

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»

Н.А.ИВАНОВА

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ЧАСТЬ 1

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Рекомендовано кафедрой теории, истории и педагогики искусства
Института искусств СГУ
в качестве учебного пособия для студентов, обучающихся
по направлению 44.03.01 - Педагогическое образование,
профиль - Музыка

Саратов, 2018

УДК781.5(075.8)
ББК 85.310 я73
И 21

Рецензент:

доктор педагогических наук, профессор И.Э.Рахимбаева

Иванова Н.А.

И 21 Анализ музыкальных произведений. Часть 1: учебное пособие /
Н.А.Иванова. - Саратов, 2018. - 50с.

Учебное пособие адресовано студентам, обучающимся по направлению 44.03.01 - Педагогическое образование, профиль - Музыка. Его содержание соответствует программе учебного курса анализа музыкальных произведений. Может быть использовано и в других учебных заведениях, в перечень учебных предметов которых входит дисциплина анализа музыкальных произведений. Представляет интерес для музыкантов, занимающихся педагогической и просветительской деятельностью, а также любителей, интересующихся вопросами анализа музыки.

УДК781.5(075.8)
ББК 85.310 я73

©Иванова Н.А., 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
1 Методические основы анализа музыкальных произведений	6
2 Элементы анализа образно-художественного содержания музыкального произведения	12
2.1 Жанр	12
2.2 Интонация	23
Задания к теме	29
3. Принципы развития и драматургия в музыкальном произведении	32
3.1 Принципы развития в музыке	32
3.2 Функции частей музыкальной формы	36
3.3 Типы музыкальной драматургии	36
3.4 Типы изложения музыкального тематизма	45
Задания к теме	49
Рекомендуемая литература	50

ВВЕДЕНИЕ

Курс «Анализ музыкальных произведений» является одной из ключевых дисциплин в подготовке учителя музыки. Это определяется просветительской направленностью его профессиональной деятельности.

Аналитическая работа школьного учителя представляет некое двуединое целое. Одна его часть предполагает предварительное знакомство педагога с музыкальным произведением, предназначенным для прослушивания в классе, и его музыковедческое исследование. Другая - анализ сочинения, прделываемый непосредственно на школьном уроке. Эта часть определяет те акценты, которые необходимо сделать учителю для оптимального восприятия избранной музыки учениками того или иного класса. Учителю необходимо владеть навыками органичного объединения аспектов музыковедческого исследования с оценкой психолого-педагогических условий восприятия музыки. Однако современные учебники и учебные пособия по названной учебной дисциплине («Анализ музыкальных произведений» М. Ш.Бонфельда, «Основы музыкального анализа» М. И. Ройтерштейна, учебники, предназначенные специально для студентов педагогических высших учебных заведений, «Музыкальная форма» В. В. Задерацкого, «Форма в музыке XVII–XX веков» Т. С. Кюрегян, «Классическая музыкальная форма» Е.А.Ручьевской, «Формы музыкальных произведений» В. Н. Холоповой) ориентированы главным образом на собственно музыковедческую подготовку студентов и оставляют вне поля зрения необходимость музыканта-просветителя адресовать результаты проведенной аналитической работы школьником разных возрастов. Названное обстоятельство вызвало необходимость настоящего издания.

В процессе создания пособия автор опирался на те аналитические

направления, которые открывают наиболее краткий и содержательный путь к достаточно целостному раскрытию сущности художественной идеи произведения и способствуют решению практических задач музыкальной педагогики. В частности, большое внимание уделяется методам анализа жанровой и интонационной стороны музыкальных текстов, обладающих кроме названных качеств ярко выраженной коммуникативной направленностью.

В предлагаемом учебном пособии изучение музыкальная форма рассматривается как условие воплощения того или иного художественного содержания, а индивидуальные черты традиционных музыкальных структур, использованных композиторами в каждом конкретном сочинении, рассматриваются с позиций обусловленности их особенностями содержания. Такая установка определяется тем, что только благодаря анализу образной стороны музыки школьники оценивают жизненные впечатления, стоящие за ней, отыскивают связи между образным и понятийным.

Просветительская ориентированность учебного курса определила необходимость включения в него раздела, посвященного вопросам музыкальной драматургии.

Методической оснащенности способствует система заданий и вопросов, которые даются после прохождения темы.

1. МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Процесс постижения смысла музыкального высказывания определяется тем, что интуитивное восприятие музыки становится осознаваемым. Поэтому оценка произведения, ответное эмоциональное реагирование и ассоциативная деятельность активно осуществляются в том случае, когда сознание слушателя выделяет из звуковой ткани содержательно значимые элементы, воспринимает их выразительные значения. Только благодаря анализу образной стороны музыкального содержания можно оценить те жизненные впечатления, которые стоят за ним, увидеть связь между образным и понятийным.

Вербализировать представление, касающееся внутреннего мира человека позволяет метафора. Метафора представляет интерес не только как средство поэтизации речи, но и как особая форма мышления и познания мира, в которой соединяются понятийно осознаваемое и непосредственно переживаемое, интуитивно ощущаемое.

Говоря о возможности использовать метафору в процессе музыкально-аналитической работы, отметим, что уподобление звукового образа предметам и явлениям материального мира представляет особую сложность. Здесь метафору следует рассматривать, скорее, в самом широком смысле, когда она представляется "как видение одного объекта через другой и в этом смысле является одним из способов репрезентации знания в языковой форме"¹. В этом случае " метафора относится не к отдельным изолированным объектам, а к сложным мыслительным пространствам

¹ Н.А.Иванова Метафора как элемент интерпретации музыкального текста / Актуальные проблемы музыкальной педагогики. Сборник науч.трудов. Вып.?. Саратов: ИЦ «Наука», 2015.- С.53-59

(областям чувственного опыта). В процессе познания эти сложные непосредственные ненаблюдаемые мыслительные пространства соотносятся через метафоры с более простыми или с конкретно наблюдаемыми мыслительными пространствами" ².

"Метафора отбирает признаки одного класса объектов и прилагает их к другому классу или индивиду – актуальному субъекту метафоры. Взаимодействие с двумя различными классами объектов и их свойствами создает основной признак метафоры – ее двойственность." ³

Использование метафоры в деятельности музыканта обогащает музыкальное восприятие, позволяет эмоционально ярче и убедительнее "выражать невыразимое" ⁴. В условиях профессиональной подготовки учителя музыки способности к словесной и исполнительской интерпретации будут развиваться более интенсивно при условии активного использования метафорических структур в процессе музыкально аналитической работы как в исполнительском классе, так и в процессе освоения всех дисциплин музыкально-теоретического цикла.

Целесообразно проведение аналитической работы с музыкальным материалом по трем основным направлениям:

1. Анализ эмоционально-образного строя, образно-смыслового содержания музыкального произведения.

² Иванова Н.А. Жанрово-интонационный анализ как средство интерпретации содержания музыкального произведения в условиях профессиональной подготовки учителя музыки/ Современные технологии в системе дополнительного и профессионального образования : материалы международной научно- практической конференции 2–3 мая 2013 года. – Прага : Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 2013 – С.55

³ Ортони Э. Роль сходства в уподоблении и метафоре // Теория метафоры / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. – М.: Изд-во «Прогресс», 1990. – С. 215.

⁴ Никифорова О.И. Исследования по психологии художественного творчества. М., МГУ, 1972

2. Анализ структуры музыкального произведения (формы в узком смысле).

3. Анализ средств музыкальной выразительности музыкального материала (формы в широком смысле).

Приведенная последовательность этапов анализа музыки носит достаточно условный характер, так как важнейшим условием аналитической работы является рассмотрение содержания в единстве с формообразовательными процессами.

В музыкознании понятие формы имеет два толкования. В первом форма определяется как структура музыкального произведения. Второе более широкое, оно подразумевает под формой весь комплекс музыкально-выразительных средств, присущих данному конкретному произведению. Искусство анализа музыки заключается в умении раскрыть содержание сочинения в контексте той или иной музыкальной формы, в рамках определенной структуры, следуя принципу единства формы и содержания в искусстве.

Интерпретация содержания музыкального произведения составляет неотъемлемую часть едва ли не каждого аспекта профессиональной деятельности музыканта, будь то исполнительская или просветительская работа. Всякий раз мы стремимся приблизиться к пониманию образного строя произведения, донести его смысл до слушательской аудитории. Самый простой и весьма распространенный аналитический путь ограничен выявлением структуры произведения, констатацией его формально-конструктивных особенностей. Однако он не приводит к подлинному постижению духовной сущности музыки, понимание которой выходит за рамки рационального познания и опирается на законы не логического, а комплексного мышления, основу которого составляет опытно-практическое

чувственное восприятие действительности.

