СЕМАНТИЧЕСКИЙ ПОДХОД В МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВОСПИТАНИИ И ОБРАЗОВАНИИ

Д. Н. Быков-Куликовский

Институт художественного образования и культурологии, Москва

Рассматривается возможность использования исторически сложившихся интонационных семантических стереотипов для развития творческой активности учащихся, мотивации познавательной учебной деятельности. Анализируются конкретные варианты использования «мигрирующих интонационных комплексов» для импровизации, сочинения, ансамблевого музицирования на музыкально-теоретических дисциплинах детских музыкальных школ (детских школ искусств), на музыкальных занятиях общеобразовательных школ и различных учреждениях дополнительного образования, включая дошкольное.

Именно мотивация способствует достижению важнейшей цели в образовании – экологизации учебного процесса. Это значит максимально вписать учебную деятельность в жизненные потребности учащихся. Положительно переживаемые эмоции в процессе музыкальных занятий способствуют решению очень многих задач. «Пропустить» музыку через себя, «прожить в ней», музицируя, – значит полюбить, понять. Решение весьма сложных вопросов музыкальной педагогики академик Б. В. Асафьев видел в использовании семантического подхода, открывающего и перспективу будущих исследований ученых, и перспективу разработки методики и методологии семантического подхода в музыкально-художественном воспитании и образовании.

На основе семантического подхода-анализа исследуются наиболее яркие культурные коды «золотого фонда стандартов» мировой музыки. Представлены некоторые методические подходы-рекомендации и предложения их практического использования в музыкальной педагогике. Сделаны соответствующие выводы по теме исследования.

На основе семантического подхода-анализа можно раскрыть феномен музыкального текста, его смысла «не только с позиции фонетики, грамматики и синтаксиса», но и «с точки зрения поэтики, семантики, стилистики». Используя семантический подход в процессе обучения, можно приобрести «навыки устной музыкальной речи» – импровизации, бывшей обязательной когда-то при подготовке музыканта. Необходимо создание «органичной межпредметной связи» между теоретическими дисциплинами и «музицирующей практикой», так как теоретические дисциплины могут и изначально должны быть музицирующими. Вопрос в методике, методологии «погружения» в музыку. Музыкальной педагогике еще предстоит принять и освоить семантический подход, учитывая уровень современной психологии восприятия, выработать методику и методологию учебного процесса, чтобы заинтересовать, увлечь, влюбить в музыку, слушаемую и исполняемую.

Ключевые слова: музыкальная интонация, музыкальная семантика, семантический подход, психология восприятия, активизация творческих способностей, мотивация учебной деятельности.

Введение

В свете поставленных временем задач музыкального воспитания и образования возрастает интерес к педагогическим поискам средств, методов и подходов по активизации творческого потенциала учащихся, мотивации учебной деятельности [1].

Глубина понимания музыкального произведения во всей его образно-содержательной полноте приходит через восприятие и анализ элементов музыкальной системы, образно-тематической сферы композитора, смысловой организации музыкального текста и ряд других составляющих. Это наиболее сложные вопросы музыкальной педагогики на всех уровнях образовательной системы, и в их решении Б. В. Асафьев предопределял перспективность семантического подхода: «И для учения о музыкальном содержании, и для установления взаимодействия между словесной речью и музыкальными интонациями <...> изучение, анализ и <...> систематика проявлений музыкальной семантики

были бы чрезвычайно ценными и необходимыми», – писал ученый [2, с. 208]. Именно в семантическом подходе Б. В. Асафьев видел перспективу будущих исследований. Основываясь и используя достижения различных гуманитарных дисциплин: психологии, этики, эстетики, музыкознания, языкознания, культурологии, социологии, семантический подход «может дать ключ к смысловому анализу художественного произведения разного уровня сложности, любого исторического периода, особенно XX столетия с его высокой степенью интеллектуализма и повышенной знаковостью» [3, с. 1].

Материал и методы

Основопологающим базисом для научных изысканий в новом музыковедческом направлении являются труды Б. В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс», «Речевая интонация»; Ю. Кона «К вопросу о понятии „музыкальный язык“...»; М. Арановского «Мышление, язык, семантика»;

В. Медушевского «Музыкальный стиль как семиотический объект», «Интонационная форма музыки», а также исследования Е. Ручьевской «Интонационный кризис и проблемы переинтонирования»; Л. Н. Шаймухаметовой «Семантические процессы в музыкальной теме»; В.Н. Холоповой «Музыка как вид искусства»; Г. Тараевой «Проблемы музыкальной семантики», «Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации».

Отметим также труды зарубежных исследователей: К. Леви-Стросс. Из книги «Мифологические. I. Сырое и вареное», Искусствометрия: Методы точных наук и семиотики; Умберто Эко «Парадоксы интерпретации».

Термин «музыкальная семантика» впервые был введен Б. В. Асафьевым в его фундаментальном исследовании «Музыкальная форма как процесс» (1930). Под интонацией и интонированием композитор понимал процесс выявления человеческого сознания в специфических формах музыкального искусства; деятельность человеческого интеллекта как особую «образно-интонационную» форму его мышления [2, с. 336], тем самым в значительной мере приблизив музыкально-теоретическое восприятие и мышление к семантическому осознанию музыки как вида искусства. Исследуя интонацию в ракурсе историко-социальном, жанровом, стилевом, а также процессуально-композиционном, Асафьев счел необходимым рассмотреть ее как семантической ячейки, особого знака в музыке. Многогранное, многостороннее понимание интонации как семантической ячейки предопределило разработку новой области музыкознания – музыкальной семиотики. Следуя теории Асафьева и рассматривая интонацию в качестве знака как семиотическую ячейку, а в качестве семантического значения – смысл этого знака, приходим к заключению, «что музыкальная семантика – это область соотношения музыкального оборота и его смыслового значения» [3, с. 3]. Музыковед писал, что «область интонаций как смыслового явления безгранична» [2, с. 355].

Основываясь на интонационной теории Асафьева, семиотическую проблему (т. е. проблему знаковости) можно раскрыть с достаточной полнотой. Интонация по Асафьеву «связывает все происходящее в музыке (и факты творческие, и стиливые, и эволюцию выразительных элементов, и формообразования) в единый... процесс» [2, с. 356] эмоционально-смыслового содержания. Интонация «связывает в единство музыкальное творчество, исполнительство и слушание-слышание тоже, как культурное становление... связанное с эволюцией слуха, слухового внимания, слуховой памяти» [2, с. 357].

