Боголепова Валентина Николаевна

Муниципальное бюджетное образовательное учреждение культуры

дополнительного образования детей

«Екатеринбургская детская музыкальная школа №10

имени В.А. Гаврилина».

 Интонационный анализ произведения в контексте теории музыкального содержания

 *Учить легко, приятно и основательно.*

*Я.А. Коменский.*

 Музыка как вид искусства отражает универсальную картину мира. Юные музыканты уже на первом этапе обучения музыке стремятся воссоздать этот мир как не уровне своих эмоциональных проявлений, так и в контексте его смыслового содержания. Однако, свойственные юным исполнителям живость суждений и активная мыслительная деятельность чаще всего не находят поддержки у педагога по специальности и подменяются работой над техническими проблемами. Подобная педагогика, изолирующая ребенка от познавательного процесса, способна полностью отбить его интерес к занятиям музыкой.

 Обратимся к истории и вспомним некоторые факты. Еще в семидесятые годы Л.А. Мазель указывал на разветвленную систему отечественного музыкознания, превосходящую по детализации теории все другие виды искусства. Среди негативных явлений он отмечал не только раздробленность теоретического музыкознания и его отрыв от эстетики, но и эмпиричность, пассивность. По его мнению, теоретическому музыкознанию всегда недоставало ряда точных акцентов и целенаправленности. В восьмидесятые годы это мнение известного ученого разделял и В.В. Медушевский отмечавший, что накопленные в музыкознании сведения часто создают «избыток практически нереализуемого», «не работающего знания».[[1]](#footnote-2)

 В современных условиях актуальным для анализа становятся понятия авторского контекста и музыкально-интонационного словаря. Все музыканты прекрасно осознают, что авторское музыкальное содержание должно воспроизводиться исполнителем с максимальной достоверностью и основываться не на одностороннем интуитивном понимании, а и на логике и интеллекте. Именно этими качествами всегда отличалась московская пианистическая школа во главе с ее корифеем Г. Нейгаузом.

 Этот выдающийся педагог, воспитавший не одно поколение прославленных пианистов, был глубоко убежден в том, что исполнитель должен ясно представлять себе художественно-образную концепцию музыкального произведения. Характеризуя свой педагогический опыт, Г. Нейгауз писал о том, что метод его занятий сводился к тому, чтобы юный музыкант как можно раньше уяснил себе то, что связано с художественным образом, то есть содержанием, смыслом, поэтической сущностью музыки. Эту идею поддерживали и другие известные музыканты. С. Фейнберг писал: «Пианист – актер на музыкальной сцене. Он носитель чувств и идей».[[2]](#footnote-3)

 Раскрытию творческого потенциала детей, обучающихся в музыкальной школе, способствует новая универсальная область знаний, изложенная в курсе предмета «Музыкальное содержание». Данный предмет, разработанный профессором Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского Холоповой В.Н. и утвержденный Министерством культуры в 2008 году как Госстандарт образования на всех этапах обучения, раздвигает привычные границы представлений о музыке и исторических музыкальных стилях с точки зрения инновационных научно-педагогических знаний.

 Мой опыт в преподавании предметов «Теория музыкального содержания», «Музыкальное содержание» в Курганском областном музыкальном колледже имени Д.Д Шостаковича, Курганской областной специальной музыкальной школе, Екатеринбургской детской музыкальной школе №10 имени В.А. Гаврилина убедил меня и моих коллег в том, что в рамках данного предмета у учащихся достаточно быстро формируется способность аналитически воспринимать музыку, что, несомненно, помогает им в игре на инструменте. В своей практике я использую разработанный мною метод интонационного анализа музыкального произведения сразу после прохождения темы «Интонационная основа музыки. Пять типов интонации» в курсе предмета «Музыкальное содержание» и на уроках «Музыкальной литературы». **Метод интонационного анализа предполагает следующие логические этапы:**

 1) Слуховой анализ пентады интонаций с выявлением их характеристических признаков;

 2) Нахождение выразительных интонаций в музыке и их дифференциация путем сравнения друг с другом;

 3) Обобщение содержательного компонента в контексте интонационного развития музыкального произведения.

