно отнести к литературному). Продолжим: Е. Баратынский, А. Одоевский, Н. Языков – далее развитие поэзии происходило через творчество Ф. Тютчева, К. Аксакова, А. Хомякова, А. Полежаева, Д. Веневитинова, К. Павлову, В. Бенедиктова, А. Кольцова, Н. Огарева, М. Лермонтова, П. Ершова. В середине века нужно отметить А. Толстого, И. Тургенева, Я. Полонского, А. Фета, А. Жемчужникова, А. Майкова, Н. Некрасова, Л. Мея, А. Григорьева, И. Никитина, А. Плещеева, М. Михайлова, Д. Минаева, Н. Добролюбова, К. Случевского, Л. Трефолева, А. Апухтина, И. Сурикова, А. Голенищев-Кутузова, С. Дрожжина. Эволюция поэзии почти полностью совпала с завершением века – на смену «Золотого века» и рождению «Серебряного века» поэзии: пришли В. Соловьев, Н. Минский, И. Анненский, К. Романов, К. Льдов, К. Фофанов, С. Надсон, Ф. Сологуб, Д. Мережковский, В. Иванов, П. Соловьева, К. Бальмонт, М. Горький, А. Федоров, З. Гиппиус, М. Лохвицкая, И. Бунин, Тэффи, М. Кузмин, Ю. Балтрушайтис, В. Брюсов, А. Герцык, А. Кондратьев, М. Волошин, Эллис, С. Черный, А. Белый, А. Блок (большая часть перечисленных поэтов относится к символизму). Им удалось подготовить приход следующей волны (плеяды новаторов) поэзии. И как было ранее – самой поэзии, вернее поэтам на заре XX-го столетия стало тесно в рамках прежних поэтических форм (а значит и музыкальных!), особенно начиная с футуристов (И. Северянин, В. Хлебников, В. Каменский, В. Маяковский, Н. Асеев, Б. Пастернак, Б. Лившиц) – т.н. «строителей языка», акмеистов (Н. Гумилев, С. Городецкий, О. Мандельштам, А. Ахматова, Г. Иванов, Г. Адамович, М. Зенкевич, В. Нарбут), имажинистов (В. Шершеневич, А. Мариенгоф, А. Кусиков), обериутов (К. Вагинов, Н. Заболоцкий, Н. Олейников, Д. Хармс).

Далее усилиями поэтов (Б. Садовский, К. Чуковский, С. Городецкий, В. Каменский, Н. Клюев, В. Гофман, С. Парнок, В. Хлебников, Н. Гумилев, В. Зенкевич, В. Ходасевич, А. Тиняков, Ю. Лившиц, А. Крученых, Ч. Габриак, И. Северянин, П. Орешин, С. Маршак, А. Ширяевец, В. Нарбут, Д. Бурлюк, Н. Асеев, А. Ахматова, С. Клычков, А. Несмелов, В. Инбер, Б. Пастернак, О. Мандельштам,

И. Эренбург, Р. Ивнев, Г. Адамович, М. Цветаева, В. Шершеневич, В. Маяковский, В. Сумбатов, Г. Шенгели, Г. Иванов, В. Рождественский, С. Есенин, Э. Багрицкий, П. Антокольский, А. Кусиков, А. Мариенгоф, Н. Олейников, К. Вагинов, И. Сельвинский, А. Баркова, Н. Заболоцкий, Ю. Поплавский, М. Светлов, И. Уткин, А. Барто, Л. Мартынов, Д. Хармс, Д. Андреев) закрепилось рождение и развитие нового поэтического языка, но... народом и государством, как правило, эти литературные опыты всецело и повсеместно не были приняты (даже раздражали, особенно власть!). Из-за чего это происходило? Подавляющим большинством населения такие поиски новых литературных форм были отвергнуты из-за сложности усвоения: запоминания и воспроизводства. Для освоения текста нужна именно песня – более ритмичная, с одинаковыми размерами (количеством тактов в строке), повторами и т.д. Поиски поэтов новой волны и находки являлись и являются до сих пор в основном предметом изучения литературоведов, филологов и узкой группы любителей чистой поэзии (не более 4% от всего населения).

Остановимся здесь чуть подробнее, так как речь пойдет о взаимодействии слова и музыки.

«Эго» и «кубо» футуризм роднит прежде всего отношение к слову. «Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам», – эти слова из манифеста кубофутуристов можно отнести и к И.Северянину, однако всё их творчество пришло в стихотворную «норму» или «классику», правда потеряв много самобытного очарования, но петясь их стихи стали легче, а значит и запоминаться. Далее еще интересней: каждая из этих групп считала именно себя выразительницей «истинного» футуризма. Новым «бойцам» приходилось воевать уже не столько с прежней литературой, сколько с лидерами самого футуризма и «перекрывать» их по части их же лозунгов, «... не желая больше поощрять наглость зарвавшейся банды, присвоившей себе имя Русских футуристов, заявляя им в лицо... Вы предатели и ренегаты... Вы самозванцы ... Вы трусы... Вы... будете поставлены в необходимость получить в руки свои истинный послужной список пассаистов» (т.е. людей, пристрастных к прошлому и равнодушных к настоящему). Под этими словами из манифеста

«Центрифуги» – «Грамота» стояли подписи Н. Асеева, С. Боброва, И. Зданевича, Б. Пастернака (кто бы сейчас мог бы это представить?!).

В. Брюсов – мэтр символизма отмечал, что в области «словесного изложения» у футуристов есть некоторые достижения и можно надеяться, что «зерна» когда-нибудь вырастут «в настоящие цветы», но для этого, конечно, «придется поучиться многому у... символистов». А И. Бунин называл футуризм просто «плоским хулиганством».

А вот М. Горький, напротив, всячески поддерживал «будетлян» – «Их много ругают, и это несомненно, громадная ошибка... Их породила сама жизнь, наши современные условия. Они – вовремя рожденные ребята... Как бы смешны и крикливы не были наши футуристы, но им нужно широко раскрывать двери, широко, ибо это молодые голоса, зовущие к молодой жизни». Вот здесь и кроется оценка их литературной деятельности – «широко раскрывать двери» традиционной поэзии, а значит активно, агрессивно вмешиваться, разрушать музыкальные каноны. Но музыка древнее стихов и она этот поэтический задор конечно же «поглотила именно способностью структурировать, а значит превращать в легко поддающиеся запоминанию формы стихосложения (исключительно на классических характеристиках музыки (размер, ритм и т.д.).

Композиторам с такими стихами сложно работать (не нарушая замысел поэтов) из-за разного количества слогов в каждой строке и несимметричном переносе ударений. Рассмотрим характерный пример из творчества В. Шершеневича (основоположника имажинизма). Приведем здесь стихотворение, взятое в Нотный Портрет «Акробат сердца» Часть 1 «Не завидуй» В. Шершеневича:

ИНСТРУМЕНТОВКА ОБРАЗОМ

*Эти волосы, пенясь прибоем, тоскуют,
Затопляя песочные отмели лба,
На котором морицинки, как надпись, рисует,
Словно тростью, рассеянно ваша судьба.
Вам грустит тишиной, набегающей резче,
Истекает по каплям, по пальцам рука,
Синих жилок букет васильками трепещет*

*В этом поле вечернем ржаного виска.
Шестиклассник влюбленными прячет руками
И каракульки букв, назначающих час...
Так готов сохранить я строками,
На память как вздох, освещенный златоустием глаз.
Вам грустить тишиной... Пожелайте: исплачу
Я за вас этот грустный, истомляющий хруп!
Это жизнь моя бешеной тройкою скачет
Под малиновый звон ваших льющих губ.
В этой тройке – вдвоем. И луна в окне бойко
Натянула, как желтые вожжи, лучи.
Под малиновый звон звонких губ ваших, тройка,
Ошалелая тройка, напролом проскачи.*

В приведенном примере применяется рифма (уже хорошо!), но количество звуков не поддается обычному структурированию для легкого запоминания как стихотворения самого по себе, так и плохо поддается мелодической обработке звуками – для каждой строфы требуется новая мелодия или вариация лейтмотива (лейтмотив – яркий, образный мелодический оборот или тема, применяемый для характеристики некоторого лица, идеи, явления или переживания; и – многократно повторяющийся в произведении по ходу развития сюжета).

Максимально творчески эквивалентная мелодическая иллюстративность стиха невольно приводит к общепринятым музыкальным нарушениям чувства гармонии, ритма, размера и т.д.

Удаляясь от мелодических формул и характеристик традиционного стиха (а значит легко усвояемого человеческой памятью) многие «новаторы» поэтического искусства: акмеисты, футуристы и т.д. начинали раздвигать или раздалбливать «узкую» для них колею традиционной поэзии, разрабатывая новые горизонты и раздвигая границы, но «нагулявшись» вволю и увеличив размер «колеи», возвращались в русло наиболее песенных форм стиха.

«...Да, умер. Вот уже год вместо него, огнесловного, еле лавирующего между правдой, красотой и участием на эстрадах... в аудиториях скучнейшая логика, доказывание каких-то воробьиных истин вместо веселого звона графинов по пустым головам... я и сам не очень-то жалею покойника... Футуризм мертвой хваткой взял Россию... Футуризм умер как особенная группа, но во всех вас он

разлит наводнением. Но раз футуризм умер как идея избранных, он нам не нужен. Первую часть нашей программы – разрушение мы считаем завершенной. Вот почему не удивляйтесь, если сегодня в наших руках увидите... чертеж зодчего, и голос футуризма... выльется в медь проповеди». Констатировал В. Маяковский и это лишь подтверждает наше исследование – против закона природы долго не повоюешь, а в классической форме стиха заложен закон природы. (По нему выстраиваются даже элементы таблицы Д. Менделеева). Остальные – неклассические формы обязательно имеют неустойчивое положение. «Скучнейшая логика» победила (На самом деле образец, т.е. классика – наиболее устойчивая форма любого произведения, поэтому все попытки «расшатать» ее обречены).

Дальнейшее развитие поэзии происходило через ее проводников между началом и концом века, таких как: А. Тарковский, Б. Корнилов, Д. Кедрин, В. Шаламов, М. Петровых, И. Чиннов, О. Берггольц, А. Твардовский, С. Липкин, С. Михалков, Я. Смеляков, В. Тушнова, М. Алигер, К. Симонов, Г. Семёнов, Б. Заходер, А. Галич, И. Елагин, Н. Тряпкин, Н. Глазков, Б. Слуцкий, Д. Самойлов, Ю. Левитанский, Г. Поженян, Б. Чичибабин, А. Межиров, С. Кирсанов, Б. Окуджава, Ю. Друнина, В. Солоухин, К. Ваншенкин, Н. Коржавин, Е. Винокуров, В. Соколов, В. Берестов) эволюцию поэзии XX-го века оканчивают А. Дементьев, И. Лиснянская, А. Жигулин, Г. Горбовский, Р. Рождественский, А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Н. Матвеева, Е. Рейн, Н. Рубцов, В. Соснора, Б. Ахмадулина, Г. Шпаликов, Ю. Мориц, В. Высоцкий, О. Чухонцев, завершая литературный век И. Бродским, Л. Миллер и мн. др.

Приведенные примеры немного условны, т. к. расположение в списке поэтов основано лишь на датах рождения, но суть в целом остается ясна – три века русской поэзии достаточно явно прослеживаются в своем новаторстве, развитии, подготовке следующего рывка или добавления новых притоков и далее по кругу. Остается надеяться, что вступивший в права XXI век последует предыдущим примерам.

Следует особо отметить поющих поэтов. Известно, что пели свои стихи Д. Давыдов, М. Кузмин, А. Вертинский и мн. другие, но в большинстве случаев сами

песни не дошли до нас из-за несовершенства записывающей техники (в ряде случаев её еще не было в помине). Но в период появления звукозаписывающих устройств (магнитофонов) некоторые поэты особенно запомнились народу из-за исполнения своих стихов под гитару (пение под гитару) и их стихи будут воспроизводиться неопределенно долгое время (М. Анчаров, А. Галич, Б. Окуджава, Н. Матвеева, В. Высоцкий и т.д.). Большая часть так называемых бардов (см. самодеятельная, а ныне – авторская песня) пользуется этой схемой фиксации на пленке или СД, стремясь закрепится в народной памяти именно через песню, что отчасти позволяет им снять с себя ответственность за саму литературу своих текстов, но дает реальный шанс остаться надолго в памяти (иначе говоря – петься). В то же время – наиболее успешные сочинители из этой среды находят для себя жизненно необходимым перейти в ранг «чистых» поэтов, считая что это и есть наиболее высшая ступень литературы – стих без мелодии, а зря – с песней у них больше шансов остаться в народной памяти – именно как певцов, а не поэтов.

Многие поэты стали известны (а потом запомнились) в первую очередь как поэты песен, некоторые песни стали народными, хотя имеют незабытого (непотерянного) автора: «Вечерний звон» написал духовный композитор В. Зиновьев на стихи Т. Мура в переводе слепого ярославского поэта И. Козлова, «Тонкая рябина» (стихи И. Сурикова, музыка народная) «Что стоишь, качаясь...», «Пара гнедых» (стихи – перевод А. Апухтина, музыка С. Донаурова) «Пара гнедых, запряженных с зарею...». Многие стихи, что по своей природе музыкальны и ритмичны, композитором Г. Свиридовым и другими положены на музыку. Изначально певучие по своей сути, они стали народными. Достаточно вспомнить песни «Ты жива еще, моя старушка...», «Клен ты мой опавший...», «Под окошком месяц, под окошком ветер...», «Королева» и другие. Приведем к примеру некоторые из них: «Гори, гори, моя звезда...» (стихи В. Чуевского, музыка П. Булахова) «Гори, гори, моя звезда...», «Степь да степь кругом» (стихи И. Сурикова, музыка народная) «Степь да степь кругом,..», «Вот мчится тройка почтовая...» (стихи и музыка народные) «Вот мчится тройка почтовая...», «По диким степям Забайкалья» (стихи и музыка народные) «По диким степям

Забайкалья,..», «Ой, полна, полна коробушка (стихи Н. Некрасова, музыка народная), «Вечерний звон» (стихи И. Козлова, музыка А. Алябьева) «Вечерний звон, вечерний звон!..», «Ой, мороз, мороз» (стихи и музыка народные) «Ой, мороз, мороз,..», «Однозвучно гремит колокольчик,..», «В дороге» (стихи И. Тургенева, музыка В. Абаза) «Утро туманное, утро седое,..», «Клён ты мой опавший» (стихи С. Есенина, музыка А. Лепина), «Клён ты мой опавший, клен заледенелый», «Не жалею, не зову, не плачу» (стихи С. Есенина, музыка Г. Пономаренко), «Не жалею, не зову, не плачу,..», «Отговорила роща золотая» (стихи С. Есенина, музыка Г. Пономаренко), «Над окошком месяц» (стихи С. Есенина, музыка Г. Пономаренко) «Над окошком месяц. Под окошком ветер...» «Отговорила роща золотая...», «Письмо матери» (стихи С. Есенина, музыка В. Липатова), «Ты жива еще, моя старушка?..», «Однозвучно гремит колокольчик» (стихи И. Макарова, музыка А. Гурилева), «Дорогой длиною» (стихи К. Подревского, музыка Б. Фомина) «Ехали на тройке с бубенцами,..», «Береза белая» (стихи Л. Овсянниковой, музыка В. Шаинского), «Береза белая, подруга...», «Стою на полустаночке» (стихи М. Анчарова, музыка И. Катаева), «Стою на полустаночке...», «Оренбургский пуховый платок» (стихи В. Бокова, музыка Г. Пономаренко) «В этот вьюжный и ласковый вечер», «Я люблю тебя, жизнь» (стихи К. Ваншенкина, музыка Э. Колмановского) «Я люблю тебя, жизнь,..», «Романс» (стихи М. Матусовского. музыка В. Баснера) «Целую ночь соловей нам насвистывал,..» и далее до бесконечности.