Вопросы развития музыкального слуха волновали Асафьева с юности. В статье «Речевая инто-

нация» центральный вопрос – это методика воспитания слуха и общность речевой и музыкальной интонации: «Речевая и чисто музыкальная интонация – ветви одного звукового потока» [4, с. 7]; «мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией» [2, с. 211].

Основополагающим в интонационной теории Асафьева является осознание, что «мерой вещей в музыке» является слух. «В музыке ничего не существует вне слухового опыта» [2, с. 198]. В работе «Речевая интонация» Б. В. Асафьев подчеркивал необходимость наблюдения за оттенками мелодики речи как обязательного условия для развития музыкального слуха. Указывал, что психологическая установка на пение и слушание мелодии, рожденной «говором человеческим», заключается в наблюдении за способом передачи эмоционально-психологического накала, заключенного в тексте; «наблюдение за выразительностью музыки как языка психологически гибкого и чуткого» [4, с. 18].

Научные исследования Б. В. Асафьева – это не только теоретическое обобщение его научных изысканий, но итог его практической педагогической работы на разных уровнях образовательной системы. Педагогика – от музыкальной школы до Ленинградской консерватории – стала для Асафьева творческой лабораторией для проверки теоретических положений [5, с. 8]. О себе композитор писал: «Отдаю себя всего музыкальному просвещению и музыкальной педагогике» [6, с. 565]. И как жизненный девиз – целеустановка: «Непрестанно учиться и отдавать себя другим» [6, с. 568].

Теория Б. В. Асафьева получила свое дальнейшее развитие во второй половине XX–XXI в., благодаря пересечению и корреляции интересов музыковедения с такими смежными науками, как эстетика, лингвистика, психология и нейропсихология. Некоторую глубинную связь музыкознания, психологии, нейропсихологии для становления научной музыкальной семиотики удалось выявить В. В. Медушевскому [7]. Исследования музыковеда базируются на тех данных нейропсихологии, которые позволяют придать музыкальной интонации антропоморфные черты, одухотворяя интонацию и сравнивая ее развитие с жизнью человека. Сущность семантики между звуком и смыслом, проблему семиотики ученый раскрывает в ракурсе психофизиологии восприятия индивидуума.

Ю. Кон, исследуя и развивая вопросы музыкального языка, приходит к выводу, что музыкальная интонация может быть знакома с различным проявлением его свойств и обладает поливариантностью и полисемантичностью. «Систематизируя наблюдения над тематизмом стиля барокко, Ю. Кон пишет о том, что значение стереотипных оборотов знакового характера» [8, с. 12] «легко

установить в вокальных произведениях, где постоянство отношений между ними и текстом прямо раскрывает их семантику. Однако те же мотивы и приемы использовались и в инструментальной музыке, вызывая по ассоциации соответствующие представления» [9, с. 175].

Такие словосочетания, как «баховские интонации», «венгерские интонации», «язык Моцарта», использует В. Конен в своей работе «Театр и симфония», раскрывая исторические закономерности перехода мигрирующих интонаций из оперной в инструментальную музыку. На конкретном музыкальном материале автор показывает, как в процессе эволюции мигрирующие интонационные комплексы образуют систему устойчивых значений. Подчеркивая, что Л. Бетховен сумел воплотить в своей симфонической музыке всю силу возвышенной и светлой героики опер и ораторий своих предшественников двухвекового периода, В. Конен приводит любопытный пример из воспоминаний его современников. Фанфарные героические революционные интонации начальных звуков финала Пятой симфонии Бетховена, исполняемой в Вене, подвигли присутствующих в зале французских гренадеров встать с места и отдать салют [10, с. 178–179]. Это яркий пример одномоментного развертывания в «образно-чувственной памяти» (по Медушевскому) образа целого через музыкальную интонацию. Мгновенное раскрытие свернутой информации. С точки зрения психофизиологии восприятия, ученые все еще ищут ответ на вопрос, как человек понимает музыкальный текст.

В контексте интонационной теории Б. В. Асафьева Л. Н. Шаймухаметова в своих исследованиях рассматривает музыкальную тему-интонацию как «феномен особой семантической концентрации». Обнаруживает в музыкальном языке и речи особые устойчивые интонационные образования, мигрирующие из текста в текст на протяжении длительного исторического времени. Исследуя свойства и функции «ходячих формул», подчеркивая их важную роль как «общеутилитарных», т. е. участвующих в формировании «общеупотребительного словаря» различных стилей и эпох [8, с. 10].

Л. Н. Шаймухаметова вводит понятие мигрирующей интонационной формулы – «такой устойчивый интонационный оборот, который, отделяясь от конкретного текста и мигрируя из текста в текст, сохраняет инвариантные свойства своей структуры и семантики» [8, с. 10]. «Узнаваемость, общепонятность и доступность» (по Б. В. Асафьеву) [8, с. 10] подобных небольших по масштабу мигрирующих интонаций, отмечает Л. Н. Шаймухаметова, проявляют себя в моменты восприятия, оформляясь в сознании слушателя в конкретные структуры и связанные с ними представления и переживания.

Формирование этих связей, подчеркивает исследователь, происходит в процессе кристаллизации интонации в звукокомплексы путем многократного их повтора. Эти «ходячие» формулы связаны «с немusическими компонентами – интонациями речи, словом, поэтическими идеями и образами, движением, театральными и живописными сюжетами, ассимилируя различные слои и явления культуры» [8, с. 13]. Л. Н. Шаймухаметова считает, что семантический анализ музыкальной темы в целом служит основанием для дальнейшего изучения художественного восприятия и мышления [11, с. 54–69; 12].

По теории Асафьева, музыка – это искусство интонирования смысла, это искусство «высказывания, произнесения», постигаемое слухом [2, с. 354]. Б. В. Асафьев писал, что «музыкальные звуки <...> – интонационные комплексы».

В них [звуках] концентрируется смысл, они – «область интеллекта... ибо мышление, как деятельность интеллекта... мелостно, мелодийно, текуче и обусловлено своего рода умственным дыханием и ритмом, являясь „мысленным интонированием“». «Вот это явление или „состояние тонового напряжения“, обуславливающее и „речь словесную“ и „речь музыкальную“, я называю интонацией». «В тесной связи <...> с культурой человеческого слуха» [2, с. 355].