В стремлении сделать содержание произведений понятным композиторы нередко дают сочинениям название (например, симфония П.И.Чайковского «Зимние грезы», симфоническая увертюра «Ромео и Джульетта»), а порой предпосылают литературный эпиграф. Такая музыка называется *программной*. Наиболее интенсивно программность внедрялась в музыку эпохи романтизма. Между тем, наряду с программной музыкой в искусстве существует огромное количество непрограммных произведений, носящих общее название: прелюдия, соната и т.д. Для таких сочинений проблема интерпретации их содержания становится особенно актуальной.

Сложность образного анализа музыки заключается не только в сущности музыкального образа, лишенного предметной конкретности, но и в самой природе воплощения идеи в музыкальном искусстве, когда сюжетно-тематическое значение может приобретать и тема, и краткий мотив-интонация, и аккорд, и тип фактуры, и способ артикуляции. «Любой выполняемый и фиксируемый восприятием музыкальный предмет может наделяться персонажно-сюжетным свойством в соответствии с принципом многозначности, оставаясь самим собой, т.е. музыкальной специфической данностью, одновременно оценивается и как проявление эмоции, характера, идеи, и как обнаружение действующей сюжетной силы»⁵(136,663). Вместе с тем семантика элементов музыкального целого носит сугубо контекстуальный характер и исчезает с распадом самого контекста.

В качестве примера можно привести начальные такты вступления к Патетической сонате Бетховена.

⁵ Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции — М.: Музыка, 1982. — с.63

8. **Grave.**

Первый громогласный аккорд, открывающий сонату, словно обрушивается на слушателя. Он звучит как некий знак судьбы, сурового испытания, уготовленного ею человеку. Этот аккорд сменяется чередой неустойчивых вопросительно-тревожных тихих аккордовых созвучий, которые воспринимаются как реакция на внезапную угрозу. В верхних звуках этой аккордовой последовательности отчетливо слышны вопросительные интонации, ощущается растерянность. Так уже с первых тактов сонаты определяется ее содержание: Человек и Судьба, - важнейшая тема творчества Бетховена.

Можно обратить внимание, что и в первом и во втором образных элементах основным средством выразительности был аккорд, но смысловое наполнение этих элементов было прямо противоположным (воздействие на слушателя дополнялось и громкостной динамикой, и выразительной интонацией верхних голосов). Однако это не означает, что звучащий на форте минорный аккорд всякий раз в любом другом сочинении будет означать

явление грозных судьбоносных перемен. Такая интерпретация справедлива лишь в контексте данного конкретного произведения.

Говоря о способах анализа образно-художественного содержания музыкального произведения невозможно установить универсальную целесообразную последовательность рассмотрения тех или иных элементов музыкальной структуры текста. Глубокий целостный анализ музыкального произведения требует прослеживания развития всех деталей музыкального текста (мелодии, гармонии, темпа, ритма, ладовой характеристики, особенностей фактуры или аккомпанемента, тембра и др.), допуская при этом перемещение акцентов с анализа одного элемента художественного произведения на другой.

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

2. ЭЛЕМЕНТЫ АНАЛИЗА ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Существенную помощь в раскрытии художественно-образного содержания музыкального произведения может оказать рассмотрение интонационной и жанровой природы музыкального тематизма. Анализ музыки с жанрово-интонационных позиций обладает метафорическими чертами.

2.1 Жанр

Под *жанром* в музыке понимается *такой тип музыки, который сформировался в какой-либо ситуации, выполняя в ней определенные функции, и обладает типичным набором выразительных элементов (характерным метро-ритмом, темпом, устойчивыми ладовыми приоритетами, особенностями мелодического рисунка)*. Для танцевального искусства особенно важное значение имеют бытовые жанры, то есть *такие музыкальные типы, которые возникли в бытовых ситуациях (песня, танец, марш)*.

Рассмотрим к примеру жанр колыбельной, существующий едва ли не у всех народов планеты в течение многих веков. Появление этого жанра связано с необходимостью успокоить ребенка перед сном, «убаюкать» его. Эта задача сразу определяет выбор умеренного темпа, негромкого исполнения спокойной мелодии. Мелодический рисунок не должен быть «затейливым», ведь слушая колыбельную ребенок должен не напрягать свое внимание и развлекаться, а напротив, расслабиться, успокоиться и уснуть. Поэтому мелодия колыбельной основывается на многократном однообразном повторении короткого напева, напоминающего покачивание колыбели. Это покачивание закладывает двухдольную метрическую основу мелодии и определяет предпочтение

простых ритмических формул .