Отдельно стоит упомянуть песни на стихи поэта А. Фатьянова, которые уже получили высокое звание народных песен: «Соловьи», «Где ж ты, мой сад», «На солнечной поляночке», «Три года ты мне снилась», «Где же вы теперь, друзья-однополчане», «Когда весна придёт, не знаю. Пройдут дожди... сойдут снега...», «На крылечке твоём каждый вечер вдвоем».

Как утверждает автор книги «Николай Рубцов: Песни и романсы» В. Калугин – рекордсменом XX века является поэт Н. Рубцов: более 150 стихотворений стали песнями (у нас еще 28, какие-то стихи песен совпадают с приведенными в книге). Для сравнения у С. Есенина – более 30 стихотворений, из них при жизни – 3 (у нас

еще 66), у В. Маяковского – ни одного (у нас – 30). Другой рекордсмен – К. Бальмонт: при жизни более 280 стихов стали песнями, после смерти – насчитываются единицы (у нас – 248). При жизни у А. Пушкина стали песнями 45 стихотворений (у нас – еще 58), у А. Блока – 30 (у нас – более 320). У М.Лермонтова прижизненных песен было только 4, зато после смерти – 2500 романсов и песен на 250 стихов (у нас еще 50). По песенности поэзии получилось два рекордсмена: XIX век – М. Лермонтов (а не А. Пушкин!), XX век – Н. Рубцов. Через песни – запоминание и любовь к поэтам.

Судя потому, что автор книги не знает о давно выпущенных (свыше 10 лет назад) в свет пластинок, дисков и кассет с перечисленными песнями, приведёнными в его книге данными можно пользоваться лишь для сведения.

Поэты, зная об этих свойствах песни «увечивания» стихов, стремятся найти композиторов, а последние, осознавая свою чрезвычайную востребованность продолжают «строгать» поэзию под свои формы, не считаясь со смыслом для удобства запоминания (а совсем не из вредности). Поэты в большинстве своем, понимая сложность сохранения в памяти своего творчества, мечтают найти хорошего композитора, чтобы тот оставил песню «на века», из-за чего им иногда приходится терпеть, либо отвергать услуги композиторов, не видя эквивалента своим творческим усилиям. В связи с легкостью публикаций в XX веке (современная печать, ныне – Интернет) количество «чистых» стихов без мелодий многократно превзошло творческие возможности композиторов, поэтому последние почувствовали себя в превосходящем положении (впрочем, как и ранее) и иногда сотворяют со стихами нечто невообразимое, слишком далеко уходящее от первоначального смысла стихов (об этом отдельно: теория главенства «мировой музыки» над словом). О некоторой части поэтов, берущихся за сочинение мотивов к своим стихам и поющих свои песни, мы уже упомянули (часто им помогают более профессиональные исполнители).

Некоторые поэты, например И. Бродский, решительно и смело предполагают (возможно, в век информационных технологий это так и есть или будет?!), что стихи могут жить самостоятельно неопределенно долгое время. Однако наше

исследование доказывает обратное: без музыкальной основы стихотворения долго в памяти не могут оставаться, но он сам стал известен в России исключительно стараниями композиторов (вернее рапсофов): Е. Клячкина и А. Мирзаяна.

И все сохранившиеся ныне фонограммы XX-го века подтверждают, что все поэты читают свои стихи нараспев (речитативом), правда чаще всего на один и тот же, чем мешают отождествлению слушателем их стихов с уникальностью.

Классификация песен

Необходимо немного затронуть классификацию песен. Для того чтобы классификация песен была стройна и устойчива, она должна строиться на двух перекрещивающихся основаниях. Первым таким основанием должно служить деление песен по среде их социального бытования в историческом разрезе, по социально-экономическим формациям. Эта линия социального деления позволит учесть все разнообразие содержания (тем и мотивов) песен, обусловливаемое разнообразием социальных группировок, и хронологически прикрепить песни. Вторая линия деления по видам песен позволяет учесть всё разнообразие песенных жанров, условия их бытования, обстоятельства исполнения (хоровые, свадебные, лирические и пр. песни), и т. к. она будет заключена внутри социальной классификации, то поможет разрешить вопрос и о социальном происхождении различных песенных жанров. Это отдельная тема, здесь ограничимся несколькими примерами.

Комментируя народное понимание песни как рассказа «про старое, про бывалое», выразившееся в названии «старина», С.К. Шамбинаго писал, что оно вернее передает ее сущность, нежели книжный термин «былина», утвердившийся в науке. (Шамбинаго С.К. Вступ. ст. // Былины-старины. М., 1938. С.V.). По свидетельству г. Барсова, сами олонечские певцы былин обыкновенно называют их старинами – выражение, в своем роде меткое и даже с оттенком сродным (старое ведь и есть бывалое). Кроме же того, народ вообще называет этот род произведений и просто песнями, многозначительно противопоставляя их сказкам, в следующем

изречении, давно уже истолкованном К.С.Аксаковым: «песня быль, а сказка складка». (см. подробнее О.В. Захарова «Былины. Поэтика сюжета»).

Некоторые песни стали социальными: «Варшавянка» (популярный революционный гимн польского и русского пролетариата). В «Варшавянке» использована мелодия песни восстания 1863), «Марсельеза» («Marseillaise»), французская революционная песня. Слова и музыка К.Ж. Руже де Лиля (1792). Сначала называлась «Боевой песней Рейнской армии», затем «Маршем марсельцев» или «Марсельезой». При Третьей республике стала государственным гимном Франции (с 14 июля 1975 исполняется в новой музыкальной редакции). В России получила распространение «Рабочая Марсельеза» (мелодия «Марсельезы», текст П.Лаврова) Как видим – все песни имеют авторов, если удалось сохранить о них сведения.

Например, творчество И. Стравинского при образно-стилистической многоплановости отличается целостностью и органической связью с традициями русской музыкальной культуры, а творчество Д.Шостаковича имеет отличительные черты своего стиля – интенсивная ритмика (знаменитая 6-я симфония может вполне считаться симфороковым произведением, которая создана задолго до появления музыкального направления «Рок») разнообразное и часто самобытное использование оркестровых средств, высокая драматическая напряженность, оригинальный музыкальный юмор. На основе глубокого прочтения поэзии разных эпох и народов, прежде всего русской, Г. Свиридов существенно обновил многие вокальные жанры. Стиль Г. Свиридова, прочно связанный с традициями русской классической и советской музыки, чрезвычайно самобытен. Многие в нём определяются широкой опорой на крестьянский фольклор в сочетании с приёмами музыкального языка XX в., в частности увертюра «Время вперед» может без натяжек считаться симфороковым произведением. Еще ранее, в 1928 г. создано М. Равелем знаменитое «Болеро» – считающееся симфоническим шлягером XX века (на самом деле все тот же симфо-рок). Ныне слово «шлягер» скомпрометировано усилиями современных песенников, но само слово ни в чем не виновато. Немецкое «Schlag» означает не только «удар», но также и «взмах» (крыльев), то есть «взлет»,

– в нашем случае ярчайший взлет творческого проявления. А перевод слова «шлягер» – это не только «боевик», «гвоздь сезона». (Немецкое «Schlager» означает еще и «боец»).

Присвоение нынешними певцами слова «Шлягер» исказило помимо всех дорогих нам понятий и слово «Песня». Трескотня ныне поющей братии похожа на зазывание лоточников на базаре – отсутствие смысла и поэтического дара в текстах песен превратило их в общий шумовой фон большого города, где трудно различить источники отдельного сигнала – всё сливается в единой бессмыслице. Легкодоступность фиксации песен на любых носителях и отсутствие «платы» собственной судьбой за свои «сочинения» сделали песню товаром широкого потребления (иначе – общепитом) и перекрывают возможность расслышать уникальные поэтические достижения отечественной культуры. Отсюда возникает потребность момента «перехватить» молодого человека на стадии его обучения в школах и вузах, пока его не захлестнула волна песенного давления «попсы» (см. мнемотехника), которая реализует свои, далеко не безобидные цели.

Здесь следует отметить то, что жанр популярной песни терпит глубочайший кризис из-за отсутствия смысла в текстах песен, поэтому «изготовители» жанра занимаются в основном ремейками, ремиксами и пародиями старого, наиболее удачного песенного воплощения их предшественников (но об этом – отдельно).

Так называемые поэты-песенники используют все приемы стихосложения для наиболее легкой запоминаемости своих строк, иногда не пренебрегая уже и без того известными выражениями и пословицами, подменяя первоисточник, например «Не сыпь мне соль на рану...» и т.д. Это уже бывало и раньше: некоторые поэты «оседали» при дворах вельмож и князей, становясь придворными поэтами, обслуживая тщеславие хозяев и давая последним шанс хоть как-то быть незабытыми в веках (при этом им было также сытно, как и теперь при обслуживании заказа власти).

Следует также отметить, что появление новых музыкальных форм – джаз, ритм-блюз, рок, рэп (кстати первым рэпером был скорее всего Вини-Пух в исполнении Е. Леонова в одноименном мультфильме), техно- и т.д.

сопровождались рождением новых форм стихосложения и наоборот. Появились даже понятия «рок-поэзия» и т.д. Появление джаза, заметим, взаимосвязано с новыми течениями в поэзии, такими как футуризм, акмеизм, эго-футуризм (И.Северянин первым в России, в 1911 г., назвал себя футуристом. Прибавив к этому слову другое – «эго». Получилось – эгофутуризм. («Я-будущее» или «я в будущем»).

Далее за музыкой и словом появляется стиль жизни, – так называемые культуры: рок-культура, поп-культура и т.д. (а ранее – за бродячими актерами, миннезингерами, цыганами наконец с их таборными бродячими песнями, но об этом в другой раз).

Сами исполнители (певцы) для творческого становления обязательно используют полюбившиеся народом песни, чтобы получить немного от них народной любви и популярности (а главное – узнаваемости!), а только затем продвигаются дальше со своим новым репертуаром. Этим же приёмом пользуются танцоры и фигуристы – но там уже язык жеста плюс запомнившееся песенное произведение в любых жанрах – это уже о другом (хотя...).

Переработки (аранжировки, оркестровки) классики (классика от лат. *classicus* – образцовый. Первоначально «классик» – относящийся к первому разряду, «классу», высшей из пяти цензовых категорий, на которые, по преданию, были разделены граждане Древнего Рима. В метафорическом смысле «элита» слово «классики» было впервые употреблено Цицероном, а применительно к литературе – Авлом Геллием (II в.). Гуманисты Возрождения, для которых «избранниками» в области литературы и искусства были все античные писатели, живописцы, скульпторы, архитекторы и т.п., называли их классиками. Такой же смысл вкладывали в слова «классика», «классики», «классический» представители классицизма (называя «классиками» и художников своего направления), на современные ритмы, часто безыскусные, используют все тот же приём узнаваемости запавших в душу и полюбившихся произведений. Музыкальную основу любимых мелодий широко используют пародисты и имитаторы, обращаясь к тем же свойствам песни, о которых мы здесь говорим.

Возвращаясь к главной теме статьи надо завершить ее следующим: в целом, говоря о стихах, речь идет в первую очередь о Ритмизации (основной термин описания музыки!) – приеме мнемотехники; перевод информации в стихи или в строки, связанные ритмом или рифмой (наглядный пример – таблица элементов Д.Менделеева). Свет (цвет) устроен по октавному принципу, а в музыке – 8 с лишним октав только у рояля, но это еще не предел музыкального поля (к примеру – Вьетнам). Примеры можно приводить и далее, но этого более чем достаточно.

Способ создания музыкального произведения «Нотный портрет»

Можно смело считать доказанным, что самым совершенным способом превратить «чужие» стихи в «свои» не только в рамках одной культуры или цивилизации, но и мировой (огромное количество стихов поэтов классики удачно переведены на языки десятков народов мира и их можно петь на «своих» языках или разучивать «чужой» – к примеру русский язык!), накапливать в своем сознании, памяти, и, наконец систематизировать огромный поэтический массив информации последних 3-х веков русской поэзии с помощью песен. И наконец, можно признать, что предложенная нами песенная интерпретация стихов является не чем иным как субъективной культурологией, преломленной в сознании одного человека. По методу подобной «переработки» стихов любой способный композитор может структурировать поэзию для превращения ее в тезаурус, а значит «освоить» поэзию для себя и других.

«Нотный портрет»

1. В работу берется всё поэтическое наследие поэта, изучается максимально-возможная информация о жизни и творчестве поэта во всех мельчайших деталях и подробностях, включая принадлежность к определенному поэтическому направлению, для наилучшего “вживания” в образ поэта.

2. Отбирается от 11 до 141 наиболее характерных поэтических произведений (по сложившемуся уже опыту, хотя величина меньше – не желательна, а больше – не обязательна, но допустима при особой необходимости). Время звучания каждого

“нотного портрета” от 26 минут до нескольких часов, хотя объём здесь в полной зависимости только от выбранных стихов.

3. Определяются наиболее приемлемые музыкальные формы (музыкальные характеристики) для каждого стихотворения и для всего “нотного портрета” в целом: мелодии, стиль, гармонии, жанр, темп, ритм, размер и т.д.

4. Пишется мелодия к каждому стихотворению в отдельности, тем самым создается Песня (готовой к воспроизведению считается произведение, мелодия которого вместе со стихом зафиксирована на нотной бумаге, либо записана на любом магнитном носителе, способном воспроизвести произведение).

5. Составляется из готовых миниатюрных произведений (к примеру, песен) в единую литературно – музыкальную композицию (наиболее близок сюитный или сонатно-симфонический принцип цикла)*, но основой для составления в предлагаемом к рассмотрению пособе являются исключительно сами стихи, и это – главное отличие от ранее известных форм музыкальных произведений. Поэтому главные характеристики музыкальных циклов, как, например лейтмотив, родство тональностей, определенная последовательность различных музыкальных частей, строгий порядок ладотональных соотношений и т.д. отсутствует. История жизни, либо отрезок жизни одного или нескольких персонажей можно проследить, прослушав до конца весь альбом (допускается разрывать непрерывное музыкальное звучание, либо в начало или окончание включать чтение одного или нескольких стихотворений под музыку, написанную или специально подобранную под них с неукоснительным условием не нарушения единого сюжетного литературного повествования). Требуется отметить, что в таком составлении этот цикл (подборка стихов) как готовый цикл стихотворений самим поэтом не создавался и не предлагался читателю ни в черновиках, ни в чистовиках.