Вопросы развития музыкального слуха красной нитью проходят через специальные работы Асафьева, посвященные музыкальному образованию и просвещению, а также через многие его научные исследования. Конкретные методические советы по развитию музыкального слуха, от начальных этапов развития слуха у детей через целостное слышание интонированной музыкальной формы к высшему этапу проявления музыкальной деятельности – композиторскому творчеству, можно найти у Асафьева в многочисленных программах, методических руководствах, учебных пособиях, статьях и исследованиях. Культура человеческого слуха, слушания и слышания формировалась и в бытовой среде, и в профессиональной музыке, сохраняя в памяти человечества характерные стереотипные интонации с устойчивым значением и связями, с определенными образами, идеями, сюжетами.

Средневековый напев «Dies irae» («День гнева») использовался в профессиональной композиторской практике с XIV до XX в. Возникнув в тесной образной связи с конкретным текстом, он перекочевал во многие симфонические произведения композиторов разных времен и народов. Его можно встретить и в сочинениях И. С. Баха, Ф. Листа, К. Сен-Санса, П. И. Чайковского, А. К. Глазунова, С. В. Рахманинова, Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна, Д. Б. Кабалевского и др. «Напев сохранил не только однозначность образной символики че-

рез ее связь с темой смерти в возвышенно-философском понимании, но и утвердился в качестве ее „вечной“ эмблемы» [8, с. 13].

Уникальна по своей жизнестойкости и символическому воплощению интонационная формула «золотого хода» валторн. Это формула – открытие в музыке, музыкальной науке одного из важнейших законов, как элемента таблицы Менделеева в химии. Интонационная формула «золотого хода» валторн – ДВУХ валторн, изготовленных и настроенных в какой-либо одной, общей тональности: играющих одновременно – в гармоническом звучании – вертикаль – по натуральному звукоряду: взаимнообратимые тоническая терция и тоническая секста в мажоре (в миноре дети называют «серебряным ходом» валторн), и между ними – доминантовая квинта: от $I^3 - V^5 - III^6$. Как инвариант структуры в обращении «золотой ход» валторн: тоническая секста и взаимнообратимая тоническая терция, а между ними доминантовая кварта: $III^6 - II^4 - I^3$. Один из голосов линейно (голоса могут меняться местами – взаимнообратимы) – образует движение по звукам устойчивым – звукам тонического аккорда (Т6) с восходящим квартовым возгласом призыва – имитирует роговой сигнал – фанфарная интонация. Второй голос поступенным движением $I - II - III$ несколько сглаживает, умиротворяет «военственность» фанфар рогового сигнала *cogni*.

Роговые интонации возникли в конкретной социально-бытовой ситуации. Валторна – Wald horn – лесной рог, использовалась во время охоты как прикладной инструмент, атрибут развлекательного действия.

С введением валторн в профессиональный оркестр – в 1664 г. Ж. Б. Люлли ввел валторну в оперный оркестр, а затем она вошла и в симфонический – произошло закрепление художественной ассоциации знака «*cogni*» с образом охоты. Со временем семантика знака «*cogni*» обогатилась и другими смысловыми модификациями. На протяжении столетий в композиторских текстах (*cogni*) сонат Д. Скарлатти, Г. Ф. Генделя, операх В. А. Моцарта и симфониях Ф. И. Гайдна «золотой ход» валторн воплощал символику природы, образы охоты, галантных развлечений, пасторальные идиллические сюжеты.

Используя семантический подход в музыкально-педагогическом образовании и особенности психологии восприятия учащихся – запомнится то, что поразило воображение, можно дать послушать яркие примеры на «золотой ход» валторн *cogni*: Н. Паганини Каприс № 7 Ми мажор, Ф. Мендельсон-Бартольди – Песни без слов № 3 «Охотничьи песенки», Ф. И. Гайдн Симфония № 103 Ми бемоль маж. «С тремоло литавр» (финал), Л. В. Бетховен – Соната для фортепиано, № 26, ч. 1.

В русской музыке в качестве образа-символа «золотой ход» встречается в романсах и песнях А. Л. Гурилева, А. А. Алябьева, пасторалях А. Е. Варламова, А. П. Сумарокова и многих других композиторов.

Но в гениальном творении – Девятой симфонии Бетховена, ее Финале, в семантическом единстве слова и музыки «золотой ход» обретает новое качество, становится символом жизнеутверждения, возглашая Человека Венцом Природы и Вселенной. А. Н. Серов писал о Девятой: «К этому „девятиному валу“ клонилась ВСЯ великая деятельность гениального симфониста» [13, с. 428]. Семантический контекст интонационной формулы «золотого хода» валторн кардинально изменился. Здесь музыкальный образ идеален и материализуется через музыкальную тему, в основе которой лежит интонация «золотого хода» валторн на слова Оды Шиллера «К радости».

Анализируя семантику знака «*cogni*» в финале Девятой симфонии Л. В. Бетховена, можно выделить пять типов его смысловых структурных модификаций.

1. Вертикальный, собственно «золотой ход» в прямом, восходящем и нисходящем движении: $I^3 - V^5 - III^6 \uparrow$ и $\downarrow$.
2. Вертикальный «золотой ход» в обращении, как инвариант в прямом движении $\uparrow$ и $\downarrow$: $I^3 - II^4 - III^6$.
3. При горизонтальном рассмотрении – роговые сигналы одного из голосов: $III - V - I \uparrow$ и $\downarrow$.
4. Мелодический вариант поступенного звучания другого голоса: $I - II - III \uparrow$ и $\downarrow$.
5. Совмещенный линейный вариант последовательного развертывания обоих голосов образует семантическое поле знака «*cogni*» с безграничным наращиванием образно-смыслового диапазона лирики и героики.

Проявилась полисемантность знака «*cogni*», наращивание смысла, «вплоть до символического воплощения» [8, с. 44].

В зависимости от контекста, знак «*cogni*» модифицировался, изменил свое значение от пасторальной идиллии «Человек и природа», перешел в область героики, борьбы за свободу, идеи равенства и братства. Музыка высочайшего накала на гимнические слова высочайшего смысла. Смысла сущности жизни и существа человека – как жизнь ради жизни. И смысл – счастье жизни – в ней самой: «Обнимите миллионы», – воспели Шиллер и Бетховен радость бытия, радость борьбы за счастье и свободу. Торжество идей Французской революции.