 Первый этап интонационного анализа предполагает выявление учащимися на слух выразительных типов интонаций с ясным представлением понятия музыкальной интонации как музыкального оборота с выразительным смыслом. Классификация выразительных интонаций дана по теории В.Н. Холоповой и представляет собой следующий ряд:

**1 эмоционально-мелодические и эмоционально-ритмические;**

**2 предметно-изобразительные;**

**3 музыкально-жанровые;**

**4 музыкально-стилевые;**

**5 музыкально-композиционные.**

 Характеристические признаки выразительных интонаций подробно описаны в методическом пособии по музыкальному содержанию для педагогов ДМШ и ДШИ. (Авторы В.Н. Холопова, Н.В. Бойцова, Е.А. Акишина).

 Осваивая метод интонационного анализа педагогу вместе с учащимися необходимо проработать и закрепить многочисленный ряд музыкально-жанровых интонаций. Освоение первичных бытовых жанров и жанров классической музыки предполагается в контексте их конкретного жанрового комплекса. Круг изучаемых жанров может быть примерно следующим: марш (спортивный, траурный, военный), песня, хорал, мазурка, полонез, менуэт, гавот, полька, лендлер, вальс, аллеманда, куранта, сарабанда, жига, болеро, тарантелла, баркарола, трепак, лезгинка, галоп, танго, регтайм, кек-уок; из жанров классической музыки – этюд, прелюдия, ноктюрн, скерцо.

 Изучение жанрового типа интонации заслуживает столь приставного внимания по причине ее сложности и лидирующего положения. Жанр, с точностью лексических свойств изначально воспринимался как ключ к пониманию музыки. Однако, уже на начальном этапе курса «Музыкального содержания» учащимся предлагается освоение таких приемов как жанровая изобразительность, жанровое цитирование, жанровое сопоставление, жанровая диффузия. Наиболее сложные из них – жанровое сопоставление и жанровая диффузия. Если прием жанрового сопоставления предполагает взаимосвязь жанров по горизонтали в виде своеобразной художественной последовательности с отображением смешанных чувств, то прием жанровой диффузии основан на жанровом пересечении и миграции одного жанра в другой. Приемы жанровой диффузии в соединении с авторскими композиционными элементами образует некий эстетический феномен в виде композиторской импровизации.

 При изучении пентады интонаций следует обратить внимание и на композиционные интонации, так как помимо наиболее известных музыкальных элементов с устоявшимся смысловым значением - интервалов, аккордов, звукорядов, учащимся предлагается освоить и отдельные приемы современной композиторской техники, к которым могут относиться - кластер, сонор, политональность, полиритмия, акцентное варьирование, временное варьирование, диссонантная тональность, комплементарная хроматика.

 С помощью метода интонационного анализа юные музыканты приобретают первоначальный, серьезный опыт работы с нотным текстом. Музыкальным материалом, предлагаемым для интонационного анализа, могут быть пьесы из репертуара по специальности, или по предмету «Музыкальная литература»», доступные для детского восприятия.

. **Интонационный анализ фортепианных пьес для детей.**

 Основные приметы интонационной пентады проступают в детской музыке достаточно ясно, являясь своего рода ретранслятором музыкальных образов. Так в фортепианном цикле Александра Флярковского «От примы до октавы» (1994) привлекают внимание композиционные интонации, данные в виде одного из интервалов. В каждой из восьми пьес цикла композитор закрепляет их устоявшееся смысловое значение.

 «Делай как я» - негласно призывает прима в музыке первой пьесы, и простая повторность преобразуется в легкую звуковую игру. «Мы тоже красивые» - утверждают терпкие и острые секунды, подчиняясь грациозным танцевальным ритмам. В музыке цикла и в дальнейшем утверждается самобытное, привлекательное звучание каждого из интервалов.