6. При отсутствии необходимых связок (звеньев) между песнями для непрерывности предложенного развития сюжета выбирается одно или несколько стихотворений поэта, и переключаются также на музыку, а при лишних (не

укладывающихся в единое целое) музыкальных произведениях – изымаются из альбома, и так повторяется до окончания работы.

7. Составленный Нотный Портрет (музыкальный спектакль, рассказ, новелла, повесть) озвучивается в сопровождении одного или нескольких инструментов в студии звукозаписи одним или несколькими исполнителями и выпускается на любых звуковоспроизводящих носителях в виде готовой продукции.

8. Основными потребителями (по проведенному предварительному маркетингу) являются:

- учащиеся всех возрастов, групп и их преподаватели (школ, лицеев, вузов и т.д.)

- изучающие русский язык (иностранцы);

- инвалиды по зрению (редкие книги адаптированы для спецпрочтения пальцами);

- инвалиды с ограниченной опорно-двигательной системой (трудно, либо невозможно держать в руках и перелистывать страницы книг);

- любители поэзии (заинтересованы в дополнительных воплощениях поэзии);

- исполнители (певцы, актеры, режиссеры театров) и т.д.

ЧАСТЬ 2.

СИНТЕЗ СЛОВА И МУЗЫКИ – СПОСОБ ЗАПОМИНАНИЯ И РАЗНОВИДНОСТЬ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ МНЕМОНИКИ

Введение

...Елена в «Илиаде» говорит, что благодаря песне герои Троянской войны «будут жить среди грядущих поколений. Та же мысль есть и в «Одиссее»: если не погибнет слава о добродетелях Пенелопы, то только благодаря песне...

В. Татаркевич. Античная эстетика

«...Текст племенного предания или договора между племенами, передаваемого из поколения в поколение в одних и тех же словах, афоризм

житейской или религиозной "мудрости", текст законоположения – все это должно было легко ложиться на память (Сюда же относится характерная для поэтики архаической формульности, но сказывающаяся вплоть до евангельских пассажей техника употребления т.н. ключевых слов как опорных точек для памяти). Для периода, таким образом, в качестве "рабочего" определения "художественности" пригодна в целом такая дефиниция: текст, устный или записанный, является художественным в той мере, в которой он предназначен для многократного дословного или приближающегося к дословному воспроизведения. Предназначен для воспроизведения – это значит, что он в глазах общества заслуживает воспроизведения и что он по своей форме объективно пригоден, приспособлен к воспроизведению; оба момента взаимосвязаны. Право быть воспроизводимым тексту дает его конкретное содержание, его внелитературная функция, его предполагаемое священное или вообще авторитетное происхождение (ср. ниже об авторстве); его эстетическое совершенство – всегда лишь привходящий фактор, редко осознаваемый и никогда не выделяемый, не становящийся предметом рефлексивного вычленения и обсуждения... На стадии архаического фольклора песни рассматриваются как собственность мужских союзов и всякого рода ритуальных сообществ, и эта установка в модифицированном виде остается характерной и для традиционного фольклора. Сказанному не противоречит существование особых умельцев слова (по-гречески "демиургов", то есть мастеров, обслуживающих общину, как назывались эпические сказители-аэды); от индивидуального умения до индивидуального авторства – огромная дистанция. Дело не в том, что мы не знаем имен одаренных людей, творивших фольклорные памятники; Некоторые фольклорные жанры жестко прикреплены к обрядовым ситуациям и вне их просто не существуют (свадебные, трудовые, календарные песни, причитания и т.п.); другие (сказка, эпическая песнь) не столь внутриситуативны, но и они в своем генезисе и основных функциях в первую очередь регламентированы общественным бытом и социальными институтами...» – читаем у С.С. Аверинцева «Категории поэтики в смене литературных эпох»

Как запомнить стихотворение? Какие механизмы памяти, восприятия «включить», «запустить» у ученика, чтобы его старания по усвоению и освоению поэзии превратились бы из муки в удовольствие, что несомненно повлекло бы за собой его всё возрастающий интерес к поэзии, в частности, и к русским словам в целом? Что уже придумано и что можно еще попробовать предьявить нового для достижения этих целей в образовательном процессе? Всё ли из старого, наработанного веками, используется если не в полной мере, но хотя бы в подавляющей мере? Это первые вопросы, стоящие перед учителем литературы.

Предположим, что мы нашли, что предложить вам, на наш взгляд, новое, которое некоторые скептики по праву назовут хорошо забытым старым. И всё-таки рискнем. Но для этого необходим небольшой экскурс в историю вопроса.

Начнем с гипотезы. Учебный процесс по изучению творчества русских поэтов (включая переводы иностранных поэтов на русский язык) с использованием новой учебной методики, созданной нами на основе синтеза слова и музыки, позволит улучшить память учащихся, увеличит их словарный запас, будет способствовать повышению мотивации к самостоятельному изучению творчества русских поэтов и эффективности урока.

Итак, в чем состоит новизна предлагаемой методики преподавания лирики?

Впервые в педагогической практике при преподавании лирики авторы предложили использовать не песни в привычном и энциклопедическом понимании этого слова, которые созданы по принципу наложения стихов на музыку или подбора стихов к написанной музыке, а наоборот – использовать музыку для сопровождения или музыкального иллюстрирования текста, учитывая все характеристики каждого конкретного поэтического текста, как информационного массива. Причем, для каждого стихотворения сочинена уникальная мелодия, сопровождающая и иллюстрирующая весь синтаксис именно данного стихотворения, к которому она и подобрана. В любых других соединениях с иными текстами данная конкретная мелодия будет им не соответствовать, а значит – мало пригодна для запоминания этих текстов.

Авторы предлагают использовать на уроках литературы наряду с обычным информационным сопроводительным текстом учителя ещё и соединенный поэтический и музыкальный тексты (звукорядом). Созданный таким способом звукоряд, при котором каждая фраза (и каждое слово) стихотворения имеет индивидуальное музыкальное сопровождение, соответствующее синтаксису, разбивая весь информационный массив, коим является стихотворение, на составляющие (строфы и строки), что по нашему убеждению определённо способствует более лёгкому запоминанию, усвоению и освоению поэтического текста (путём образования искусственных ассоциаций). Воспринимаемый таким образом текст стихотворения оставляет более глубокий след в памяти ребёнка (мнемотехника). Можно сравнить предложенную нами музыку для стиха с формой для отливки, которая была сделана как «слепок» со стиха, максимально соответствующий самому оригиналу, которым является в данном случае сам текст.

В результате обеспечивается сохранение представления о стихотворении на более продолжительный срок, а вместе с этим и открывается возможность для восприятия новых образов и ощущений. Задействуется феномен восприятия синестезии, работает правое полушарие мозга. При этом учитывается не только программные требования при изучении лирики поэтов в школах, но и все этапы творческого пути каждого поэта.

Синестезия, память, мнемоника, мнемотехника

*«Звук арфы – серебристо-голубой,
Всклик скрипки – блеск алмаза хрусталистый,
Виолончели – мед густой и мгlistый,
Рой красных струй, исторгнутых трубой...»*

К. Бальмонт

Синестезия – феномен восприятия, состоящий в том, что впечатление, соответствующее данному раздражителю и специфичное для данного органа чувств, сопровождается другим, дополнительным ощущением или образом, при этом часто таким, которое характерно для другой модальности. Типичный пример синестезии – «цветной слух», равно как и звуковые переживания при восприятии цвета, и т.п.

В нашем случае все основные задачи, которые ставятся перед преподавателем литературы, а именно:

1. Организация эмоционального восприятия,
2. Истолкование и анализ стихотворений в единстве формы и содержания,
3. Объяснение авторской позиции и позиции лирического героя стихотворения – успешно реализовываются.

Более коротко: новизна состоит в том, что эмоциональное отношение к поэзии, запоминание и усвоение поэтических текстов происходит на специально созданной для этого музыкальной основе, что вызывает интерес у учащихся, поддерживает их познавательную и гедонистическую мотивации, активизируются мнемонистические свойства памяти (в зависимости от характера преобладающей психической активности человека различают условнорефлекторную, образную, эмоциональную и присущую только человеку словесно-логическую память).

В зависимости от характера преобладающей психической активности человека различают условно-рефлекторную, образную, эмоциональную и присущую только человеку словесно-логическую память. В зависимости от продолжительности закрепления и сохранения материала различают долговременную, кратковременную и оперативную память.

Память – способность к воспроизведению прошлого опыта, одно из основных свойств нервной системы, выражающееся в способности длительно хранить информацию о событиях внешнего мира и реакциях организма и многократно вводить её в сферу сознания и поведения.

Условно-рефлекторная память – память, возникающая в ходе повторных сочетаний условного и безусловного раздражителей при выработке условного рефлекса.

Образная память – память на представления, запоминание, сохранение и воспроизведение образов ранее воспринимавшихся предметов и явлений действительности. В период удержания образа в памяти, он претерпевает трансформации:

- упрощение за счет опускания отдельных деталей;

- преувеличение отдельных деталей;
- преобразование фигуры в более симметричную и др.

В зависимости от того, какой анализатор принимает наибольшее участие в восприятии запоминаемого материала образная память подразделяется на зрительную, слуховую, осязательную, обонятельную и вкусовую.

Эмоциональная память – память на пережитые чувства; способность запоминать и воспроизводить чувства. Эмоциональная память проявляется в закреплении и последующем (непроизвольном) воспроизведении тех или иных эмоциональных состояний. Установлено, что эмоционально обогащенные впечатления, человек хранит дольше всего (что нам и нужно!).

Словесно-логическая память (словесная) – совокупность психофизиологических процессов запоминания, сохранения и воспроизведения мыслей, понятий и словесных формулировок.

Особое значение, которое с древних времён придавалось памяти, можно усматривать уже в том, что в древнегреческой мифологии именно богиня Памяти – Мнемосина (Мнемозина) слыла матерью муз, покровительницей ремёсел и наук. По преданию, древнегреческим поэтом Симонидом (6 в. до н. э.) была разработана первая мнемотехническая система (см. Мнемоника).

Мнемоника (греч. *mnēmōniká* – искусство запоминания), система различных приёмов, облегчающих запоминание и увеличивающих объём памяти путём образования искусственных ассоциаций. Например, известный приём заучивания числа 3,1415926536, выражающего величину π , с помощью двустишия "Кто и шутя и скоро пожелает(ъ) пи узнать, число уж(ъ) знает(ъ)", где число букв очередного слова (по рус. орфографии, действовавшей до 1918) соответствует очередной цифре запоминаемого числа. Уже в глубокой древности люди пользовались сначала внешними (зарубки, узлы и пр.), а затем и внутренними (представления предметов, действий) опорами как средствами запоминания. Или пример запоминания основных цветов: "Каждый охотник желает знать где сидят фазаны" – каждое слово начинается с первой буквы-подсказки для каждого из названий основных 7 цветов.

Попытки создать определённую систему мнемонических приёмов были у древних египтян, греков, римлян. В средние века мнемоника не разрабатывалась. Её возрождение началось в 16 в., и она получила большое развитие в 17—19 вв. В современной науке интерес к мнемонике считается утраченным. Ею пользуются только отдельные лица для демонстрации искусства запоминания, достигаемого в результате упорной и длительной тренировки (см. Мнемотехника).

Мнемоника, мнемоники, мн. нет, ж. (греч. *mnemonic*). Совокупность правил и приёмов, имеющих целью облегчить запоминание возможно большего числа сведений, фактов.

Мнемотехника это система внутреннего письма, позволяющая последовательно записывать в мозг информацию, преобразованную в комбинации зрительных образов. Мнемотехника использует естественные механизмы памяти мозга и позволяет полностью контролировать процесс запоминания, сохранения и припоминания информации.

Мнемотехника значительно повышает обучаемость ученика любым дисциплинам, процесс запоминания, припоминания и сохранения информации в мозге полностью контролируется, т.к. влияет на ассоциативность человеческой памяти.

Мнемотехника – это способность найти в запоминаемом материале эмоциональную пищу для деятельности различных органов восприятия.

Родоначальник научной психологии памяти Г. Эббингауз одним из первых поставил задачу экспериментального исследования памяти, разработал методы измерения мнемических процессов. В результате исследований он установил ряд закономерностей, характерных для процессов запоминания, сохранения, воспроизведения и забывания. Понимая процессы памяти как образование ассоциаций, Эббингауз стремился опытным путем выявить объём непосредственной, «чистой» памяти и с этой целью ставил эксперименты по преднамеренному механическому заучиванию в основном бессмысленного материала.

Примеры применения мнемотехники

Основная часть запоминаемой информации имеет логическую природу. Как правило это числа, конкретные факты и пр. Приёмы мнемотехники связывают между собой факты с помощью образов, обеспечивая надёжное запоминание информации. Тренировки по мнемотехнике также имеют и побочные положительные эффекты: улучшаются воображение, внимание. Например, через некоторое время после начала занятий вы можете обнаружить, что ученики лучше запоминают информацию только за счёт умения концентрироваться, даже не используя приёмы мнемотехники. У них может улучшиться образное мышление, и многие вещи и смыслы они смогут увидеть с новой точки зрения.

В последнее время, в связи с увеличением потока информации особенно практикуется интенсивное обучение на основе музыки. Есть оппоненты у этого способа, но в основном союзники.

Основан предлагаемый нами способ (приём) на том известном факте, что в интенсивном курсе на занятиях, действительно, широко используются различные музыкальные средства. А средства, как правило, используются для достижения каких-то конкретных целей. Цель же в данном случае заключается в том, чтобы облегчить усвоение и запоминание материала (стихов).

В человеческом общении всегда существует вопрос – как повысить воздействие сообщаемой информации. Известно, что она воспринимается отнюдь не полностью. Как правило, какая-то часть информации теряется, поскольку целый ряд «фильтров» блокирует ее прохождение. В то же время существуют средства, которые могут ослаблять их (блокираторов) действие и тем самым способствовать принятию информации. К ним относятся музыкальное сопровождение речи, ритмизация и ряд других. Главная их функция состоит в создании некоторого дополнительного «фона», на котором основная информация выделяется более четко.

Если взглянуть на интенсивное обучение с этой точки зрения, становятся понятными такие приёмы, как использование фоновой музыки, песен, пропевания фраз на хорошо знакомый мотив, ритмизация при произнесении фразы (при

помощи прохлопывания или прощелкивания) и т.п. Главное, что все эти средства «работают» на определенные цели: в одном случае это помогает отрабатывать фонетику, в другом – запомнить длинную или сложную фразу, которую ученику трудно сразу повторить целиком. Кроме того, в целом они способствуют снятию монотонии, общему эстетическому развитию обучаемых, раскрытию их творческого потенциала и т.д.