Несмотря на кратость, «скромность» используемых средств в Финале Девятой симфонии – фактически весь материал, вся ткань состоит из интонаций «золотого хода» (*cogni*) – три интервала – терция, квинта, секста – в сердцах людей всех вре-

мен и народов ЭТА МУЗЫКА НАВСЕГДА. Именно музыка. Есть несколько переводов Оды Шиллера на русский язык. Они не столь цитируемы и известны современникам. А музыка звучит в европейских кинематографических бестселлерах, и в голливудских шедеврах, и в российских фильмах и музыкально-театральных контекстах¹.

В основе функционирования мигрирующих интонаций лежит ассоциативный механизм мышления, когда психология восприятия слушателя направлена и к области визуальных представлений, и к эмоционально-аффективным реакциям, где участвует не только интеллект, но и подсознание. Определенный тип интонаций с устойчивым, закрепленным значением, вызывающий конкретные ассоциации, создает тенденцию к кристаллизации элементов речи и музыки в смысловые структуры – интонационные стереотипы семантического порядка. Ярким примером такой кристаллизации также является интонация фригийского тетра хорда-оборота в «чистом виде» и на его основе, как инвариант знака, раскрывшего свою семантику и структуру, – «золотая секвенция». Н. А. Римский-Корсаков в своем учебнике гармонии впервые на русском языке систематизировал / определил фригийский тетра хорд как «фригийскую последовательность», а в заключительном построении – как «фригийский каданс».

Семантическая ячейка – знак фригийского оборота – составляет интонацию из четырех звуков в нисходящем движении натурального минора: от тоники ↓ к седьмой натуральной ступени, далее ↓ к шестой натуральной ступени и к пятой ↓, но уже гармонического вида: (↓) I – VII^н – VI^н – V^н. Фактически эта интонационная ячейка является верхним тетра хордом натурального минора, она совпадает по своему строению с нижним тетра хордом собственно фригийского лада (вторая низкая ступень).

Фригийский тетра хорд может прозвучать в любом из голосов музыкального текста. В мелодии его обозначают как фригийский тетра хорд «первого рода», в басу – «второго рода». Где бы ни прозвучал фригийский тетра хорд, семантически эта интонация своей жесткостью, категоричностью уводит наше восприятие в далекое средневековое прошлое. Ассоциируется с мрачной сосредоточенной суровостью. Показателен фрагмент «Гефсиманский сад» из Э. Л. Уэббера «Иисус Христос – суперзвезда», где фригийский тетра хорд в «чистом виде» дублируется и в мелодии, и в басу. Полон неотвратимости трагического исхода.

Фригийский тетра хорд встречается в музыке барокко у И. С. Баха, Г. Ф. Генделя («Иуда Маккавей»), А. Вивальди, А. Корелли (Concerto grosso op. 6 № 3, grave), реже в творчестве венских классиков, но чаще в западноевропейской музыке у Ф. Листа, Ф. Шопена, Р. Вагнера. Фригийский тетра хорд встречается и в творчестве русских композиторов М. И. Глинки, А. Л. Гурилева, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского, А. К. Глазунова. Знаменитая Песня Варлаама из оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского – пример внимания композитора к натуральным диатоническим ладам – написана во фригийском ладу (fis), но это не пример знака фригийского оборота-тетра хорда.

Фригийский тетра хорд и через века не теряет своей притягательности.

Стинг. «Shape of my heart»

Современные музыканты о фригийском тетра хорде шутят: «Сегодня он играет джаз». А точнее – жесткий тяжелый рок. Музыка известной группы Metallica, а так же Megadeath, Slaeyer, Anthrax – типичный пример творчества с использованием фригийского тетра хорда, фригийского лада с различными альтерациями, намеренно «накрученными», брошенными диссонансами (трезвучие V – уменьшенное, тритон и от второй низкой к V ступени и др.). В 1980–1990 гг., как утверждают исследователи, почти в каждой песне группы Metallica звучал фригийский лад, фригийский тетра хорд и основанная на нем «золотая секвенция». Тяжелый рок звучит и сегодня, преумножая своих поклонников по всему миру.

Фригийский тетра хорд «первого рода» – в мелодии, особенно в вокальной музыке, имеет свои гармонические краски, расцветиваясь тембрально и метроритмически в соответствии с образно-эмоциональным содержанием текста. «Песня Ямщика» (романс А. Л. Гурилева) – типичный тому при-

¹ «Бетховен: дни жизни» (1988 г., режиссер Хорст Земан), «Крепкий орешек» (1988 г., режиссер Джон Мак Тирнан), «Эйс Вентура» (1993 г., режиссер Том Шэдьак), «Алхимики» (2000 г., режиссер Д. Астрахан), «Переписывая Бетховена» (2006 г., режиссер Агнешка Холланд), «Воин» (2011 г., режиссер Гэвин О'Коннор); «Общество мертвых поэтов», «Жестокие намерения», «Заводной Апельсин», «Леон», «Sherlok BBC» и мн. др.

мер; Ф. Шопен Ноктюрн *f moll op. 55 № 1* (в мелодии 1–2 такты). Сказочно-волшебной музыкой Э. Морриконе начинается кин ошедевр «Однажды в Америке». Впервые услышав ее, композитор Э. Артемьев – мэтр отечественного музыкального кинематографа – был восхищен и высоко оценил творчество итальянского композитора. «Король музыки ДЛЯ КИНО» – две премии «Оскар» – Э. Морриконе написал музыку более чем к 500 фильмам. Среди них также «Легенда о пианисте», «Профессионал», «За пригоршню долларов», «Однажды на Диком Западе». Интонационная формула фригийского тетрахорда и основанная на нем «золотая секвенция» прослеживаются в музыке Э. Морриконе, как и во многих других фильмах мирового кинематографа. «Генетически» ценные зерна прорастают сквозь века с новым вкусом и запахом.

В истории развития мировой музыкальной культуры семантические процессы способствовали сохранению «генетически» ценных интонационных комплексов, так называемых мигрирующих интонационных формул. На основе интонации фригийского тетрахорда второго вида (в басу), как семантический инвариант исторически зародилась и постепенно выкристаллизовалась «золотая секвенция». Универсальное, совершенное построение. Дитя души человеческой, «золотая секвенция» – музыкальный феномен – может служить примером для изучения-анализа, в том числе семантического, практически всех элементов музыкальной системы: ладо-тональных отношений, функционально-гармонических, метроритмических, а главное – образно-содержательных. «С исторически закрепленными интонациями утверждаются и порожденные ими законы, которые следует (и можно) изучать в силу их стереотипности» [14, с. 22].