Иные задачи выполняет жанр марша. Вероятнее всего, появление первых маршей было связано с необходимостью организовать совместное движение воинов в походе перед битвой. В этой ситуации музыка должна укрепить силу духа и решимость бойцов, придать им уверенность в собственной силе. Ажиотаж воинственности поддерживается громким звучанием духовых инструментов и барабанным боем. Для того, чтобы все участники начали движение одновременно, в музыке марша как правило используется затакт, приготавливающий к движению. Четкий чеканный шаг поддерживается двухдольной метрикой. Мелодический рисунок включает прямолинейное «несгибаемое» движение либо по устойчивым звукам тонического трезвучия, либо поступенное движение. Ритмический рисунок строг, он строится главным образом на четвертных длительностях, дополняемых восьмушками и редкими «подхлестывающими» пунктирными группами.

Таким образом, характер различных жизненных (бытовых) ситуаций определял тип музыки, используемой в этих ситуациях. Эти типы музыки постепенно выкристаллизовались в те или иные бытовые жанры с присущим им набором выразительных средств и приемов.

Для определения образного содержания музыки, имеющей черты того или иного бытового жанра, важно помнить, что эмоционально-образный тон в вокальных жанрах определяется характером текста (достаточно сравнить к примеру тексты колыбельной, романса, молитвы), а в жанрах, связанных с движением – характером исполнения и бытования.

Представим для сравнения танцы одной социальной среды: полонез, вальс, галоп. Полонез – танец, для исполнения которого не требуется виртуозное мастерство. Это танец-шестивие, в котором пары выстраиваются в

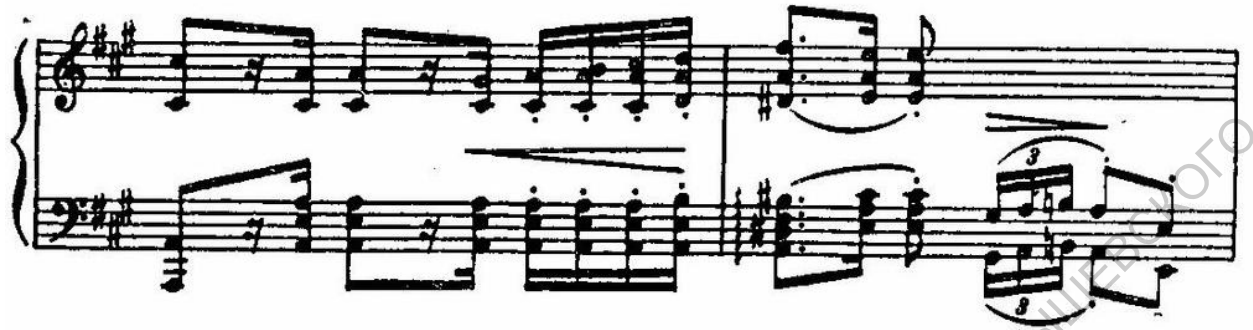
соответствии со своим социальным статусом. Каждый исполнитель горделиво «несет» себя в танце, сводя к минимуму общение с партнером.



Поэтому можно сказать, что появление в музыке черт полонеза привносит в нее ощущение особой значительности, горделивости.

Полонез A-dur Шопена





Вальс, исполняющийся парами, в которых партнеры стоят лицом к лицу, располагает к лирической доверительности, всегда включает в себя особую взволнованность, усиливающуюся непрерывными вращательными движениями танцоров. Не случайно вальс часто становится символом любви.



Waltz in C# minor

(Op. 64, No. 2)

Tempo giusto

Frederic Chopin

Исполнители галопа будто впадают в детство, взявшись за руки и едва ли не подпрыгивая бегут друг за другом, образуя длинные затейливые вереницы. Главной эмоциональной составляющей такого танца будет детская непосредственность, озорство.



4. ГАЛОП

Подвижно

f

stacc. sempre

Со временем жанрово-бытовая музыка стала звучать не только в соответствующих им жизненных ситуациях, но и начала включаться в контекст не прикладной инструментальной музыки. При этом включаясь в общее музыкальное содержание, жанрово-бытовые элементы приносят в музыкальное содержание напоминание об условиях, связанных с их зарождением, косвенно напоминая о типичных участниках бытовой ситуации, пролагая мост между абстракциями музыкального текста и реалиями окружающей жизни..