Техники запоминания

Запоминание любой информации

Особо выделяются три вида информации: предметная зрительная, текстовая и точная. Выяснилось, что они запоминаются по-разному. Например, предметная зрительная информация запоминается сама собой, без всяких усилий и имеет самый высокий процент припоминания 98% (об использовании специально созданных на основе песен видеообразов для запоминания мы сообщим в другой статье особо). Можно один раз увидеть человека, чтобы потом, при новой встрече, вспомнить его.

Текстовая же информация запоминается гораздо хуже. После одного прочтения текста многие могут вспомнить только 30 – 50 % информации, причём даже многократное чтение помогает слабо, увеличивая процент запоминания всего на 10 – 20%. Да к тому же это запоминание краткосрочное, т.е. на 3 дня. А что потом? Скорее всего, что через месяц этот текст ученики вспомнят в лучшем случае на 20 %. А через 4 месяца в памяти останется только 5%. Перед экзаменами ученики занимаются практически новым заучиванием текстов.

Продуктивность запоминания характеризуется длительностью, быстротой, точностью, объёмом запоминания и воспроизведения.

Аристотель считал, что память – это восприятие прошлого впечатления, что она двойственна по своей природе и является одновременно и образом, и копией.

Запоминание текстов стихов

Вспомним энциклопедическое понятие стиха и рассмотрим его как объект изучения с позиции приёмов мнемотехники – сразу выявляется другой угол зрения.

Стих (от греч. *stichos* – ряд, строка), художественная речь, фонически расчленённая на относительно короткие отрезки (каждый из них также называется Стих), которые воспринимаются как сопоставимые и соизмеримые. Членение на стихи обычно отмечается графическим оформлением текста (печатание отдельными строчками) и часто сопровождается рифмой и др. фоническими признаками. Средством подчеркнуть сопоставимость и соизмеримость стихов является метр – чередование внутри стиха сильных и слабых мест; но он может и отсутствовать (в чисто-тоническом, свободном стихе и пр.).

В поэтическом тексте всегда заложены основы для эмоционального восприятия. Читатель не просто восхищается выдающимися произведениями поэзии, он «вживается» в текст, делает его постоянным спутником жизни. Искусство запоминать неотрывно от искусства чувствовать, переживать и сопереживать. Исследование процесса запоминания произведений показывает, что автор всегда творит для людей и подсознательно «заботится» об их восприятии.

1. Считается некоторыми специалистами, что само рифмование – это один из сложных мнемотехнических методов, поэтому стихи запоминаются хорошо и иногда не нуждаются в дополнительных приёмах;

Если вы будете воспроизводить ранее заученное стихотворение, вы заметите, что при озвучивании голосом первой строки где-то в сознании уже готова вторая строка. Она как бы проговаривается мысленно, стоит «на очереди». В процессе воспроизведения второй строки, на очередь становится третья строка. Мы говорим третью строчку, в сознании уже готова четвертая. И так далее. Стихотворение «вылезает» из нашей памяти построчно, иногда построфно (но образ стихотворения почти всегда целиком).

Некоторые полагают, что стихи легко учить потому, что в них есть рифма (созвучные окончания слов) и ритм. Однако вы легко сможете заучить и «белый стих», при условии, что он разбит на короткие фразы (синтагмы), разделённые паузами.

Важным условием для эффективного запоминания стихотворения является то, что стихотворение состоит из коротких фраз, четко обозначенных паузами.

Короткая фраза легко уместается в речевой кратковременной памяти. Из физиологии известно, что инертность речевого анализатора составляет примерно 4 секунды. Это значит, что фразу, длиной в четыре секунды и меньше, вы легко сможете повторить. А также удержать в сознании путем многократного мысленного повторения. А если фраза будет длительностью более четырех секунд, то повторить её целиком будет уже сложно.

Обычно в четыре секунды уместается две строчки стихотворения. Ученики могут прочесть две строчки и тут же повторить их.

С этим все ясно и этим занимаются педагоги с учениками с испокон веков.

Но запоминание происходит только тогда, когда ученики повторяют материал исключительно по памяти. И им надо в этом помочь.

А что происходит с памятью ученика при наложении на стих музыки?

Казалось бы, что у стиха итак много шансов остаться в памяти, т.к. в нём есть многое от организации информационного массива: ритм, рифма, размер, форма, но при этом в нём есть как раз всё, чтобы память работала чисто механически – «зубрила», а при «зубрежке» очень легко замещаются слова совершенно не соответствующие смыслу, а только внешне схожие по этим параметрам, т.к. не задействование образного, смыслового, чувственного элемента при запоминании, которое гарантирует музыкальное сопровождение – часто значит не найти закономерность, не понять принцип организации материала.

К примеру: смысл (образы) для речевой памяти не нужен вовсе. Но знакомые слова, имеющие смысл (связь с образами), запоминаются гораздо легче и быстрее. А активно способствует созданию самих образов именно музыка.

В лирической комедии 1967 года режиссёра Ильи Фрэза. «Я вас любил...» (сочинение на вольную тему) один ученик пытался выучить наизусть первую главу А.С. Пушкина из романа в стихах «Евгений Онегин» под популярный мотив танго. Для облегчения своей участи, как он думал, ему вполне сошлась мелодически-ритмическая основа этого музыкального произведения. Но в нём не

только не отражалось содержание произведения по смыслу/образу/содержанию, заложенному великим поэтом, но и количество строк, слов, слогов не встраивалось в поэтический размер, применённый поэтом. Произведение написано строфой, где в его основе был положен сонет — 14-строчное стихотворение с определённой рифменной схемой.

Но музыка может позволить запомнить любой информационный массив, в частности – и неправильный (не канонический) текст стихотворения. Прекрасный пример тому многим памятен (кстати, именно из-за использования музыки) из известного советского фильма о школе, где ученик под музыку шлягерного танго пытался выучить первую главу из поэмы А. Пушкина «Евгений Онегин». В результате: то, что он произносит у доски без музыки лишено всякого смысла, а великие строфы поэта превращаются в свою собственную пародию под общий смех в классе и у зрителей.

Теория и практика художественной реконструкции и реставрации охватывает различные области. Очень разветвлённые традиции её существуют в искусствах изобразительных, в градостроительстве, архитектуре, живописи. Не случайно именно этой сфере культуры посвящён целый раздел в сборнике «Красная книга культуры?», причем раздел этот получил название «Культура памяти – память культуры». Однако и эта симметрия названия и сама его суть всё же имеют другой смысл, чем заголовок, вынесенный в начале первой главы данного исследования. Там – под культурой памяти имеется в виду как раз культура реставрационной, музейной работы, а не самой памяти. Здесь акцент ставится на том, что сама музыка есть не только специфическая память культуры, но и механизм или лучше – органическая система, концентрирующая в себе особые достижения мнемонической техники.

В чём же заключается особая роль музыки с точки зрения проблем памяти и культуры, что музыкальное искусство помнит такого, что не помнят и не могут помнить другие искусства?

В известном смысле музыка может быть отождествлена с широко понимаемой памятью, может быть определена даже как специфическая во многих отношениях

память культуры. Стихотворная ритмизация и рифмовка сугубо научных и философских текстов древних мыслителей по сути дела была ведь внедрением музыки в трудно запоминаемый материал – внесением, направленным специально на сохранение словесного текста в памяти благодаря опоре на элементы собственно музыкальные – ритм, звуковые повторы, мелодическое интонирование.

Для самой музыки ритм в широком смысле слова выполняет мнемическую функцию, вытекающую из его роли как средства организации. Как временное искусство, долго не имевшее письменной фиксации, музыка должна была опираться на такое средство организации, которое бы пропорционально членило её во времени, структурировала бы интонационное время, делало его «наглядным». Ритм, воспринятый музыкой из танца, равномерных трудовых движений, шага, бега, имеет и более глубокое, скрытое от наблюдений основание – в присущих живому организму биологических ритмических процессах.

Ритм способен помнить сам себя: повторяемая ритмическая фигура обладает, как известно, сильнейшей инерцией. Благодаря своей мнемической прочности ритм способен служить средством для запоминания звуковысотной стороны музыки (которая, конечно, имеет и другие средства запоминания – лад, диапазон, синтаксическая логика и пр.).

Войдя в структуру музыкального языка, ритм обусловил и обеспечил мнемическую функцию музыки по отношению к танцу, литературе, поэзии.

«Ритм в широком смысле, как форма композиции в музических искусствах, древнее, чем поэтическое слово, и накладывается на словесный материал извне, под общим влиянием танца и музыки, с которыми неразрывно связана поэзия первобытных народов». – писал известный советский стиховед В.М. Жирмунский (Жирмунский, 1975, 16).

В Древней Греции «сочинение стихов было, по существу, вписыванием слов в музыкальную раму, которая в простых размерах (гекзаметры, ямбическая поэзия) могла ограничиваться временными соотношениями, сохраняющимися и в декламации, но в сложных строфах лирики всегда подкреплялись мелодией» (Харлап, 1972, 222). Подобные музыкальные модели для строф «делали возможной

устную литературу, существовавшую в виде реально звучащих произведений, которые могли быть записаны, но могли устно передаваться в неизменном виде из поколения в поколение, как в течение долгого времени, до того как они были записаны, передавались гомеровские поэмы, ведийские гимны, арабская классическая лирика» (там же, с.222). Об этом же пишет Ю. М. Лотман: «Изучение традиции рукописной поэзии XVIII века [...] убеждает в том, что метрическая организация текста представляет мощный механизм сохранения его от искажений».

Конечно, можно возразить против отнесения ритма и метра к специфически музыкальным компонентам пения – произнесения текста. Однако мы здесь придерживаемся более широкого истолкования музыкальной интонации, чем господствующее в школьной практике и связывающее интонацию только со звуковысотностью (но звуковысотность – уже музыка! В обычной человеческой речи уже 4 ноты, а в непоставленном голосе необученного певца 1.5 октавы). В основе нашего истолкования лежит асафьевская интонационная концепция, согласно которой интонация есть внешнее выражение движения внутреннего тонуса человека, причем оно, как правило, связано с двумя формами активности – голосовой и двигательно пластической. Соответственно этому можно говорить и о двух формах интонирования – звуковой и пластической. На последней строится художественная ткань хореографии, пантомимы. И тут речь идёт вовсе не об аналогии или метафоре, а об отнесении жеста, как и голосового движения, к интонации. В этом плане симметрически упорядоченная двигательная активность – ритм и является изначально интонационным феноменом – феноменом протомузыкальным. В сочетании же со звуковысотным рисунком ритм ещё более оказывается способным проявлять свою музыкальную сущность и специфику.

О благотворном воздействии музыки на человека известно уже очень давно. История свидетельствует о том, что ещё Пифагор лечил многие болезни специально написанной музыкой, называя эту терапию «музыкальной медициной», так как он связывал представление о катарсисе именно с музыкой, которую и рекомендовал для очищения души. Пифагор считал, что у каждого человека, как и у каждой планеты в космосе, есть собственная музыка – МУЗЫКА ЕГО СФЕР. Она

есть своеобразный камертон, приводящий человека в состояние полной гармонии с Природой.

Индийские жрецы – «гимнософисты», у которых по преданиям учился Пифагор, полагали, что «тело человека – всего лишь маска, скрывающая его истинное Я, а путь к пониманию этого лежит через осознание человеком смысла звука» (лат. *persona* – маска от *per* – насквозь, *sona* – звук).

В ту пору развития культуры, когда письменная фиксация речи ещё не была достоянием всех людей, именно стихотворно песенная мелодика компенсировала недостаточность «бумажной» памяти. Поэма Лукреция Кара «О природе вещей», например, есть в сущности научный трактат, облечённый в удобную для запоминания форму – форму, разработанную во многих старых эпических жанрах. И эта форма по существу своему может быть, безусловно, названа музыкальной, хотя ещё не в том более позднем и специальном смысле, который придается этому термину в современной теории музыкальной композиции.

Прослушивание и мысленное пропевание песен вызывает, а потом и фиксирует ассоциативную связь – ассоциацию. Ассоциация в психологии, связь, образуемая при определённых условиях между двумя или более психическими образованиями (ощущениями, двигательными актами, восприятиями, представлениями, идеями и т. п.); действие этой связи – актуализация А. – состоит в том, что появление одного члена А. регулярно приводит к появлению другого (других). Психофизиологической основой ассоциации считается условный рефлекс.

В курсе лекций по общей психологии, прочитанном в МГУ профессором академиком-нейрофизиологом А.Р. Лурия говорится, что в основе всякого запоминания лежит активная деятельность по организации материала, в нашем случае деление не в ущерб стихотворению всего его текста на фрагменты. Когда перед школьником стоит задача выучить всё стихотворение целиком – то он видит в этом неисполнимую задачу и пытается, в лучшем случае, чаще всего её вызубрить. Деление стихотворения на куплетно-припевную форму, иными словами разделение стиха на несколько отдельных информационных блоков, да ещё и с

подкрепляющим музыкальным звукорядом каждой строки делает запоминание стиха не только возможным, но и создаёт иллюзию легкости запоминания, а во вторых, положительный опыт запоминания хотя бы одного уже куплета или припева, состоящего из 4-х строк создаёт уверенность в лёгкости запоминания стиха целиком.

Эмоциональное переживание, которое вызывает звучание и мысленное (а можно и вслух) пропевание песни проявляет себя различно. Эмоции, более ярко выраженные в песне, чем в просто прочитанном тексте, где подразумевается и образно описывается обстановка (интерьеры и экстерьеры), одежды, жесты, позы, внутреннее состояние главного героя, его мимика, проявленные душевные терзания – делает текст хорошо запоминающимся. Музыка, если она подобрана или создана для этого стиха правильно, служит звуковой и ассоциативной иллюстрацией текста, она органически вытекают из заключённой в тексте эмоциональной информации, а значит – стих с музыкой легче усваивается учеником.

Конечно, в отличие от языка художественной литературы язык музыки основывается на специфическом материале и не надстраивается над каким-либо естественным языком. Однако несомненно, что элементы музыкального языка тесно связаны по происхождению с речевой и песенной интонацией, с жестом, с ритмом танца. Музыка переводит на свой язык то, что было содержанием речевой интонации, двигательной пластики, дыхания. А их содержание – это психические состояния, эмоции, чувства и их движение. Но поскольку музыкальный язык более сложен, более детализирован, то и передаваемые, выражаемые им эмоции, состояния более разнообразны, богаты, художественно и эстетически возвышены. Через них музыка способна запечатлевать, отображать и не очень свойственные ей типы содержания, например живописуя зримые образы, передавая мысли, указывая на происходящее действие, – но всё это как бы изнутри, через эмоциональное движение.

Из сказанного следует, что основные средства выразительности музыки – ритмическая и звуковысотная организация – предназначены и предрасположены в

силу интонационного генезиса как раз для передачи эмоций, чувств, а следовательно, – для их запечатления как в собственно интонационных «речевых» формах, оседающих в сокровищницах «интонационных фондов» различных эпох и культур, так и в музыкальных грамматиках, в элементах и компонентах музыкального языка.

Качество запоминания текстов можно тестировать несколькими способами:

- ответы на вопросы по тексту (припоминание на узнавание: вопрос служит стимулом);

- активное припоминание – свободный пересказ своими словами (без наводящих вопросов);

- активное припоминание – пересказ своими словами, но с соблюдением последовательности абзацев и последовательности ВСЕЙ точной информации в каждом абзаце;

- дословное припоминание текста, слово в слово.