Мелодия секвенции всегда новая, разная. Со словами или без слов. Следовательно, «золотая секвенция» может иметь безграничные смысловые значения. «Золотая секвенция», предположительно, зародилась в средневековой монодии католической Мессы, где после Alleluia, до чтения Евангелия, звучали песнопения, представляющие собой ликующие юбилеи. Юбилеи распевались на последнем слоге Alleluia. В IX в. повторность приобрела развивающий характер. Развитые юбилеи стали исполняться с текстом, что и привело к возникновению «золотой секвенции». Из дошедших до нашего времени примеров использования «золотой секвенции» в композиторском творчестве весьма интересна Пассакалья Г. Ф. Генделя соль минор (1710 г.). Пьеса основана целиком на «золотой секвенции» с последующими мелодическими, метроритмическими, фактурными и тесситурными вариациями. Но форма, квадратность построения, гармония, лад – все сохранилось неизменно. Ген-

дель не «придумал» «золотую секвенцию», как пишут некоторые авторы. Гендель сочинил прелестную танцевальную мелодию Пассакалья, разместив ее в драгоценную рамку «золотой секвенции», конечно же, известной ему как Мастеру. Он лишь один из первых композиторов, создавших законченное музыкальное произведение на основе только «золотой секвенции».

Пример использования золотой секвенции целиком как раздела более крупной формы – В. А. Моцарт, соната для фортепиано *F dur № 12, I ч.*

Музыка увлекает, организует внимание слушателей особым контрастным приемом исполнения, указанным в тексте. На Forte с педалью подчеркнута звучит линия баса – каждая первая доля такта. Это собственно «золотая секвенция» – ее знак. Аккордовое наполнение звучит тихо, на piano, без педали. Этот яркий контраст внутритактового сопоставления F и P, бурная устремленность развития, темп Allegro – целая жизнь пролетела – завершается сосредоточенным ожиданием, остановкой на гармонической доминанте: «что же будет дальше?». Свою связующую роль и как раздела музыкальной формы «золотая секвенция» выполнила.

Законченность построения «золотой секвенции» позволяет использовать ее и как самостоятельное произведение, и как раздел крупной музыкальной формы, и преимущественно как припев куплетной формы песен.

Как уже упоминалось выше, в основе «золотой секвенции» лежит фригийский тетрахорд второго вида. Основополагающий фундамент: нисходящее движение в басу по натуральному минору, но он в «золотой секвенции» усложнен квартовым ходом баса вверх (более типично), функционально имитируя устремленность доминанты к тонике в каждом звене. Всего четыре звена. Вот что пишет в одном из своих исследований Т. С. Бершадская: «Два трезвучия, расположенные на расстоянии кварты друг от друга, никогда не определяются, как тоника и доминанта, до тех пор, пока один из них не выделится ритмически. Лад всегда есть некое „последование“, говорит известный психолог Б. М. Теплов» [15, с. 287].

Поскольку второй аккорд каждого звена «золотой секвенции» располагается на метрически более сильном времени, т. е. метроритмически выделен, то конфигуративно именно он воспринимается как устой, главенствующий в ладу, пусть кратковременно, он является центром предполагаемой тональности. А первый аккорд «золотой секвенции» получает в нашем сознании логико-психологическую оценку по характеру действия (на кварту вверх) – как устремленного неустоя доминанты к тонике. В каждой паре аккордов «золотой секвенции» возникают переменные функции (доминанта – тоника), но это не разрушает направленности основных функций лада, а укрепляет его централизацию.

«Ладовую функцию, – утверждает Т. С. Бершадская, – также следует определять как психологический эффект, логико-психологическую оценку характера действия звуковысотного элемента (тона, аккорда) в условиях его взаимосвязи с другими такими же элементами, объединенными... в единую структуру» [16, с. 43].

Психологии восприятия человека априори свойственно воспринимать даже разрозненные явления в системной взаимосвязи. Это относится и к логической дифференциации тонов, аккордов в музыкальном произведении: эффект «поля восприятия», предполагающий конфигуративность, – расчленение воспринимаемого на фигуру и фон; и категоризацию – дифференциацию воспринимаемого на главное и вторичное. Даже если формально, метроритмически первый аккорд «золотой секвенции» находится на сильной, первой доле времени, функциональная переменность аккордов организует наше «поле восприятия» иначе: t-s, благодаря квартовому ходу баса вверх, мы воспринимаем как переход доминанты в тонику: d-t. Аналогично все четыре звена секвенции.

На этом законе, как подчеркивает Т. С. Бершадская, основано чувство лада. То есть понимание лада как системы отношений. «Главное и вторичное, выделяясь, в первую очередь, как феномен звучащего текста, многократно повторенный в мелодии по сравнению с единично прозвучавшим, тон, завершивший построение» [16, с. 34] по сравнению с некадансовым, секвенционно повторенная интонация (на кварту вверх), устремленность и разрешение в предполагаемую тонику и т. п. Определяя лад как «абстрактное нематериальное представление об отношениях, непременно возникающих между тонами, которые составляют любое осмысленное музыкальное высказывание, любой художественно (интонационно! – по Асафьеву) значимый музыкальный текст» [14, с. 26], – Т. С. Бершадская восхищается поэтическим определением лада Ф. Бюссе, где лад – это «Таинственная связь всех аккордов» в их отношении к тонике [14, с. 25].

Результаты и обсуждение

Исходя из вышеизложенного, применительно к «золотой секвенции» можно сказать, что феномен психологии восприятия «водит» нас по кругу. Кварто-квинтовому кругу тональностей в сторону бемолей, имитируя отклонение через доминанту в новую тонику каждого из четырех звеньев. Психологии нашего восприятия, впитавшего с молоком матери европейскую мажоро-минорную систему, свойственно все «расставлять по местам». Но «золотая секвенция» – сугубо тональное построение и отклонения – смена тональности, лишь символически-абстрактно намечаются в нашем сознании. Собственно ладотональность, следующая по квинтовому кругу, не наступает. Достигается, звучит интонация кварты вверх от спускающегося баса фригийского тетрахорда.

В «золотой секвенции» используются ВСЕ ступени минорного лада, всех трех видов, в отличие от фригийского тетрахорда. Могут быть использованы трезвучия и септаккорды со всеми их обращениями, в самых различных соотношениях, конфигурациях и фактурных вариантах, чередуясь по «кресту» и по «кругу».

