

Предисловие автора

Эта книга появилась на свет по многочисленным просьбам слушателей семинара «Музыка для всех». Она предназначена для музыкантов различных специальностей, которых интересует одно из главных составляющих музыки — мелодия. В предыдущей книге о мелодии¹ были даны теоретические установки на обращение к конструктивной стороне мелодии и обозначены принципы систематизации мелодического тематизма по пространственным параметрам, которые выявляют общие законы пространственной организации мелодии во взаимоотношениях поющего голоса и ладового звукоряда.

Настоящая книга, с одной стороны, является ее продолжением, так как в ней осуществлен подбор художественного музыкального материала, иллюстрирующего обозначенную систематизацию. С другой стороны, она представляет собой самостоятельную работу, снабженную теоретическими и методическими комментариями. Ее цель — установить путь общения с мелодией в интерактивном режиме, способствующий ее пониманию и воспроизведению, обозначить важные слагаемые в развитии собственно мелодического мышления и памяти на мелодический тематизм. Приводимые примеры охватывают период истории музыки от Иоганна Себастьяна Баха и его современника Готфрида Кирхгофа до музыки наших дней.

Восприятие пространственной организации мелодии по аналогии с пониманием речи условно разделяется на три уровня:

- 1) пространственная форма, характерная для мелодической фразы, отделенной с двух сторон дыханием, или целой темы;
- 2) пространственная форма мелодических оборотов, звучащих слитно внутри фразы (как слова в вербальной речи);
- 3) отдельные точки — звуки, выполняющие конструктивную роль в организации мелодии (по аналогии, например, с рифмой или аллитерацией в поэтическом тексте).

Такое разделение — инструмент анализа текста для понимания значения и связей элементов мелодии (иногда подтекстовых и внетекстовых), то есть одно из обязательных составляющих профессионального мелодического мышления.

Необходимым условием возникновения в сознании музыканта соответствующих представлений является **активное действие** по инструментальному или вокальному **воспроизведению** приводимых мелодий. Такой подход позволяет выявить то общее, что есть в одnogолосных мелодиях (темах фуг) и мелодиях из многоголосного контекста.

Предлагаемый материал может применяться в различных формах работы, касающихся восприятия мелодии: определение на слух различных ее параметров, запоминание, воспроизведение в исходной тональности и транспонирование, мелодический диктант (одноголосный или с сопровождением), игра по слуху и пение по нотам.

Его можно использовать и в форме **тестирования**², когда для опознавания только одного конкретного параметра мелодии дается много однотипных примеров в авторском темпе, регистре и, по возможности, тембре. Это формирует в мышлении музыканта автоматические (профессио-

¹ См.: Бергер Н. Мелодия: пространственные параметры. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2010; далее она обозначается как М-1.

² См. раздел «Методические рекомендации по воспитанию мелодического мышления».

нальные) реакции на конструктивный аспект мелодической организации, способствуя распознаванию типовых и индивидуальных его преломлений, запоминанию мелодии, не мешая при этом ее художественному воздействию и осознанию ее ценностного значения.

Музыкальные примеры приводятся в трех рубриках (1, 2 и 3) и располагаются в каждой из них в алфавитном порядке фамилий композиторов (НП — раздел народных песен). Рубрике 1 соответствуют примеры, нотный текст которых приводится в данной книге. Они представлены фамилией композитора и номером, соответствующим положению данного примера среди других того же автора (1 Барток — 2 = второй из нотных примеров музыки Б. Бартока; 1 Бах — ба: 1 = первый из группы примеров № ба И. С. Баха). Рубрике 2 соответствуют примеры, находящиеся «на слуху» и являющиеся дополнением к перечню. Они обозначаются фамилией композитора и полным названием произведения с указанием раздела. Рубрике 3 соответствуют примеры из пособия по ритмическому воспитанию, уже известного в педагогических кругах³. Они обозначаются только номером примера в указанном пособии (например, 3 Ритм — 24). Знак «*» после указания примера означает, что данный пример анализируется ниже. Каждая группа перечня примеров завершается знаком «;», так как предполагается, что педагог впишет туда же свои примеры.

По масштабам примеры различны: от начального построения (несколько звуков, что не подходит для полноценного мелодического диктанта, но подходит для слухового анализа) до целой развернутой мелодической темы⁴.

Схемы даются в двух вариантах: по вертикали на нотном стане и в горизонтальном ступеневом-звукорядном геометрическом «чертеже». *Вертикальная* схема на нотном стане направлена на развитие навыка чтения нот не как отдельных точек, но по фигурам, что интенсивно формирует навык предслышания. *Горизонтальное* расположение ступеней звукоряда обусловлено необходимостью возникновения, прежде всего, клавишных представлений об игровой «поверхности», по которой должен двигаться мелодический голос в конкретной тональности. Этим обеспечивается свобода в *игре* по слуху и возникновение феномена «слышащей руки».

В игре по слуху должны быть реализованы три функции слуха:

- 1) *предваряющая* — наличие точного слухового образа, который позволяет правильно представить звучание мелодии и спеть ее;
- 2) *управляющая* — подчинение действий руки слуховым представлениям (голос подчиняется им спонтанно);
- 3) *контролирующая* — соотнесение полученного при игре результата со слуховым образом, хранящимся в памяти.

Взаимодействием этих трех функций обеспечивается наибольшая вероятность воплотить мелодию в звучании сразу в правильном, неискаженном варианте. В этом состоит принципиальное отличие *игры* по слуху от пресловутого «подбора по слуху», при котором соответствующее слуховому образу звучание отыскивается простым бессистемным перебиранием клавиш. Отсутствие управляющей функции слуха травмирует слух играющего и слушающих.

Многолетняя практика работы в учреждениях музыкального образования⁵ в различных регионах нашей страны показала, что освоение мелодических закономерностей в предлагаемом аспекте обладает высокой эффективностью как для профессионального, так и для любительского музицирования. Кроме этого, в отдельных случаях освоение обозначенных мелодических закономерностей становится мощным стимулом для собственного творчества в импровизационной деятельности.

Надеюсь, что знакомство с этой работой, а также с первой книгой автора, посвященной мелодии (М-1), будет способствовать укреплению связи практики музицирования с теорией музыки.

³ Бергер Н. Сначала — ритм. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2004–2012.

⁴ При необходимости дать мелодию целиком педагог может обратиться к полному нотному тексту.

⁵ От общеобразовательной школы до системы постдипломного образования музыкантов.