Считается, что в настоящее время существуют четыре основных подхода в обучении технике запоминания текстовой информации.

1. Обучение запоминанию текстов в рамках курса обучения скорочтению.

2. Запоминание текстов путём анализа внутренней структуры текста (педагогическая мнемотехника).

3. Запоминание текстов методами классической мнемотехники.

4. Ученик один раз прочитывает текст и сразу воспроизводит его дословно, т.к. естественное запоминание текстов человеком основано на зрительных образах.

Примеры использования песен для запоминания

В теории психологии памяти различают два основных пути запоминания: 1) произвольное запоминание, т. е. запоминание, происходящее без волевых усилий со стороны человека – в процессе деятельности, имеющей другие цели; 2) произвольное запоминание, являющееся результатом сознательного намерения запомнить.

Так, описанные выше занятия по чтению художественных произведений в разных возрастных группах проводятся с целью познакомить детей с содержанием данных произведений, доставить им эстетическое удовольствие, внушить определённые нравственные понятия, воспитать благородные чувства. На этих занятиях дети слушают, обсуждают, пересказывают художественные произведения и невольно запоминают их целиком или частично, хотя цели запомнить перед ними не ставится. Это – произвольное запоминание. Предлагаемые методические приёмы чтения художественных произведений в детском саду должны обеспечить детям произвольное запоминание.

Но детей необходимо и учить запоминанию, именно учить, поскольку ребёнок раннего и младшего дошкольных возрастов не умеет сам прилагать волевых усилий для произвольного, намеренного запоминания (для дошкольников песня является ещё более важной составляющей компонентой их запоминания, чем у школьников, но об этом в другой статье).

Произвольное запоминание – это внутренняя, интеллектуальная работа, полезная ребёнку в трёх отношениях: она помогает более быстрому, чем при произвольном запоминании, обогащению речи ребенка; интенсивнее развивает эстетические чувства – чувство поэзии, чувство прекрасного в языке; укрепляет память – образную память, связанную с воображением, и вербальную (словесную) память, связанную с мышлением, которая, по мнению психологов, является самым совершенным видом памяти.

В детских садах широко применяют и пользуются песнями для того, чтобы выучить детей режиму дня и навыкам самообслуживания, играм, хороводам, грамматическим и арифметическим правилам, правилам дорожного поведения и т.д. (мы также принимали участие в создании проекта «Весёлый день дошкольника» с целым циклом песен для этих целей).

Формирование эмоционального, ассоциативного и контекстного содержания языка происходит на стыке между собственно языком и психической деятельностью ребёнка, активностью его личности. Именно такой процесс –

соединение языкового потока, текста и личностного реагирования – воспроизводится, когда воспринимается стихотворение, положенное на музыку.

В последнее время часто применяется мелодия для продвижения товара или фирмы, поются номера телефонов, пропеваются названия фирм и товаров. – включите радио всего на один час и вы услышите несколько пропетых слоганов, телефонов или названий товаров. Резкие звуки от произнесения некоторых букв алфавита требуют помощи положительной тоновой окраски, что даёт мелодия. Приведём небольшой фрагмент на эту тему из статьи Адама и Вадима Алейнико «Психология звука в имени компании»

«Каждый дизайнер знает, что у любого цвета радуги есть своё уникальное психологическое воздействие. Известно, что красный цвет действует наиболее возбуждающе, привлекая к себе максимум внимания. Как следствие, этот цвет очень часто используется в логотипах (вспомним хотя бы логотип Coca Cola).

Зеленый цвет, напротив, действует успокаивающе и потому обычно применяется в символике производителей лекарств.

Но в нашей статье речь пойдет не о цветах логотипа и фирменного стиля. Мы поговорим о психологическом значении звуков языка. Да, только относительно недавно на научном уровне было доказано, что каждый звук тоже окрашен в свои психологические характеристики, подсознательно воздействуя на решения и поступки любого человека.

Не верите? – Тогда прислушайтесь к этим словам: кровь, гроб, гром, мрак, мразь, раб, рана, рыдание, рвота... Что общего между ними? – Во всех этих словах акцент сделан на звуке «р», который исключительно эмоционален и вызывает тревожность и беспокойство. Вот почему, кстати, красивый и благородный камень мрамор никогда не вызывает положительных эмоций, так как звучит весьма мрачно (оба слога мра+мор – очень тревожны) И если вы назовете свой салон связи, например, гРомкоговоРитель, то будьте уверены, что это название никогда не будет вызывать положительную реакцию на уровне подсознания человека».

Таким образом, из всего вышесказанного заключаем, что для более устойчивого запоминания, усвоения и освоения текста стихов необходимы

дополнительные приёмы, которыми по перечисленным обстоятельствам в учебных процессах пока ещё не пользуются в достаточной мере.

Поэты о музыке и её взаимодействии со стихом

*О память сердца, ты сильнее
Рассудка памяти печальной...*

К. Н. Батюшков

В статье «О назначении поэта» (11 февраля 1921) А.Блок писал:

«Поэт – сын гармонии; и ему дана какая-то роль в мировой культуре. Три дела возложены на него: во-первых, освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых, — привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих,- внести эту гармонию во внешний мир.

Похищенные у стихии и приведенные в гармонию звуки, внесенные в мир, сами начинают творить свое дело. «Слова поэта суть уже его дела». (А.Пушкин) Они проявляют неожиданное могущество: они испытывают человеческие сердца и производят какой-то отбор в горах человеческого шлама; может быть, они собирают какие-то части старой породы, носящей название «человек»...

...Первое дело, которое требует от поэта его служение, – бросить «заботы суетного света» для того, чтобы поднять внешние покровы, чтобы открыть глубину. Это требование выводит поэта из ряда «детей ничтожных мира»...

И далее: Таинственное дело совершилось: покров снят, глубина открыта, звук принят в душу. Второе требование Аполлона заключается в том, чтобы поднятый из глубины и чужеродный внешнему миру звук был заключен в прочную и осязательную форму слова; звуки и слова должны образовать единую гармонию. Это – область мастерства. Мастерство требует вдохновения так же, как приобщение к «родимому хаосу»; «вдохновение,— сказал Пушкин, – есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных»; поэтому никаких точных границ между первым и вторым делом поэта провести нельзя; одно совершенно связано с другим: чем больше поднято покровов, чем напряженнее приобщение к хаосу, чем труднее

рождение звука, – тем более ясную форму стремится он принять, тем он протяжней и гармоничней, тем неотступнее преследует он человеческий слух»

А вот что писал о А. Блоке композитор Г. Свиридов:

«Стихотворения Блока очень трудны для музыкального прочтения (воплощения), несмотря на свою музыкальность и именно благодаря ей. Они особенно трудны еще потому, что часто внутри лежит музыка, музыкальное впечатление. Надо сказать, что композиторы-современники, музыкальное искусство начала века, как это ни странно, прошло мимо А. Блока.

Интерес музыкантов к поэтическому слову упал. Крупные композиторы русского модерна, такие как Стравинский, Прокофьев, более охотно обращались к поэзии С. Городецкого, В. Брюсова, А. Ахматовой.

Нельзя сказать, что на А. Блока не писали, многие стихи положены на музыку, но как-то в этом не было ничего значительного. Этих композиторов привлекала национальная экзотика русской или европейской старины, экзотика народного стиля, подобно тому, как интеллигенцию нашего времени привлекает экзотика ушедшего быта (игрушки, ложки, прялки, кружева, рушники, полотенца, старинные иконы-предметы жизни, национального обихода или религиозного поклонения, превращенные в красивые безделушки)».

Сейчас интерес музыкантов, в первую очередь композиторов, практически пропал, но уже не только к стихам Блока, но и ко всей поэзии поэтов-классиков XIX-XX веков, можно сказать с уверенностью, что громко о себе говорящие современные текстовики заглушили внимание музыкантов к великому поэтическому слову. А коммерциализация их творчества преградила их обращение к этому слову, т.к. не приносит очевидных материальных дивидендов. А профессионалы без заказа работать не могут. Остаётся всё в руках любителей-музыкантов поэзии – это пока немного спасает положение. Но общий вектор просматривается не утешительный.

В статье «Мысль – образ – музыка» 1957 Н. Заболоцкий писал:

«Сердце поэзии – в ее содержательности. Содержательность стихов зависит от того, что автор имеет за душой, от его поэтического мироощущения и

мировоззрения. Будучи художником, поэт обязан снимать с вещей и явлений их привычные, обыденные маски, показывать девственность мира, его значение, полное тайн. Привычные сочетания слов, механические формулы поэзии, риторика и менторство оказывают плохую услугу поэзии. Тот, кто видит вещи и явления в их живом образе, найдет живые, необыденные сочетания слов.

Все слова хороши, и почти все они годятся для поэта. Каждое отдельно взятое слово не является словом художественным. Слово получает свой художественный облик лишь в известном сочетании с другими словами. Каковы же эти сочетания?

Это прежде всего – сочетания смыслов. Смыслы слов образуют браки и свадьбы. Сливаясь вместе, смыслы слов преобразуют друг друга и рожают видоизменения смысла. Атомы новых смыслов складываются в гигантские молекулы, которые, в свою очередь, лепят художественный образ. Сочетаниями образов управляет поэтическая мысль. Подобно тому как в микроскопическом тельце хромосомы предначертан характер будущего организма, первичные сочетания смыслов определяют собой вид и смысл художественного произведения. Каким же путем идет поэт – от частного к общему или от общего к частному? Думаю, что ни один из этих путей не годится, ибо голая рассудочность неспособна на поэтические подвиги. Ни аналитический, ни синтетический пути в отдельности для поэта непригодны. Поэт работает всем своим существом, бессознательно сочетая в себе оба этих метода.

Но смысл слова – еще не все слово. Звучание есть второе неотъемлемое свойство слова (здесь и далее выделено авторами статьи). Звучание каждого отдельно взятого слова не имеет художественного значения. Художественное звучание возникает также лишь в сочетаниях слов. Сочетания труднопроизносимые, где слова трутся друг о друга, мешают друг другу, толкаются и наступают на ноги, – мало пригодны для поэзии. Слова должны обнимать и ласкать друг друга, образовать живые гирлянды и хороводы, они должны петь, трубить и плакать, они должны перекликаться друг с другом, словно влюбленные в лесу, подмигивать друг другу, подавать тайные знаки, назначать друг другу свидания и дуэли. Не знаю, можно ли научиться такому сочетанию

слов. Обычно у поэта они получаются сами собою, и часто поэт начинает замечать их лишь после того, как стихотворение написано.

Поэт работает всем своим существом одновременно: разумом, сердцем, душою, мускулами. Он работает всем организмом, и чем согласованней будет эта работа, тем выше будет ее качество. Чтобы торжествовала мысль, он воплощает ее в образы. Чтобы работал язык, он извлекает из него всю музыкальную мощь. Мысль – Образ – Музыка – вот идеальная тройственность, к которой стремится поэт».

А есть и противоположные высказывания поэтов, но впоследствии ими же и опровергнутые.

Вхожий в "Цех поэтов" Георгий Адамович вспоминал: "Когда-то, помню, трехтомный труд Модеста Ильича читала Анна Ахматова, человек совершенно глухой к музыке, как, впрочем, и большинство русских поэтов, – читала и с недоверчивым недоумением спрашивала: "Да полно, действительно Чайковский – большой, великий художник?".

"Гумилев утверждал, что музыка вся построена на нутре, никаких законов у нее нет и не может быть. Нельзя писать о поэзии или живописи, будучи профаном. О музыке же сколько угодно. Я усомнился.

– Хочешь пари? Я сейчас заговорю о Шопене с Б. (известным музыкальным критиком), и он будет слушать меня вполне серьезно и даже соглашаться со мной.

– Отлично, только зачем же о Шопене? Говори о каком-нибудь модернисте. Ну, о Метнере.

Гумилев заставил меня побожиться, что Метнер действительно существует. Он был настолько далек от музыкальных дел, что думал, что я его дурачу. Во «Всемирной литературе» Гумилев завел с Б. обещанный разговор. Он говорил о византийстве Метнера (Б. спорил) и об анархизме метнеровского миропонимания (Б. соглашался). В конце беседы Б. сказал:

– Николай Степанович, а не написали ли бы вы нам для «Музыкального современника» статейку, уж не поленитесь – очень было бы интересно.

Но здесь были личностные мотивы ему обижаться на музыку: «Я возненавидел музыку, потому что она оживляла во мне эту любовь» (к А. Ахматовой) – писал Н. Гумилев.

А окончательное отношение А. Ахматовой к музыке (поэты тоже люди и склонны менять своё отношение ко многому) можно коротко выразить из её неоконченного почти последнего произведения.

*Когда уже к неведомой отчизне
Ее рука незримая вела,
Последней страстью этой черной жизни
Божественная музыка была.*

Но подавляющее большинство поэтов всех литературных эпох недвусмысленно доказывали свою веру в неразрывность поэтического и музыкального текстов, чему есть огромное число подтверждений из высказываний и стихов И. Крылова, А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Блока, М. Цветаевой и мн. др.

Песенное и оперное творчество на аудионосителях в образовательном процессе

Рассматривая классические произведения гордости отечественной культуры, мы невольно столкнёмся с тем, что при внимательном изучении поэтического текста, который остался после музыкальной обработки, он часто не совпадает с первоначальным текстом стиха поэтов-классиков.

Начало русской музыке положил в XVIII веке Д.С. Бортнянский (1751-1825), продолжил развитие композитор первой половины XIX-го века Михаил Глинка (1804-1857), считающийся основоположником русской профессиональной музыки. Как пишет В.В. Стасов, в русской музыке Глинка имеет такое же значение, как Пушкин в русской поэзии: «оба создали новый русский язык – один в музыке, другой в поэзии». Слова Глинки «музыку сочиняет народ, а мы её только оркеструем» подхватили другие композиторы. Идея понравилась и стала постулатом, которому стали следовать многие композиторы. Объединенная этой

идеями, стала формироваться русская композиторская школа. В неё вошли только самые талантливые и гениальные: Балакирев (1836-1910), Бородин (1833-1887), Кюи (1835-1918), Мусоргский (1839-1881), Римский-Корсаков (1844-1908), Чайковский (1840-1893), Лядов (1855-1914), Даргомыжский (1813-1869), Танеев (1856-1915).

Приведем несколько известных примеров из их творчества.

1. «Руслан и Людмила» Опера М.И. Глинки в пяти действиях; либретто композитора и В. Ширкова по одноимённой поэме А. С. Пушкина.

2. «Евгений Онегин» – опера П.И. Чайковского (*Лирические сцены в трёх действиях (семи картинах)*). Либретто композитора совместно с К.С. Шиловским по одноимённому роману в стихах А.С. Пушкина.

3. «Пиковая Дама» – опера П.И. Чайковского. Либретто брата М.Чайковского. Интересен факт, что восстановление текста А. Пушкина при участии композитора А. Шнитке и режиссера Ю. Любимова в 1977 г. было встречено музыкальной общественностью «в штыки» и до сих пор не принимается.