Слова П. СИНЯВСКОГО
Н. СЕНЕЦА
Музыка Ю. ЧИЧКОВА

РОДНАЯ ПЕСЕНКА

1s⁵ IV⁷ VII³ III⁷ VI³ II⁷ V⁷ I

Родная песенка Ю. Чичкова вызывает живой интерес и эмоциональный отклик учащихся самого разного возраста. Линия баса четко обрисовывает Знак «золотой секвенции»: от каждого звука спускающегося вниз фригийского тетрахорда – интонация кварты вверх.

Простейшее изложение, доступное к исполнению ребенку в самом начале обучения и приводящее «исполнителя» в восторг: t⁵ – s⁶ – звено, шагает вниз по звукам-ступеням-клавишам фортепиано в ля миноре четыре раза.

1. Игра двух учащихся: один ведет бас, другой – два верхних голоса параллельными терциями.

2. Игра одной рукой: «умными» пальцами, удобно взятыми клавишами или последовательно двумя руками. В последнем звене – гармонический вид лада (D⁷) – надо взять соль# – единственно встретившуюся здесь черную клавишу.

В эту «канву» «золотой секвенции» можно «вплетать» на инструменте, голосом разные интонации на нейтральный слог, на подобранные или сочиненные стихи. Лирико-трогательные или забавно-смешные. Поискать эту музыку в себе и поделиться со всеми своим настроением может каждый учащийся. Лучшие варианты можно разучить всей группой.

С точки зрения гармонии и формы «золотая секвенция» – совершенное построение. Первое звено – плагальный оборот: $t - s$; с посылом дальнейшего развития. Последнее звено – автентичский оборот: $D - t$. Два крайних звена «золотой секвенции» образуют полный совершенный гармонический оборот, а учитывая развивающую середину с достигнутой кульминацией (интонация тритона, локрийский лад) в третьей четверти – точке золотого сечения – это идеальное построение.

Восхитить, поразить воображение может Каприс *a-moll* № 24 Н. Паганини, в основе которого «золотая секвенция». И тут же прослушать для сравнения *Grandes etudes de Paganini VI* Pag 40 Ф. Листа. Это транскрипция музыки Н. Паганини у Ф. Листа в том же ля миноре, с последующими вариациями, блестяще-феерически раскрывающими все возможности как инструмента, так и исполнителя. Грандиозное по масштабу и воплощению содержания семантики знака «золотой секвенции» как культурного коммуникативного кода. У Паганини есть еще и другие сочинения с использованием «золотой секвенции», в том числе Концерт для скрипки НФОР, *Re* маж. № 1, соч. 6, а также в творчестве Дж. Тартини – Ляретто (скрипка), А. Вивальди – Концерт Лето III ч. Гроза, Л. В. Бетховен «К Элизе», П. И. Чайковский – Ноктюрн *cis*, соч. 19, № 4.

Интерес к «золотой секвенции» не угасает. «Золотая секвенция» – это «Царица секвенций». Вероятно, она столь притягательна потому, что именно в ней та «Таинственная связь всех аккордов», которая непостижима рациональному исчислению. Пусть кто-то считает «золотую секвенцию» алгоритмом, стандартом, но это «золотой стандарт» драгоценного обрамления для еще более драгоценной мелодии. Мелодий может быть бесконечное множество. То есть образно-содержательное наполнение семантических знаков как культурных кодов бесконечно разнообразно. Вечные темы: жизнь и смерть, любовь и предательство, добро и зло – это неиссякаемый источник поиска ИСТИНЫ, НАСТОЯЩЕГО в жизни и искусстве и для творчества юного ученика, и для зрелого Мастера.

Только трогающие до глубины души интонации становятся бесценно дорогими. Остаются во Времени вечно молодыми, «вечно зелеными» стандартами мировой музыкальной культуры. Эти интона-

ции – культурные коды, золотой фонд стандартов. Они и по сей день входят в репертуар музыкантов всех стран мира. От *Adagio Albinoni* до «Burn» Deep Purple и «Unbreak My Heart» Toni Braxton¹.

Интонационные семантические стереотипы образуются также из устойчивых ритмоформул ряда бальных танцев-котрдансов; группы сигнальных интонаций – формул (охотничий рог, военная фанфара, колокола); пространственных движений («фигура шага», «фигура бега», «фигура волн», «фигуры вращения», фигуры восходящего и нисходящего движения, «маятник») [16, с. 14]. Связывая подобные интонации с конкретными ассоциациями-представлениями, Б. В. Асафьев определял эту связь как реальное выражение музыкальной семантики. Аналогично «глюковским изобразительным штампам», «вагнеровским изобразительным формулам» (леса, огня и т. д.), «ходячим формулам» – образы моря, зимней вьюги, а также образам Востока, Испании в русской музыке: «Здесь перед нами процесс конкретизации музыки в полную значимости живую образную речь», – писал Б. В. Асафьев [2, с. 207–208].

В своих исследованиях многие авторы поднимают вопросы семантического анализа и семиотического подхода для решения современных проблем музыкального воспитания и образования. Так, Л. Н. Шаймухаметова видит это решение через создание «органичной межпредметной связи и преодоления разрыва между теоретическими дисциплинами и музицирующей практикой» [6, с. 53].

Но музицирующими могут и изначально должны быть и теоретические дисциплины. Семантический подход, высокопрофессиональные знания методики и любовь к своему делу помогут найти ключик золотой к сердцу и душе ученика [17, с. 17–22].

Это и метроритмические импровизации на «золотой ход» валторн в пении и игре-исполнении на инструментах, импровизации, и сочинение вариантов мелодии на фригийский тетрахорд и на «золотую секвенцию» с собственным аккомпанементом учащихся.

На «золотую секвенцию» можно организовать конкурс-концерт, конкурс-фестиваль, используя сочинение вариаций, импровизаций; с подбором текстов, стихов, собственных сочинений. Конкурс на лучший сценарий оформления «золотой секвенции». Костюмированное, театрально-танцевальное действо с обязательным поощрением, награждением участников и победителей. Иллюстрация изучаемого по специальности произведения на уроках

¹ Яркие примеры на «золотую секвенцию» для ансамблевого исполнения и самостоятельного музицирования учащихся: Ю. Милютин «Сирень-черемуха», В. Мокроусов «Одинокая гармонь», А. Эшпай «Москвичи», Ю. Визбор «Милая моя», Стинг «Shape of my heart», Ф. Меркьюри «The show must go on», П. Бечелет музыка из кинофильма «Эммануэль», Ф. Лей «История любви», Ж. Косма «Опавшие листья», М. Легран музыка из кинофильма «Шербургские зонтики», Поль Мориа «Melody», К. Молчанов «Журавлиная песня» из кинофильма «Доживем до понедельника», Ю. Чичков «Родная песенка», Р. Паулс «Любовь настала», А. Зацепин «До свидания лето» из кинофильма «Фантазия Веснухина».