 В пьесе «Кварта (большие скачки)» композиционная интонация с активным продвижением восходящей чистой кварты, символизируя активность и решительность, весьма неожиданно сменяется тритоновой. Жесткая, изломанная последовательность тритонов – неустойчивая, но экспрессивная и напористая, становится отражением нового поворота предполагаемой сюжетной линии. Тритоновая сфера, погружая слушателя в напряженное состояние, изображает и резкие выкрики толпы, и стремительный бег конного состязания с его трагическими коллизиями. (Пример № 1).



 Подобный рациональный способ организации с помощью композиционных интонаций активно разрабатывал и внедрял Бела Барток. Во многих пьесах его фортепианного цикла «Микрокосмос» (1937) основой музыкально-художественного смысла становились лады, звукоряды, ритм и даже приемы исполнения.

 Фортепианные пьесы С. Слонимского адресованы детям разных возрастов. Его желание приобщить юных пианистов к музыке 20 века позволило композитору преобразовать традиционный жанр фортепианной миниатюры с помощью мастерской проработки интонационных моделей музыкального языка.

 Тема, звучащая в крайних частях трехчастной формы, ориентирована и на энергичную простоту марша с легким оттенком танцевальности и активную фанфарность. В маршево-танцевальных, фанфарных интонациях - то грозно-агрессивных, то игриво-капризных, основанных по преимуществу на квартаккордах с акцентным временным варьированием и переменности размера, действует сложный прием жанровой диффузии. Его взаимодействие с обширной диссонантной хроматической тональной сферой помогают представить образ Бармалея в соответствии с поэтической характеристикой, данной ему Корнеем Чуковским. (Пример № 2).



 Дальнейшие события музыкального текста связанны с перемещением через границу семантического поля. Доминирующие во второй части пьесы скерцозность и приемы мелкой этюдной техники привносят в музыку шутливый настрой. Сопоставление жанрового типа интонаций по горизонтали – скерцозности и мелкой этюдной техники с маршевостью придают музыке эффект театральной зримости. Однако интонационные приключения на этом не заканчиваются. Композиционный тип интонаций, используемый при завершении в виде глиссандо и приема малой алеаторики: с коротким ударом правой руки по черным, а локтями или ладонями левой руки по белым клавишам, становится весьма остроумным приемом в выражении радости.

 Еще одним примером расширения представлений о выразительной природе интонации и сложных приемах жанрового синтеза может служить и пьеса C. Слонимского «Юмористическая сценка по рисунку Пикассо «Проходящая красотка».

 В музыке этой пьесы-сцены автор мастерски воскрешает зрительно-пластические образы рисунка в контексте изобретательных способов мышления в интонационной сфере.

 Образ главной героини – молодой, экстравагантной девушки воспроизводится при помощи танцевальной интонации, которой свойственны акцентное варьирование, разнообразие штрихов и комплементарная хроматика. Столь свободное обращение с танцевальной интонацией направлено не только на отображение легковесности эмоций, но и на изображение внешней манеры поведения девушки с ее раскованностью и непринужденностью. В условиях остро-импульсивных ритмических, регистровых и гармонических преобразований танцевальность напоминает нам и о музыке 20 века, и о стиле самого композитора, признаками которого часто являются созвучия в виде кластеров, а из интервалов - кварты, секунды, септимы. ( Пример № 3).



 Весьма неожиданные преобразования жанровой танцевальной интонации происходят во второй части пьесы, форма которой тяготеет к сложной трехчастности. Здесь музыкально-художественное действие приобретает особый динамизм, чему во многом способствуют разнообразные приемы жанровых сопоставлений. Наша героиня, попадая в чуждое ей окружение, преисполнена волнения и беспокойства, а отсюда и метаморфозы первоначальной танцевальной интонации, и их организация по принципу интонационных и регистровых сопоставлений.