4. «Кавказский пленник» – опера в 3-х действиях Цезаря Кюи. Сочинена в 1857-1858 годах (1-я ред.), 1881-1882 годах (2-я ред.), 1885 году (3-я ред.). Сюжет заимствован из одноимённой поэмы А. Пушкина. Либретто написал В.А. Крылов.

5. «Борис Годунов» – опера М.П. Мусоргского в четырёх действиях с прологом (в семи, во второй редакции восьми картинах). Либретто композитора по мотивам одноимённой трагедии А.С. Пушкина.

Композиторы редко были озабочены замыслом самих поэтов. Точнее всего: стихи, образы и сюжет стиха, поэмы были творческим катализатором для воплощения своих (музыкальных, композиторских) замыслов. Это здорово, но учить по этим музыкальным произведениям первоисточник (стихи) не представляется возможным. Можно их использовать как вольный «пересказ» на тему.

По мотивам, на текст, либретто и т.д. – так пишется в музыкальных справочниках о музыкальных произведениях.

Есть и исключения, но их всего три, которые смог припомнить для нас специалист оперного искусства и составитель каталога всех имеющихся опер Е.С. Цодоков:

1. «Каменный гость». Опера А.С. Даргомыжского в трёх действиях – на не измененный текст одноимённой «Маленькой трагедии» А. Пушкина. Написана в 1866-1869, окончена Ц.А. Кюи, оркестрована Н.А. Римским-Корсаковым.

2. «Моцарт и Сальери» Опера Н.А. Римского-Корсакова с небольшим изменением текста А.Пушкина.

3. «Скупой рыцарь». Опера С.В. Рахманинова в 3-х картинах по трагикомедии А. Пушкина.

Обо всех известных операх мира можно с уверенностью сказать то же самое – они не совпадают с каноническими текстами поэтов В. Гете, И. Шиллера и т.д.

В целом можно здесь сообщить, что эти музыкальные произведения позволяют только ознакомиться с интерпретацией литературных произведений, бывает, что и не всегда удачной, но они не годятся для запоминания поэтического текста в школах в принципе.

Теперь рассмотрим тексты стихов (не крупных лирических произведений), как с ними поступали композиторы-профессионалы? Приведем классические примеры.

1. Романс С. Рахманинова на стихи А. Толстого:

*Не верь мне, друг, когда, в избытке горя
Я говорю, что разлюбил тебя,
В отлива час не верь измене моря,
Оно к земле воротится, любя.*

*Уж я тоскую, прежней страсти полный,
Мою свободу вновь тебе отдам,
И уж бегут с обратным шумом волны
Издалека к любимым берегам!*

Лето 1856 г.

У С. Рахманинова начинается со строфы «Не верь мне друг, когда, в избытке горя...», а у композитора В. Соколова (1830-1890) в романсе на те же стихи под

названием «Море и сердце» приводится сразу же приписка под нотами «текст значительно изменен» и первая строка романса – «В отлива час не верь измене моря,..».

Что тут менять-то в 8-ми строках, можно и нужно ли запоминать стихи уже изменённые?

1. Романс «Венецианская ночь» («Ночь весенняя дышала...») на стихи И.Козлова можно смело отнести к числу самых поэтичных и светлых романсов М.Глинки. Стиль Глинки – уже зрелого художника – здесь вполне сформировался. До него это стихотворение исполнялось на мотив баркаролы венецианской (доподлинно известно что его слышал А.Пушкин). Но в этом романсе используется ровно половина текста, отняты 3 строфы.

2. В романсе М. Глинки «Не искушай меня без нужды» на стихи Е.Баратынского имеются некоторые изменения в тексте по сравнению со стихотворением Баратынского. Так, вместо «слепой тоски» (у Баратынского) – «немой тоски» (у Глинки). Кроме того, композитор более подчеркнул именно сентиментальный характер стихотворения, хотя в оригинале, если его декламировать в соответствии с авторской пунктуацией, больше пафоса: из трех восклицательных знаков стихотворения М. Глинка оставил – из Баратынских – только один – в строке «В его дремоте не тревожь!», правда, добавил один свой – в строке «Забудь бывалые мечты!». Опять искажения?!

За этими, казалось бы, мелкими различиями скрывается нечто более важное: Баратынский написал о перегоревшем чувстве, об обиде и остуде сердца. Его стихи полны холодом и ходом самонаблюдения. Романс Глинки взволнованной молящей интонацией ставит под сомнение непоправимость результата, на котором настаивает поэт. Вольная интерпретация?

3. Известнейший романс М. Глинки на стихи А. Пушкина «Я здесь, Инезилья» тоже немного изменил сам стих по замыслу – Глинка отказывается от повторения первой строфы стихотворения, повторения, придающего стиху некое рамочное обрамление, и романс приобретает разомкнутую форму, а общее настроение лишается – это не недостаток, а характеристика ситуации того примирительно

успокоительного характера, который создается повторением первой строфы в стихотворении.

А вот и полностью позитивный канонический пример соответствия стиха и музыки:

Романс Ф. Глинки «Я помню чудное мгновенье» являет собой пример того неразрывного единства поэзии и музыки, при котором почти невозможно представить себе пушкинское стихотворение без «глинкинской» интонации. Поэтический бриллиант получил достойную музыкальную оправу. Вряд ли найдется поэт, который не мечтал бы о таком обрамлении своих творений.

В отличие от формы стихотворения А. Пушкина – катрена с перекрестной рифмой, – в романсе Ф. Глинки последняя строка каждой строфы повторяется. Этого требовали законы *музыкальной* формы. Особенность содержательной стороны стихотворения Пушкина – законченность мысли в каждой строфе – Глинка старательно сохранил и даже усилил средствами музыки.

Есть редкие примеры, которые надо использовать в образовании, но далеко не все из них сможет одолеть непоставленный голос школьника для собственного пропевания текста, что было бы еще более желательным для мнемотехники, но и этого по сути достаточно для наших целей. Но стихотворений в образовательных программах более 1000, а песен – не более нескольких десятков.

П. Чайковский не раз менял, пусть незначительно, но существенно для музыкальной стороны дела, структуру тех стихов, на которые писал музыку.

Хотя часто и даже как правило поэзия и музыка близки, и стихи кладутся на музыку в том виде, как они написаны поэтом, в некоторых случаях П. Чайковский отходил от этого правила и вносил некоторые изменения, которые, получив оправдание в музыке, придавали, по мнению специалистов, драматизм романсам и др. характеристики, но превносили собственный смысл, отклоняясь, иногда существенно от замысла поэтов.

Справедливости ради надо констатировать, что со стихами, положенными на музыку при создании романсов и песен видна более светлая картина, чаще тексты

совпадают, но надо каждый раз проверять педагогу-практику соответствие текста стиха каноническому тексту поэта.

Существует и в определенной степени доступности достаточно представленное музыкальное воплощение (в т.ч. на аудионосителях) лирики А. Пушкина, М. Лермонтова, М. Цветаевой, С. Есенина, но практически полностью отсутствует, за редким исключением, творчество М. Ломоносова, И. Крылова, Н. Некрасова, А. Плещеева, В. Маяковского, А. Ахматовой, О. Мандельштама, Н. Гумилева и мн. др. программных поэтов. К примеру, без всякого заказа современный композитор В. Дашкевич написал симфонические циклы на стихи Ф. Тютчева, А. Блока, М. Цветаевой, А. Ахматовой, О. Мандельштама, В. Маяковского, но они созданы по логике и канонам создания музыкальных произведений для профессиональных певцов, поставленных голосов и использовать эти произведения для запоминания стихов порой является дополнительной задачей для запоминания текстов.

На поиски песен на стихи поэтов уйдет очень много времени и результатами этих поисков могут оказаться случайные произведения, не соответствующие нашему замыслу (как видим и произведения композиторов-классиков часто не подходят под мнемонистические требования нашего метода).

В начале XX-го века певец А.Д. Александрович (Покровский) писал: «Мы – исполнители – сравнительно недавно наткнулись на материал песен. Почти без натяжки можно сказать, что мы запели их всего только начиная с войны (с осени 1914 года), когда вообще многие взялись за переоценку забытых ценностей».

Так поворачивается разными гранями отношение культуры и музыки с точки зрения исторической памяти, её социокультурных механизмов и средств. Не будем игнорировать всей сложности процесса того, в частности, что ведь культуре всегда сопутствует и «антикультура». А значит, и музыка может выступать как культура памяти, но и как культура забвения! Иными словами: плохо или не правильная подобранная музыка или измененные стихи, положенные на музыку помогут школьнику либо ещё быстрее забыть или выучить неточный текст стихов.

Музыка и песня в России

В историческом контексте вообще развитие музыки неотделимо от деятельного развития чувственных способностей человека – ход слухового освоения человеком музыкального материала в изменяющихся культурных условиях составляет наиболее фундаментальный уровень истории музыки. В рамках первобытного синкретического искусства, содержавшего также зачатки танца и поэзии, музыка была лишена многих качеств, ставших доминирующими позднее.

В раннестадийном фольклоре различных народов музыкальный звук неустойчив по высоте, неотрывен от речевой артикуляции. Мелодия зачастую представляет собой совокупность глиссандирующих подъёмов и спадов (экмелика), объединяющих контрастные высотные зоны в ритмическом порядке, зависящем от ритмики словесного текста и танца. Однако этот первичный звуковысотный контраст уже наделён эмоциональной выразительностью благодаря изначальной связи музыкального интонирования с психо-физиологическими состояниями людей, со словом, пластическим движением; благодаря включённости музицирования в быт, в трудовые процессы, в ритуалы (народная музыка). Постоянство этих связей, формирующее первичные музыкальные жанры, приводит к стабилизации высот (и, как следствие, к их закреплению в определённом строе).

Тем самым, в общественном музыкальном сознании высота звука отделяется от тембра голоса и речевой артикуляции; появляется категория лада. Возникают звукоряды и основанные на них мелодии. Звуковысотность, зафиксированная в музыкальном строе, предполагает развитие слуховых навыков (музыкальный слух), особой музыкальной памяти, удерживающей положение звука в высотном диапазоне, относительно других звуков. Обретая точную высоту, интонация становится способной воплотить более широкий и дифференцированный образный смысл. Он, с одной стороны, выступает как сохранившийся в интонационных формулах след их прошлого значения, связанного с контекстом музицирования, с

первичным жанром; с другой стороны – продолжается процесс «вбирания» смысла в интонацию «извне», из образующихся новых связей музыки и слова, музицирования и его социокультурного контекста.

В профессиональном творчестве зрелых музыкальных культур сохраняется воздействие на интонацию танцевального движения, обрядовых ситуаций, других видов искусства. В то же время музыка в ряде жанровых направлений постепенно освобождается от непосредственной зависимости от слова, бытового или ритуального контекста. Интонационные элементы и законы их организации (гармония, музыкальная форма) обретают логическую самостоятельность и собственную историческую жизнь, хотя тем не менее в символически-ассоциативной форме сохраняют многозначную связь со словом и социальным контекстом. Появляется автономный музыкальный язык, способный выразить одновременно и конкретность переживания, и обобщённость мысли.

Лирический кант, возникший в начале XVIII века, положил начало мощному расцвету новой песни. Песня эта была не народная крестьянская, которая, давно зародившись, продолжала и по сей день продолжает бытовать, а так называемая «книжная песня», природа которой совсем иная. Её первоначальным импульсом была российская профессиональная поэзия. И она же оставалась основной движущей силой развития новой песни почти до конца века. Автором песни, как и оперы, назывался автор текста. В этом сказалось, конечно, значительное опережение профессиональной музыки поэзией. Авторы слов известны: это выдающиеся поэты России XVIII века – Антиох Дмитриевич Кантемир, Василий Кириллович Тредиаковский, Михаил Васильевич Ломоносов, Александр Петрович Сумароков. Авторы музыки – анонимы. Это могли быть в каких-то случаях сами поэты, возможно, близкие к ним, музыкально образованные люди. Специально авторов музыки никто не скрывал. Просто авторству музыки тех песен не придавалось значения. Музыка была вторична и поначалу служила просто приятной формой распевания стихов. Поэтому её чисто музыкальные интонационные истоки представляли собой пёструю смесь оборотов народной песни и канта, модного танца и духовной псалмы. Метроритмическое

соответствие музыки стиху было гораздо важнее, чем подчеркивание музыкальной интонацией выразительного смысла поэзии. Понадобился довольно долгий период активного бытования песни в широких кругах грамотной России, пока её музыкальная сторона не приобрела самостоятельной художественной формы. Вот тогда-то стало появляться и музыкальное авторство. А до тех пор песня должна была стать «своей», привычной в обращении, к ней должно было выработаться творческое отношение, что, впрочем, не заставило себя долго ждать. Как это всегда бывало в народе, происходит и сейчас, авторские тексты несколько изменяются, приспособляемые к тому или иному варианту мелодии или к совсем новой мелодии. К этому должны быть готовы современные композиторы, если их главная задача – использование их песен для запоминания учениками стихотворений.

Приведем свидетельство современника об отношении к новой песне и о том месте, которое она занимала в быту в середине XVIII века. ...Все, что хорошею жизнью ныне называется, тогда только что заводилось, равно как входил в народ и тонкий вкус во всем. Самая нежная любовь, толико подкрепляемая нежными и любовными и в порядочных стихах сочиненными песенками, тогда получала первое только над молодыми людьми свое господство, и помянутых песенок было не только еще очень мало, но они были в превеликую еще диковинку, и буде где какая проявится, то молодыми боярынями и девушками с языка была неспускаема... Что касается до господ, то... музыка должна была играть то, что им было угодно, и по большей части русские плясовые песни, дабы под них плясать было можно... К музыке присовокуплены были и девки со своими песнями, а на смену им, наконец, созваны умеющие петь лакеи; и так попеременно, то те, то другие утешали подгулявших господ до самого ужина (Жизнь и приключения А. Болотова, описанные им самим для своих потомков).

В «Записках» Болотова названы песни любовные, плясовые – песни, которые были «своими» для девок. В связи с этим отметим, что впоследствии (после 1780 года), когда стали издаваться песенники, газетные объявления перечисляли около 40 «жанров», помещенных в различных сборниках песен. Приведем этот перечень разновидностей песен, представленных в объявлениях «Санкт-Петербургских

ведомостей» и «Московских ведомостей», в алфавитном порядке: аллегорические, анакреонтические, весёлые, военные, выговорные, городские, деревенские, духовные, застольные, издевочные, казацкие, критические, любовные, маскарадные, малороссийские, нежные, нравоучительные, пастушьи, площадные, печальные, плясовые, протяжные, простые, подблюдные, простонародные, рекрутские, сатирические, столовые, светские, свадебные, святошные, солдатские, театральные, ухарские, хороводные, цыганские, шуточные.

Как видно, кроме традиционных народнопесенных жанров здесь представлены и самые неожиданные, о содержании которых трудно догадаться по названию «жанра». Книжная поэзия и острая частушка, горькая жалоба и лихая удаль – всё находило свое выражение в песне.