теоретических дисциплин с семантическим анализом музыки; с «театрализацией», использованием пространственных и танцевальных движений; импровизация вопросо-ответных интонаций – фраз, мотивов, предложений и многое-многое другое сможет сделать педагог, чтобы активизировать творческий потенциал, увлечь, влюбить в музыку своих учеников.

Интонация «золотого хода» валторн с удовольствием исполняется учащимися в пении-игре со словами из Шиллера – Бетховена, и сольфеджио на два голоса в различных тембровых и метроритмических импровизациях. И если в контексте исторической ретроспективы сделан семантический анализ инварианта интонаций «золотого хода» валторн Финала Девятой симфонии Бетховена, то активизация творческого потенциала и мотивация учебной деятельности обеспечена.

Заключение

На основе семантического подхода-анализа можно раскрыть феномен музыкального текста на предмет расшифровки смысловых структур. Используя систему знаний «словаря эпох и стилей» – расшифровать авторский замысел. Используя семантический подход в методике обучения, можно

приобрести «навыки устной музыкальной речи» – импровизации, бывшей когда-то обязательной при подготовке музыканта.

Современными исследователями подчеркивается необходимость «целенаправленных разработок и усилий по созданию традиции понимания текста с точки зрения поэтики, семантики, стилистики, а не только с позиции фонетики, грамматики и синтаксиса» [8, с. 52].

Музыкальная семантика исторически обусловлена, она формировалась длительно, постепенно обретая «права гражданства... в музыкальном мире». «Исследовательские усилия в области практической семантики и разработка на ее основе инновационных технологий необходимы, поскольку именно они способны вернуть музыке статус «искусства интонируемого смысла» (Б. В. Асафьев), а исполнителям и музыковедам – «творчески корректное отношение к авторскому тексту» [8, с. 57].

«Научится пользоваться „общезначимыми“ интонациями, включать их в свободное музицирование и импровизацию – одна из главных задач обучения музыкальному языку и устной музыкальной речи» [8, с. 56], стоящих и сегодня перед музыкальным воспитанием и образованием.

Список литературы

1. Ершова А. П., Букатов В. М. Режиссура урока, общения и поведения учителя : пособие для учителя. 4-е изд., перераб. и доп. М.: Флинта: НОУВПО «МПСИ», 2010. 334 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Акишина Е. М. От музыкальной семантики к музыкальной педагогике // Педагогика искусства. 2011. № 3. С. 1–7. URL: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/ot-muzykalnoy-semantiki-k-muzykalnoy-pedagogike> (дата обращения: 21.11.2020).
4. Асафьев Б. В. Речевая интонация. М.; Л.: Музыка, 1965. 135 с.
5. Бершадская Т. С. Гармония как элемент музыкальной системы. СПб.: Ut, 1997. 192 с.
6. Быков-Куликовский Д. Н., Куликовская Т. Л. Педагогические принципы Б. Асафьева по развитию-воспитанию музыкального слуха, их актуальность // Современное музыкальное образование – 2014: материалы XIII Междунар. науч.-практ. конф. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2014. С. 564–568.
7. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 268 с.
8. Шаймухаметова Л. Н. Семантические процессы в музыкальной теме: автореф. в форме научного доклада ... д-ра искусствоведения. М., 2000. 60 с.
9. Кон Ю. О двух фугах Стравинского // Полифония. М.: Музыка, 1975. С. 173–197.
10. Конен В. Театр и симфония: (роль оперы в формировании классической симфонии). 2-е изд. М.: Музыка, 1974. 376 с.
11. Рагс Ю. Н. Измерение музыки // Памяти Юрия Николаевича Рагса (1926–2012): сб. ст. / ред.-сост. И. В. Воронцова. М.; СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2015. С. 54–69.
12. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999. 317 с.
13. Серов А. Н. Избранные статьи. М.; Л.: Музгиз, 1950. Т. 1. 625 [2] с.
14. Бершадская Т. С. Статьи разных лет-2. СПб., 2019. 197 с.
15. Быков-Куликовский Д. Н. Межпредметная взаимосвязь музыки, информатики, ИКТ и их интеграция в музыкально-образовательном процессе // Компьютерные технологии в развитии музыкальной одаренности детей и юношества: сб. ст. по материалам Всерос. науч.-практ. конф. 18 апреля 2012 г., г. Москва / ред.-сост. И. М. Красильников. М.: Экон-информ, 2012. С. 17–22.
16. Бершадская Т. С. Статьи разных лет-1: сб. ст. СПб.: Союз художников, 2004. 320 с.
17. Асафьев Б. В. Путеводитель по концертам. 2-е изд., доп. / ред. Т. Ливанова. М.: Сов. композитор, 1978. 200 с.

Быков-Куликовский Дмитрий Николаевич, кандидат психологических наук, Институт художественного образования и культурологии (ул. Погодинская, 8, Москва, Россия, 119121).
E-mail: pedpsy1@gmail.com

Материал поступил в редакцию 02.11.2020.

DOI 10.23951/1609-624X-2021-2-101-111

SEMANTIC APPROACH IN MUSIC AND ART EDUCATION

D. N. Bykov-Kulikovskiy

Institute of Art Education and Culturology, Moscow, Russian Federation

The article considers the possibility of using historical intonation semantic stereotypes for the development of creative activity of students, motivation of cognitive learning activities. Specific options are being considered for the use of «migratory intonation complexes» for improvisation, composition, ensemble music in the musical-theoretical disciplines of CMS / CSA, in music classes of general education school and various institutions of additional education, including pre-school.

It is motivation that contributes to the achievement of the most important goal in education - the greening of the educational process. This means to maximally incorporate educational activities into the life needs of students. Positively experienced emotions in the process of music classes contribute to the solution of many problems. To «pass» music through oneself, «to live in it» while playing music means to love, to understand. Academician B. V. Asafiev saw the solution to very complex issues of musical pedagogy in the use of the semantic approach, which opens up both the prospect of future research of scientists, and the prospect of developing the methods and methodology of the semantic approach in musical and artistic education and training.