 Звуковое моделирование сюжетной ситуации второй части композиционно необыкновенно мобильно. Так в начале средней части тихая танцевальная интонация с приемом полиритмии и обозначением grazioso, при сохранении оттенка пластичности, меняет свою смысловую ориентацию, отображая полную растерянность героини. Способствует этому и последующая эмоционально-мелодическая интонация, попадающая то в верхний, то нижний регистры и переключающая внимание с нежной, трогательной мольбы на решительность и настойчивость.

( Пример № 4).



 В дальнейшем появляется и новый персонаж – антигерой, вступающий с девушкой в непримиримый пластический диалог, что подтверждается звучанием своеобразного дуэта поединка, в котором их интонационные характеристики принципиально разграничены на уровне фактуры. Настойчивые и решительные маршевые интонации с фонической ясностью вертикалей верхних голосов, характеризующие антигероя, звучат в контрастном продвижении с остинатными ритмо-интонациями нижнего голоса, напоминающими о героине.

 Жанровый тип интонирования в условиях жанровой диффузии - взаимодействия маршевости с танцевальностью в репризе активизируется. Мощное музыкальное продвижение параллельно движущихся диссонирующих комплексов, сочетающих септимы с октавами, производит не только яркое эмоциональное, но и зрительное впечатление. Диссонантность, возникающая в результате жестких фактурных параллелизмов, создает ощущение объемного художественного пространства с гиперболизацией негативных эмоций. Завершение вновь напоминает о юмористической направленности музыки пьесы, чему способствует возвратившаяся легковесно-экстравагантная танцевальная интонация с шутливыми регистровыми перекличками.

 Располагают к познанию многообразных художественных смыслов и сочинения В. Гаврилина. Именно область художественного смысла, постигаемая в контексте интонационной сферы «Танцевальной сюите» композитора, аккумулирует в себе те способы его донесения, которые помогают преодолеть классикоцентричность при освоении современной музыки. Необычная взаимосвязь весьма далеких, а иногда и взаимоисключающих жанров, образует сложный содержательный подтекст многих произведений композитора.

 Вместе с тем, в простоте фактурного изложения первого танца сюиты (ми минор) сразу угадывается европейская традиция. Пленительная танцевальная интонация с оттенком нежной чувствительности напоминает не только о галантном стиле, но и конкретном жанре – французском гавоте – грациозном и утонченном. Жанровый тип интонации удивительно точно передает пластику его характерных движений – мягкого кружения и легких прыжков. При этом избранная композитором интонационная модель, вполне соответствует неоклассической стилистике, обретая современный облик в музыке второй части с ее тональной и гармонической зыбкостью и неустойчивостью. (Пример № 5)



 Чаще всего интонационная знаковость музыки В. Гаврилина имеет более сложный облик. Так жанрово-стилевые интонационные модусы второго танца (фа мажор), со свойственными им приемами жанровой диффузии, основаны на взаимопроникновении разных жанров. Если в интонационных хитросплетениях темы крайних частей угадываются легкие отзвуки скерцо и изысканного вальса, то в интонационном облике средней части мягкая подвижность баркаролы нежно оттеняется изобразительными приемами с арпеджио и форшлагами. Это интонационное взаимодействие, отражая смешанные чувства: от утонченности, капризности до поэтической возвышенности и умиротворенности, в определенной степени напоминает о романтическом стиле в музыке.

 Комбинаторика интонационных элементов предстает в третьем танце сюиты в весьма неожиданном варианте. В. Гаврилин формирует музыкальный облик этой танцевальной пьесы в контексте остроумного взаимодействия традиций прошлого и настоящего. Интонационная структура пьесы представляет собой сопоставление жанра русской плясовой с регтаймом. Вместе с тем, при ближайшем рассмотрении оказывается, что интонационным импульсом темы русской плясовой становится диссонирующая тоника. Такая гармоническая терпкость с переакцентировкой мотивов, существенно обновляя смысл, приближает ее к современному, остро импульсивному звучанию.