Великие философы, композиторы и поэты о музыке

На создание романсов (всего 11 на его стихи) П.Чайковского вдохновляли произведения поэта, которого композитор давно почитал и на стихи которого написал много произведений «Толстой – неисчерпаемый источник для текстов под музыку, это один из самых симпатичных мне поэтов», – писал композитор, т.е. поэт для него – источник текстов для музыки.

Даргомыжский обращался к поэтам, многих из которых использовал и Глинка: Дельвиг, Кольцов, Пушкин. Лирика Лермонтова у Даргомыжского играла важную роль. Это новейшая поэзия. У Даргомыжского появляются новые вокальные жанры, связанные с его, так сказать, принципиальной направленностью. Это романсы сатирические, совсем новые, их не было у Глинки. Это скорее песни. Есть и комические сценки. На стихи Пушкина – «Мельник», где есть даже 2 действующих лица. Черты театрализованности. Появляются и лирические монологи: "Мне скучно и грустно". «Старый капрал» – классическая песня, построенная как театральная сцена, в которой Даргомыжский хотел использовать хор. Если Глинка отражал в музыке общий характер, настроение стиха, то Даргомыжский подходит к стиху более конкретно, как бы выделяя отдельные детали, поэтому вокальные партии у него более речитативные, есть речевые

интонации, в вокальных партиях меньше пластичности. Это особенно заметно в сатирических романсах. Для Глинки характерны куплетные формы, которые отражают общее настроение, а у Даргомыжского очень мало куплетной формы, т.к. всё постоянно меняется, музыка меняется вслед за текстом (что автору этих статьи особенно близко). Романс "Ночной зефир струит эфир" (на стихи Пушкина) есть и у Глинки, и у Даргомыжского. У Глинки форма АВАВА, а у Даргомыжского – рондо с контрастными эпизодами. "Мне минуло 16 лет" на Дельвига. Это бесхитростный романс, который очень точно выражает настроение юной девушки. Пример широкой песенной мелодии: "Мне грустно" на стихи Лермонтова. "Старый капрал" на Курочкина. Жанр – драматическая сцена. Монолог старого капрала, приговоренного к смерти за оскорбление молодого офицера. Состоит из нескольких разделов, в конце каждого из них рефрен. В вокальной партии много речитативности: "В ногу, ребята, раз, два" (рефрен). 2-й куплет – "Я оскорбил офицера". Каждый куплет более драматический, чем предыдущий. В конце Даргомыжский вводит хор: "В ногу, ребята, раз, два". Его обычно исполняет фортепиано. "Червяк" на Курочкина – сатирическая сцена. Высмеивание чиновничества. Главное – вокальная партия. Фортепианная партия очень скромная. "Титулярный советник" на стихи Вейнберга. Музыка идёт за каждым словом текста – сквозная форма. "Ночной зефир" на стихи Пушкина – один из лучших романсов Даргомыжского. В этом романсе заключено отличие стиля Даргомыжского от Глинки. У Глинки обобщенное отражение текста, объективное, форма 3-х-5-ти частная (АВАВА). Даргомыжский подходит к стихам более конкретно и делает из романса сцену.

Режиссер Григорий Козинцев, работавший с Шостаковичем над фильмами «Златые горы» и «Встречный», так формулировал задачу, которую они ставили перед собой: *...Не иллюстрировать кадры, а дать им новое качество, объём; музыка должна была сочиняться вразрез с внешним действием, открывая внутренний смысл происходящего* (Козинцев Г.М., Глубокий экран: о своей работе в кино и театре. Т.1. Л.: "Искусство", 1982). Этот подход к написанию музыки нам

категорически не подходит – иначе стихотворение в памяти школьника зафиксируется в незадуманном поэтом образе и смысле.

Той же логике следует и Шостакович, сочиняя вокальные циклы: он ставит перед собой задачу не «иллюстрировать» стихи, а переплести свою вербальность с вербальностью поэта, выявить внутреннюю музыку логоса.

...В цикле «Сатиры» («Картинки прошлого») на стихи Саши Черного (ор. 106, 1960) Шостакович впервые использует приём «обращения к ключевым понятиям»; он обращается к пяти стихотворениям поэта, в которых так или иначе рассматриваются общие вопросы, бывшие актуальными в творческой среде: об отождествлении художника с героем произведения, о понимании новизны в творчестве, комическое воплощение тезиса о единении народа и интеллигенции... Очень сложно в таких случаях даже «соответствовать» поэту – не говоря уже о «развитии» подобных тем! Однако Шостакович и не собирается «варить» свою сатиру, лишь подпевая С.Черному. Он выходит на другой уровень «соответствия поэзии»: он повторяет в цикле не приёмы или даже ритм стихов, а творческую логику поэта. Так, если у Черного – для пущей вульгаризации – цитата из «школьного» стихотворения соединяется с застольной песней «Вечерний звон» (...*Зеленый шум... я поражен: "как много дум наводит он!*; «Пробуждение весны»), то Шостакович, преследуя те же цели, использует схожий музыкальный приём – монотематизм (объединение цикла примитивными интонациями – «Чижика-пыжика» и «Собачьего вальса»). Для этой цели он опирается в цикле на сатирически заостренные жанры (галоп, вальс), использует пародийное цитирование известных тем из произведений классиков (романса «Весенние воды» Рахманинова, «Крейцеровой сонаты» Бетховена, арии Ленского «Что день грядущий мне готовит?»).

Вокально-инструментальная сюита «Семь стихотворений А. Блока», (ор. 127, 1967) и вокальный цикл «Шесть стихотворений Марины Цветаевой для контральто и фортепиано» (ор. 143, 1973) – другой, качественно иной уровень музыкального обобщения.

В юности Д. Шостакович А. Блоком не увлекался; лишь к концу жизни, после перенесенного инфаркта он неожиданно обращается к его поэзии. Его, как и А. Блока, интересует вопрос о происхождения таланта. «Откуда рождается художник?» – так можно сформулировать тему цикла. Непрерывность звучания романсов на стихи Блока призвана подчеркнуть мысль, что поэта питает не один источник – он питается "всем сором", одновременно участь у любых проявлений жизни: социальных, бытовых, политических, у природы, болезней, любви. В результате получился не свод романсов, а портрет художника в юности (выбрано семь юношеских стихов А. Блока 1898 – 1902). Картина творчества, иллюстрированная стихами: Д. Шостакович, как и прежде, стремится воплощать не текст, а подтекст стихотворений. И конечно же, речь не может идти об изучении творчества поэта по циклу ранних стихов А. Блока – решена одна из творческих задач самого композитора, но не поэта.

Музыкальный «портрет» проступает и из цикла на стихи М. Цветаевой (который возник под впечатлением общения с сестрой поэтессы): но это как бы и не портрет уже – что-то вроде памфлета, эссе на тему «Поэт и жизнь». Принцип, по которому подобраны стихи, можно сформулировать так: «Что и кто есть мерило поэта? Кто ему судья?» Последовательность стихов, с кульминацией – «Поэт и Царь» и финалом – «Анне Ахматовой», даёт ответ на этот вопрос: ни власть, ни мораль, ни даже любимый человек не имеют права судить художника; право есть лишь у другого поэта, потому что судить поэта возможно лишь по его собственным, творческим законам. (В роли "судей" в цикле как бы выступают Пушкин и Ахматова, как высший критерий поэзии).

Объединяя избранные стихи в один цикл, Д. Шостакович придаёт этой совокупности качественно новый вид: это эссе, написанное музыкой, музыка, выстроенная по логическим лекалам литературы.

Пример работы Д. Шостаковича над стихами один из наиболее ярких доказательств того, что его сочинения для запоминания стихов поэтов в школе не подходят.

Наконец, человеческий дух, помимо скульптуры и живописи, находит наиболее полное выражение в поэзии, особенно в драме и трагедии, которые и раскрывают перед нами истинное содержание и смысл человеческой жизни. Трагедии – истинная противоположность всякого филистерства. Пресловутая *поэтическая справедливость* придумана филистерами, «дабы добродетель хоть в конце концов дала бы какую-нибудь прибыль». Греческие трагики, «Фауст» Гёте, Шекспир, Байрон с его «Каином», «Inferno» Данте приводятся Шостаковичем как наивысшие образцы поэзии. Но есть еще одно искусство, самое высокое среди всех других, это – музыка. Музыка не есть выражение какой-нибудь ступени объективации воли, она есть «снимок самой воли», она есть полнейшее мистическое выражение ее глубочайшей сущности. Бас символизирует низшие формы объективации воли – косную материю, мелодии – человеческий дух, средние голоса – промежуточные ступени объективации. Поэтому связывать музыку с текстом, делать ее орудием для выражения специальных чувствований (например, в опере) – это значит суживать ее значение: она воплощает в себе (например, в симфонии Моцарта) волю во всей ее полноте.

«Может случиться – хотя этого и не требует чистый музыкальный дух, – что к чистому языку звуков (хотя он, сам себе довлея, и не нуждается в посторонней помощи) кто-нибудь присоединит и подставит слова и даже наглядно исполняемые действия, дабы наш созерцающий и рефлектирующий ум, не оставаясь вполне бездеятельным, также получал легкое аналогичное занятие. Этим внимание даже в большей степени приковывается к музыке и, вместе с тем, к тому, что говорят звуки на своем всеобщем, чуждом образе языка сердца, прилагается наглядный образ вроде схемы или примера к общему понятию. Это способно возвысить впечатление музыки» (Шопенгауэр, Парерга, II; Метафизика прекрасного и эстетика).

Нам же ближе отношение к слову и стиху композитора Г.Свиридова:

Слово и музыка, литература и музыка, музыкальное произведение может существовать только тогда, когда оно добавляет нечто к стихам или литературному сочинению. Иждивенчество: комиксы – вульгарный вкус и тон. За счет

приспособления великого искусства для своих незначительных, мелких художественных задач.

Неточная, очень неожиданная и оригинальная рифма, которую теперь во множестве употребляют современные поэты, от какого употребления она становится либо заезженной, либо вычурной. Эти свежие, оригинальные, но не вычурные, а какие-то внутренне оправданные рифмы. Это – настоящий, красивый, я бы сказал, изящный русский язык.

Задача композитора совсем не в том, чтобы приписать мелодию, ноты к словам поэта. Здесь должно быть создано органичное соединение слова с музыкой.

Мнений много и они порой диаметрально противоположны. Но если не забывать о первоисточнике искусств – триаде античности, то правы именно А.Даргомыжский и Г.Свиридов.

Приведем обещанные цитаты.

- *Музыка – источник радости мудрых людей.* (Сюнь-Цзы).
- *Без музыки жизнь была бы ошибкой.* (Фридрих Ницше).
- *Музыка – это разум, воплощенный в прекрасных звуках.* (Иван Сергеевич Тургенев).
- *Музыка – посредница между жизнью ума и жизнью чувств.* (Людвиг ван Бетховен).
- *Музыка не может мыслить, но она может воплощать мысль.* (Рихард Вагнер).
- *Слова иногда нуждаются в музыке, но музыка не нуждается ни в чём.* (Эдвард Григ).
- *Музыка должна высекать огонь из людских сердец.* (Людвиг ван Бетховен).
- *Писать музыку не трудно, труднее всего – зачёркивать лишние ноты.* (Иоганнес Брамс).
- *Писать о музыке – это всё равно что танцевать об архитектуре.* (Фрэнк Заппа).

Подраздел: О пользе пения стихов

Человек называет себя Homo Sapiens, этим он выделяет себя из немыслящей природы и делает себя её властелином. Однако Sapiens человек стал довольно недавно, и так же недавно появилась наука – свидетельство полного развития его умственных сил. Искусство и музыка старше науки и старше мышления: в искусстве человек выражает своё отношение к природе и жизни, в искусстве мысль растворена в чувстве и слита с ним нераздельно – искусство как творческое самовыражение человека и способ его взаимодействия с миром возникло раньше абстрактного мышления и раньше науки. А это значит, что человеческий мозг формировался сначала в рамках художества – песен, плясок и ритуалов; он формировался тогда, когда человек покрывал стены пещер магическими рисунками, мозг формировался тогда, когда человек слагал стихи и пел песни, и только потом, через многие тысячелетия этот же самый мозг вычислил ход планет, проник в тайны вещества и познал законы эволюции живой природы.

Homo Musicus, Человек Музыкальный, слушающий музыку, сочиняющий и исполняющий ее, старше чем Homo Sapiens. Человек музицировал еще тогда, когда он не умел измерять и вычислять и понятие числа только брезжило в его уме, он музицировал тогда, когда он не мог для каждого события в природе – дождя, засухи и града – найти его причину. Он музицировал и тогда, когда он не умел ещё обрабатывать землю и не умел строить суда, пересекающие моря. Музыка уже в глубочайшей древности была средоточием чувств и мыслей человека, Музыка помогала ему общаться с ближними, она участвовала в открытии Слова, потому что явилась раньше его. Ещё не было математической науки, но в музыкальном ритме сущность пропорций, симметрии и отношения единиц времени уже открылись человеку. Ещё не было геометрии, но в мелодиях, которые пел человек, уже было представление о существовании верха и низа, о разных «точках пространства», которые обозначали разные по высоте звуки. Древнейший человек мыслил с помощью музыки ещё до того, как открыл абстрактное мышление и научился пользоваться понятиями. Умственные навыки человека на протяжении тысячелетий складывались в рамках искусства Музыки с тем, чтобы потом отделиться от неё.

Единство музыки и речи признано всеми учёными: известно, что они восходят к общим корням и имеют общее происхождение – текст словесный и текст музыкальный воспринимаются как осмысленное сообщение, облечённое в определенную форму. И музыка и речь состоят из звуков-фонем, объединённых в «слова»-знаки, которые в свою очередь формируют законченные высказывания. Их структура опирается на линейные последовательности элементов, организованных в соответствии с правилами. Музыковеды довольно долго воспринимали выражения «музыкальный язык» и «музыкальная речь» метафорически, хотя близость музыки и речи, сходство их иерархической структуры и способов функционирования наталкивало на мысль о реальном и действительном, а не образно-аналоговом характере этой близости. Еще в конце 60-х годов музыковед Е.Назайкинский писал: «Рассмотрение связей музыки и речи показывает также, что не частности, не копирование музыкой отдельных речевых оборотов, а общие закономерности объединяют музыкальное и речевое восприятие. Именно здесь следует искать взаимосвязи музыки и речи, и именно здесь они гораздо значительней и многообразнее, чем это можно было предполагать».

Цивилизация признала выдающуюся роль музыки в становлении человеческого мозга. Древние греки говорили о гармонии небесных сфер, считая, что в космосе звучит музыка и выражает его законы: не понимая и не зная музыку, нельзя понять и природу. Древние китайцы считали музыку формулой мира, уподобляя отношения звуков отношению любых величин, вещей и предметов. В европейском средневековье музыка наряду с геометрией и астрономией входила в число наук. Музыка человечество никогда не отделяло от мышления, считая её частью мышления и в некоторой степени его источником. Мышление и мыслительные операции – сравнение, установление отношений, анализ и синтез, разложение на части и объединение в целое – органично присутствуют в музыке, и вполне возможно, эти умственные навыки из музыки перешли в царство абстрактной мысли, перекидывая психологический мост между миром искусства и миром науки, между миром эмоционально-чувственного мышления и мышления абстрактно-логического.