Based on the semantic approach of analysis the article explores the brightest cultural codes of the «golden fund of standards» of world music. Some methodical approaches-recommendations and proposals for their practical use in music pedagogy are presented. In the effective and final sections of the article, the relevant conclusions are drawn on the topic of the study.

On the basis of semantic approach-analysis it is possible to reveal the phenomenon of musical text, its meaning «not only from the position of phonetics, grammar and syntax», but also «from the point of view of poetics, semantics, style». Using a semantic approach in the process of learning you need to acquire «the skills of oral musical speech» – improvisation, which was once obligatory in the training of a musician. It is necessary to create an «organic inter-subject communication» between theoretical disciplines and «music-making practice» because theoretical disciplines can and should be musical. The question is the methods of teaching, the methodology of «immersion» in music. Musical pedagogy has yet to be adopted and mastered, taking into account the level of modern psychology of perception, to develop the methods and methodology of the educational process to interest, captivate, to make students fall in love with music heard and performed.

Keywords: *musical intonation, musical semantics, a semantic approach, the psychology of perception, activating creativity, motivation of educational activities.*

References

1. Ershova A. P., Bukatov V. M. *Rezhissura uroka, obshcheniya i povedeniya uchitelya* [Directing the lesson, communication and behavior of the teacher]. Moscow, Flinta: NOUVPO MPSI Publ., 2010. 334 p. (in Russian).
2. Asaf'ev B. V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process]. Leningrad, Muzyka Publ., 1971. 376 p. (in Russian).
3. Akishina E. M. Ot muzykal'noy semantiki k muzykal'noy pedagogike [From musical semantics to musical pedagogy]. *Pedagogika iskusstva – Pedagogy of art*, 2011, no. 3, pp. 1–7 (in Russian). URL: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/ot-muzykalnoy-semantiki-k-muzykalnoy-pedagogike> (accessed 21 November 2020).
4. Asaf'ev B. V. *Rechevaya intonatsiya* [Speech intonation]. Moscow, Leningrad, Muzyka Publ., 1965. 135 p. (in Russian).
5. Bershadskaya T. S. *Garmoniya kak element muzykal'noy sistemy* [Harmony as an element of the music system]. Saint Petersburg, Ut Publ., 1997. 192 p. (in Russian).
6. Bykov-Kulikovskiy D. N., Kulikovskaya T. L. Pedagogicheskiye printsipy B. Asaf'eva po razvitiyu-vospitaniyu muzykal'nogo slukha, ikh aktual'nost' [B. Asafiev's pedagogical principles for the development and education of musical ear, their relevance]. *Sovremennoye muzykal'noye obrazovaniye – 2014: Materialy XIII Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Contemporary Music Education – 2014: Materials of the XIII International Scientific and Practical Conference]. Saint Petersburg, Russian State Pedagogical University named A. I. Herzen Publ., 2014. Pp. 564–568 (in Russian).
7. Medushevskiy V. V. *Intonatsionnaya forma muzyki* [Intonation form of music] Moscow, Kompozitor Publ., 1993. 268 p. (in Russian).

8. Shaymukhametova L. N. *Semanticheskiye protsessy v muzykal'noy teme*. Avtoref. dis. dokt. iskusstvovedeniya [Semantic processes in a musical theme. Abstract of thesis of doct. of art]. Moscow, 2000. 60 p. (in Russian).
9. Kon Yu. O dvukh fugakh Stravinskogo [About two fugues of Stravinsky]. *Polifoniya* [Polyphony]. Moscow, Muzyka Publ., 1975. Pp. 173–190 (in Russian).
10. Konen V. *Teatr i simfoniya: (rol' opery v formirovanii klassicheskoy simfonii)* [Theater and symphony: (the role of opera in the formation of the classical symphony)]. Moscow, Muzyka Publ., 1975. 376 p. (in Russian).
11. Rags Yu. N. Izmereniye muzyki [Measurement of music]. *Pamyati Yuriya Nikolaevicha Ragsa (1926–2012): sbornik statey*. Redaktor-sostavitel' I. V. Vorontsova [In memory of Yuri Nikolaevich Rags (1926–2012): collection of articles. Compiling editor I. V. Vorontsova]. Moscow, Saint Petersburg, Herzen State Pedagogical University Publ., 2015. Pp. 54–69 (in Russian).
12. Shaymukhametova L. N. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskiy kontekst muzykal'noy temy* [Migrating intonation formula and semantic context of a musical theme]. Moscow, State Institute of Art Studies Publ., 1999. 317 p. (in Russian).
13. Serov A. N. *Izbrannye stat'i. Tom 1* [Selected articles. Vol. 1]. Moscow, Leningrad, Muzgiz Publ., 1950. 625 [2] p. (in Russian).
14. Bershadskaya T. S. *Stat'i raznykh let-2* [Articles from different years-2]. Saint Petersburg, 2019. 197 p. (in Russian).
15. Bykov-Kulikovskiy D. N. Mezhpredmetnaya vzaimosvyaz' muzyki, informatiki, IKT i ikh integratsiya v muzikal'no-obrazovatel'nom protsesse [Interdisciplinary relationship of music, informatics, ICT and their integration in the musical educational process]. *Komp'yuternye tekhnologii v razvitii muzykal'noy odaryonnosti detey i yunoststva: sbornik statey po materialam Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii 18 aprelya 2012 g.* Redaktor-sostavitel' I. M. Krasil'nikov [Computer technologies in the development of musical giftedness of children and youth: Collection of articles based on the materials of the Russian National Scientific and Practical Conference on April 18, 2012. Compiling Editor I. M. Krasil'nikov]. Moscow, Ekon-inform Publ., 2012. 122 p. (in Russian).
16. Bershadskaya T. S. *Stat'i raznykh let – 1: sbornik statey* [Articles from different years – 1: collection of articles]. Saint Petersburg, Soyuz khudozhnikov Publ., 2004. 320 p. (in Russian).
17. Asaf'ev B. V. *Putevoditel' po kontsertam*. Redaktor T. Livanova [Guidebook to concerts. Ed. by T. Livanova]. Moscow, Sovetskiy kompositor Publ., 1978. 200 p. (in Russian).

Bykov-Kulikovskiy D. N., Candidate of Psychological Sciences, Institute of Art Education and Culturology
(ul. Pogodinskaya, 8, Moscow, Russian Federation, 119121).
E-mail: pedpsy1@gmail.com