 Музыкальный процесс, интонируемый в дальнейшем по принципу диалога, модулирует от жанровой плясовой интонации в крайних частях простой трехчастной формы к регтайму в средней части. В данной ситуации для полного понимания звуковой окраски регтайма необходимо не только услышать пленительность импровизации в контексте регулярной ритмики, но и ощутить отзвуки жанра плясовой. Подобная полижанровая природа интонации с высокой степенью обобщения двух танцевальных жанров позволяет ощутить их эмоциональную близость.

 Олицетворением русской традиции в музыке В. Гаврилина стали его сказки, художественный смысл которых постигается и в контексте изобразительного компонента, и в интонационной манере автора. Достаточно лаконичная сказка «Генерал идет» напоминает бытовую комическую сценку. В крайних частях ее простой конструкции (простая трехчастная форма) гротескно организованные маршевые ритмы ассоциируются с образом главного героя - старого, хромающего генерала, идущего по улице в сапогах со скрипом. « Генерал до невозможности старый…..Тем более что он хромает на левую ногу». Эти уточняющие моменты программы позволили композитору иронично совместить бодрые ритмы марша с секундами, кластером и неожиданными падениями сильных долей в нижний регистр. И в дальнейшем композитор точно следует за программой. Волевые речитативные возгласы и эмоционально-ритмические интонации, имитирующие барабанную дробь в музыке средней части пьесы воспринимаются как изобразительный комментарий к одному из эпизодов программы с утверждением, что от генерала, « прямо-таки пахнет пальбой и командами». С большим юмором в завершении сказки звучит еще один музыкальный комментарий в виде жанровой интонации. Хоральный склад, строгий и величественный, подтверждает мысль о том, что генерала «….все очень уважают за это. А может, просто боятся задеть, чтобы как-нибудь нечаянно его не разрушить».

 Музыка – один из самых эмоциональных видов искусств. Вместе с тем, эмоциональное впечатление, с которого начинается восприятие музыки необходимо обосновать аналитически не менее ярко и точно. Метод интонационного анализа помогает учащимся уже на ранних этапах обучения отказаться от общих рассуждений о музыке, противопоставив им понимание музыки как удивительно многообразной и весьма конкретной картины мира. Отечественный композитор В. Гаврилин однажды написал: «Мы должники перед массой людей, не испытавших на себе чуда музыки». Можно уточнить смысл этих слов и существенно дополнить их: «Мы преподаватели – теоретики в ответственности за тех детей, которые приходят в музыкальную школу с надеждой понять прекрасный язык классической музыки и поверить в то, что музыкальный анализ оказывается действенным средством приобщения к прекрасному».

 Список литературы

1. Асафьев Б. Критические статьи и рецензии. Москва. Ленинград.,1967.
2. Земцовский И. Мой идеал – изучение контекста в тексте // С.М. 2006 № 1.
3. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Санкт – Петербург – Москва – Краснодар., 2006.
4. Медушевский В. Интонационная теория в исторической перспективе // С.М.1975 № 7
5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М.,1961.
6. Ручьевская Е. Мелодия сквозь призму жанра // Критика и музыкознание. М.,1980.
7. Стравинский И. Диалоги. Л.,1971.
8. Фейнберг С. Пианизм как искусство. М.,1969.
9. Холопова В. Теория музыки. СПб.,2002.
10. Теория современной композиции. М., 2005.
11. Холопова В., Бойцова Н., Акишина Е. «Музыкальное содержание». Методическое пособие для педагогов ДМШ и ДШИ. М.,2005.

1. Медушевский В.В. Интонационная теория в исторической перспективе //С.М.1975 №7.С.338. [↑](#footnote-ref-2)
2. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. М.1969. С.570. [↑](#footnote-ref-3)