Музыка и Мысль близки и нераздельны: вторая явилась из первой, формировалась в её недрах на протяжении всего процесса филогенеза, и человек, желающий сформировать своё мышление природным образом, желающий вернуться к психологическим истокам мышления и дать ему прорасти естественно, неизбежно должен обратиться к музыке. Он должен стать *Homo Musicus* для того, чтобы в будущем превратиться в *Homo Sapiens*: таков был процесс эволюции человеческого мозга, и нет ничего правильней, чем в воспитании своих умственных сил припасть к музыкальному истоку. Мыслить в музыке и отталкиваться от музыки легче, чем без неё. Научиться мыслить в звуках и затем перенести своё умение на другие сферы – это психологически органично, поскольку опирается на естественный ход эволюции. Так формировался человеческий род, и так же может формироваться мышление каждого отдельного человека, сознающего себя продуктом эволюции человеческого рода и продолжателем его традиций. Это цитата из статьи Д. Кирнарской. С точки зрения генетической памяти поведения, музыкальная эмпатия возникла гораздо раньше, чем пишет Кирнарская, но с основным ходом мысли можно согласиться.

Музыка (пение без слов) подготовила инфраструктуру и технологию для возникновения речи, что обосновывается Д. Кирнарской в книге "Музыкальные способности" наблюдениями над музыкальной жизнью младенцев до и после рождения. Есть и более простые аргументы – в некоторых кавказских языках 50 согласных, что доступно только носителям языка. Пение гораздо проще речи. Музыкальные отделы мозга с развитием речи вынуждены были потесниться и уступить вербальным отделам часть своей мозговой «территории»; при этом родственные отношения «соседей» и обмен информации между ними сохраняются на протяжении многих тысяч лет, образуя в мозгу единое речемузыкальное пространство. Его основы заложило пение: музыка приняла в себя и вырастила в своих недрах словесную речь, первая речь была еще речемузыкой, где аффективная и сообщающая функции были слиты. В известном смысле переход от *Homo Musicus* к *Homo Sapiens* совершился в рамках речемузыки, и отделение второго от первого ознаменовалось появлением независимой словесной речи, рождением

вербального языка. Пение – наиболее фундаментальное свидетельство речемзыкальной близости и ее средоточие. (Отрывок из диссертации проректора Д. Кирнарской РАМ им. Гнесиных)

Р. Шутер-Дайсон и К. Гэбриэл (Shuter-Dyson, R.; Gabriel, C.), обобщая множество исследований о влиянии интенсивных певческих занятий на развитие детской речи, особо отмечали успехи младенцев, вовлеченных в певческую практику. Они быстрее заговорили и речь их была сложнее, они сразу же приступили к составлению предложений из трёх слов, в то время как другие младенцы подошли к этому этапу лишь через несколько месяцев. М. Кальмар (Kalmar, M.) сообщает об аналогичных опытах с трехлётними детьми, которые занимались пением по системе Кодая. Эксперимент длился три года, результат показал несравнимо более значительные успехи экспериментальной группы по сравнению с контрольной в вербальном развитии.

Группа бразильских нейропсихологов под руководством Р. Ранво (Ranvaud, R.) уточнили полученные данные. Они работали с музыкантом-любителем, страдающим амузией с полным сохранением речевых функций. Больной не узнавал знакомые инструментальные мелодии, например, увертюру к «Севильскому цирюльнику» или «Сороковую» Моцарта. Но если ему играли музыку знакомой песни, он сразу же вспоминал её название и текст: сохранившиеся в памяти слова песни помогали больному вспомнить мелодию, слово «вытягивало» за собой музыку. Музыка и текст песни достаточно автономны, чтобы текст мог выжить в памяти больного, когда музыка угасла, но в то же время мелодия и стихи достаточно связаны, чтобы одно могло потянуть за собой другое. Если выживут стихи, то выживет и музыка. Песня – продукт особо прочного, «двойного залегания» в человеческом мозгу: ее текстовые и музыкальные компоненты и связаны и в то же время относительно независимы.

Канадский эксперимент показал, как сохраненное слово возродило к жизни музыку. Проведенный много ранее, в середине восьмидесятых опыт Даниэля Жакома (Jacome, Daniel) показал более интересный для музыкантов обратный процесс. Больной жесточайшей афазией, немусыкант и любитель музыки занялся

самолечением: ему не помогали никакие средства, его речь была полностью поражена, но он начал инстинктивно насвистывать знакомую музыку. Так он лечился более двух лет и в конце концов речь вернулась к нему; врачи оценили это едва ли не как чудо. Музыка возродила речь и ещё раз подтвердила свою роль в качестве возбудителя речи, её непосредственного стимулятора. Эту свою функцию музыка демонстрировала и в других условиях, когда отстающие в навыках чтения дети догоняли своих товарищей с помощью музыкальных упражнений. Группа ученых под руководством И. Гурвица (Hurwitz, I.) занималась с плохо читающими детьми-дислексиками, испытывающими затруднения в освоении речи и чтении. В результате музыкальных занятий навыки чтения в экспериментальной группе по сравнению с контрольной выровнялись и подошли к уровню нормальных детей, не страдающих никакими речевыми расстройствами. Здесь, как и в опытах с больными афазией, музыка «вылечила» детей, вернула развитие их речи в нормальное русло.

Верным признаком вербальных способностей служит память на слова. О её развитии мечтают миллионы людей, изучающих иностранные языки. Психологические эксперименты показывают, что один из путей развития такой памяти – систематические занятия музыкой. В 1998 году независимо друг от друга американские и китайские учёные выполнили один и тот же эксперимент, предлагая студенткам колледжа запомнить батарею слов. Одна группа студенток состояла из девушек, до 12 лет занимавшихся музыкой; другая группа испытуемых такого опыта не имела. «Музыкальная» группа по качеству запоминания слов значительно обошла «немузыкальную», хотя со времени интенсивных музыкальных занятий прошло уже около 10 лет... Этот результат был опубликован китайскими учеными в престижном журнале «Природа» (Nature).

Не случайно многие писатели и поэты были музыкально одарёнными людьми. Писатель и драматург Бомарше – один из интереснейших исполнителей XVIII века, которого часто приглашали в королевский дворец поиграть на арфе. Лев Толстой был знатоком и любителем музыки, в доме у него всегда бывали музыканты. Писатели Стендаль и Ромен Роллан обладали талантом и познаниями, которым

позавидовали бы музыканты-профессионалы: труды о музыке и написанные этими писателями биографии выдающихся композиторов остаются непревзойденными до сих пор. Томас Манн был одним из наиболее музыкально образованных людей первой половины XX века; его роман «Доктор Фаустус», созданный под влиянием дружбы с Арнольдом Шенбергом, говорит о музыке и психологии её творцов больше чем десятки научных трудов. Прекрасным композитором, одним из первых романтиков был писатель Э.-Т. Гофман, автор оперы «Ундина». У истоков французской комической оперы стоял философ, писатель и композитор-дилетант Жан-Жак Руссо, автор оперы «Деревенский колдун», ставшей музыкальным «хитом» середины XVIII века. Вероятно, интимная связь музыки и слова на уровне интонирования объясняет близость музыкального и вербального талантов – композиторы пытаются писать стихи, сочиняя романсы на собственные тексты, а поэты и писатели музицируют и слушают музыку...

В третьем тысячелетии связь музыки и речи на мозговом уровне – неоспоримый факт. Эта связь объясняет многократно замеченную «помощь», которую оказывает музыка и в изучении языка, и в освоении навыков чтения, и в излечении речевых расстройств. Homo Musicus в качестве оратора и слушателя имеет значительные преимущества, потому что он владеет смысловым ключом речи – осмысленным интонированием, которое он чувствует и понимает более детально чем немусыкант. Поэтому музыкант и музыкальный ребёнок лучше читает, раньше приобщается к речи и эффективнее использует ее. «Вначале был Звук, от которого отделилось Слово – таков ход эволюции, в соответствии с которым человек воспринимает речь и распоряжается своими вербальными способностями.» – цитата из Д.Кирнарской.

Теоретики музыки о памяти

Н.Н. Вашкевич: «...человеческая речь изначально содержит в себе мелодическую составляющую. Эта составляющая отражает эмоциональное состояние человека и используется не только для выражения таких состояний, как, скажем, радость, гнев, угроза, сомнение со всеми многочисленными их оттенками,

но и различает вопрос, утверждение, отрицание, согласие. Мелодия в языке – это движение тона в пределах слога или его пошаговое изменение от слога к слогу. Так что изначально мелодия состоит из неделимых частиц – речевых слогов, составляющих человеческую речь. Речевая мелодия в своем базовом содержании универсальна для всех языков мира. Ее понимают даже животные. Что там животные, если этот язык понятен даже растениям, о чем знают опытные огородники и ученые экспериментаторы. Музыка речи – это та часть языковых знаков, которая является общим, как для сознания, так и бессознания. По этой причине музыка в целом ряде случаев оказывается более эффективным орудием воздействия на психику, чем слова. Это объясняется так же тем, что движение тона (мелодия) и ритм в отличие от слов не блокируются перегородкой, существующей между сознанием и бессознательным, то есть между оперативными и системными файлами мозга. Получается, что мелодия выполняет роль троянского коня, протаскивая за собой слова в подсознание».

Другой теоретик Теплов Б.М. установил, что доминирование слуховых образов у музыканта вовсе не отменяет значения образов других модальностей. Слияние различных по модальности образов порождает синтетический, полимодальный образ. У лиц с высоко развитым «внутренним слухом» имеет место не только возникновение слуховых представлений лишь после зрительного восприятия, а непосредственное «слышание глазами», т.е. превращение зрительного восприятия нотного текста (добавим: и обычного текста) в зрительно-слуховое восприятие. Сам нотный текст начинает переживаться ими слуховым образом.

Образы предметов и явлений, которые возникают в мозгу в результате воздействия их на анализаторы, не исчезают бесследно после прекращения этого воздействия. Образы сохраняются и в отсутствие этих предметов и явлений в виде так называемых представлений памяти. Представления памяти – это образы тех предметов или явлений, которые мы воспринимали раньше, а сейчас воспроизводим мысленно. Представления могут быть зрительные, слуховые, обонятельные, вкусовые и осязательные. Представления памяти в отличие от

образов восприятия, конечно, бледнее, менее устойчивы и не так богаты деталями, но они составляют важный элемент нашего закреплённого прошлого опыта.

Память – это отражение опыта человека путем запоминания, сохранения и воспроизведения.

На запоминание сильно влияет эмоциональное отношение человека к тому, что запоминается. Всё то, что вызывает у человека яркую эмоциональную реакцию, откладывает глубокий след в сознании и запоминается прочно и надолго.

Из приведенного ясно, что теоретики музыки имеют такое же видение проблем понятия памяти.

Об авторе



Коренблит Станислав Соломонович – композитор и исполнитель, автор и руководитель образовательных проектов «Галерея нотных портретов», «Возвращается ветер», «Весёлый день дошкольника» и «Разработка и внедрение мультимедийного контента материалов по русской поэзии XIX–XX веков для изучения русского языка как неродного и формирования интереса к русскому языку через поэтическое слово», автор 7 монографий (пять из них в соавторстве), лауреат и дипломант композиторских и исполнительских конкурсов авторской песни, член жюри городских, региональных и всероссийских конкурсов авторской песни, романсов и других жанров.

Авторские пластинки в его исполнении стали выпускаться с 1992 года. На данный момент вышло в свет 26 больших виниловых пластинок, более 40 лазерных дисков (4 сборника), 130 магнито-альбомов, написана музыка на стихи

более 230 поэтов XVIII–XX веков (включая 5 опер, 1 симфонию), 5 альбомов со старинами XIII–XVII веков. В общей сложности написано более 10 000 песен.

Отдельные песни из циклов вошли в различные тематические сборники песен.

Автор и соавтор более 300 публикаций в научных и профильных журналах, из которых более 250 – по дошкольному образованию.

Является обладателем патента на Способ создания музыкального произведения – «Нотного портрета» (№ 2159965 от 30.03.2000), девяти дипломов рекордов планеты, полученных в один день (26.09.2001). Решением Департамента образования г. Москвы (2002) его нотные портреты рекомендованы для организации дополнительного образования по изучению русского языка и литературы, МХК, истории в московских школах. По нотным портретам выпущено свыше учебно-методических пособий для школьников и дошкольников, а также одно учебно-методическое пособие для студентов педагогических вузов.

Образовательные проекты С.С. Коренблита «Синтез слова и музыки как новое средство изучения русской поэзии XVIII–XX вв.» и «Цифровые литературно-музыкальные образовательные ресурсы на базе новых информационных технологий в условиях интеграции основного и дополнительного образования детей» получили Гран-при конкурса «Жемчужина российского образования», дипломы победителя на Всероссийском профессиональном конкурсе «Инноватика в образовании» (Москва, 2009, 2010), а проекты «Обучение и развитие ребенка в семье и дошкольном образовательном учреждении на основе специально созданных цифровых литературно(музыкальных композиций «Весёлый день дошкольника» («ВеДеДо») и «Социальная образовательная сеть для освоения гуманитарных знаний с использованием цифровых литературно-музыкальных композиций» – сертификаты качества инновационных разработок (Москва, 2011). Различные учебно-методические пособия авторского образовательного проекта «Весёлый

день дошкольника» отмечены дипломами Фестиваля образования для детей «СТАРТ АП» (Москва, 2013).

Под его руководством проходил четырехгодичный эксперимент по темам «Синтез слова и музыки как одна из технологий развития познавательной активности учащихся, новое средство изучения русской поэзии XVIII–XX веков» и «Синтез слова и музыки как средство эстетического воспитания» в девяти образовательных учреждениях г. Москвы, являющихся инновационными площадками ФГАУ «Федеральный институт развития образования» (ФГАУ ФИРО, 05.2008–10.2012).

С мая 2014 года по настоящее время (протокол № 5 Ученого совета ФГНУ ИППД РАО от 20.05.2014) С.С. Коренблит является руководителем экспериментальной площадки восьми образовательных учреждений г. Москвы и российских регионов по теме «Образовательная среда с использованием специально создаваемых детских песен авторской образовательной программы «Весёлый день дошкольника» как средство воспитания языковой личности дошкольника в условиях ДОУ и семьи» ФГБНУ «Институт изучения детства, семьи и воспитания Российской академии образования» («ИИДСВ РАО»).

С начала 2015 г. по декабрь 2017 г. являлся автором и научным руководителем образовательного проекта «Психолого-педагогические условия развития предпосылок грамотности у дошкольников», поддержанного Российским гуманитарным научным фондом и Российским фондом фундаментальных исследований (проект № 15-06-10127).

В настоящее время руководит экспериментальной площадкой "Парциальная образовательная программа дошкольного образования «ВеДеДо»" в условиях дополнительного образования в Центре детского творчества "Ново-Переделкино", г. Москва.