Примером такой интерпретации жанра колыбельной может быть тема из средней части Баллады h-moll Брамса, звучащая в окружении воинственного тематизма крайних частей. В круг колыбельной, входят понятия Сон, Покой, Мать, Дитя, Трогательный напев, напоминающий колыбельную, очевидно, становится не только своего рода знаком отдыха уставших войнов, он вбирает в себя масштабный круг ассоциаций, связанных с образами материнской любви, семьи, мирной жизни, отчего дома и даже Родины.

Тема 1 части

The image shows a musical score for the first part of the theme from Brahms' Ballade in A minor, Op. 10, No. 3. The score is in 3/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Agitato' and features a melodic line in the right hand with a triplet of eighth notes and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the melodic and harmonic development with various chordal textures and rhythmic patterns.

Нужно отметить, что европейские композиторы уже в XVII веке впервые попытались языком простой бытовой музыки выразить свои представления о существенных сторонах человеческого бытия. Так уже первые сюиты, включающие такую пару танцев как паванна и гальярда, объединяют в одно целое целомудренную возвышенность духовного обряда и безудержность крестьянского веселья, подчеркивая неразрывное единство небесного и земного начал.

В сюите XVIII века расширяется круг танцевальных образов-символов. Ее четыре обязательных танца становятся новыми знаками: места человека в социуме (Алеманда), мира его личных лирических переживаний (Куранта), духовно-нравственной стороны человеческого существования (Сарабанда) и земных радостей (Жига). Таким образом, четыре разнонациональных танца позволили средствами музыки показать не только расширение географического пространства интересов человека нового времени, но и его представление об общественном статусе, отразить осознание человеком значимости его собственного интимного мира.

Жанровый анализ может применяться и в тех случаях, когда музыкальный тематизм в произведении имеет сложную жанровую природу. Например в первой части Сонаты № 14 Бетховена, известной под названием «Лунная соната» тема первой части является образцом удивительного синтеза элементов траурного марша и прелюдийно-романсового начала.

Adagio sostenuto.
Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini.

sempre pp e senza sordini

pp



Каждый из этих жанров обладает достаточно определенным содержанием: романс – выражение любовного чувства, траурный марш – скорбь о безвозвратной потере. Важна здесь и последовательность «включения» жанровых элементов. Триольная фактура вступительного раздела с первых тактов настраивает на ожидание вокальной лирической исповеди, но «голос» вступает не с романсовой мелодией, а с мотивом траурного марша. За этим стоит уже не любовное признание, а скорбь о безвозвратно ушедшей любви, боль расставания со счастливыми надеждами, возможно – прощание с идеалом, не выдержавшим испытание жизнью. В то же время, в музыке первой части, хоть и близкой в определенной степени к скорбным жанрам, ощущается внутренняя жизнеутверждающая сила. Достаточно вслушаться в благородное спокойствие гармоний, частую смену минора мажором.

Отчетливо ощущаемое в первой части сходство с прелюдией играет особую роль в контексте всего цикла: лично значимая для лирического героя потеря становится прелюдией-вступлением для следующего этапа жизни, освещенного новым идеалом и новыми столкновениями с судьбой в борьбе за счастье, за право быть личностью. Поэтому настроение первой части сменяется во второй части образом безмятежной чистоты, а затем вызывающим к жизни бурным, полным сил и энергии финалом.

вторая часть

Allegretto.
La prima parte senza ripetizione.

Главная тема третьей части

Presto agitato.

2.2 Интонация

Рассмотрение музыкального тематизма с жанровых позиций должно дополняться интонационным анализом.

Под *музыкальной интонацией* следует понимать *выражение отношения к чему-либо, кому-либо, выраженное в звуках*. Музыкальную интонацию принято сравнивать с интонациями человеческой речи, отыскивая в ней выражения радости и печали, сомнения и решительности, торжества, сострадания и многих других человеческих эмоций. Однако важно помнить, что человеческие реакции в различных жизненных обстоятельствах характеризуются не только рядом достаточно узнаваемых речевых интонаций, но и вполне типичными поведенческими, двигательными и мимическими реакциями, отражающими душевные движения.

Связь музыки и движения – проблема, которая проявлялась во многих, самых разных сферах жизни. Об этом думали, говорили, писали крупнейшие специалисты в области музыковедения, педагогики, ритмики, балета, спорта. Теоретические положения, объясняющие взаимодействие музыки и движения, разрабатывались искусствоведами, исходя из очевидного факта: пластическое движение заложено в самой природе музыки. Академик Б.В.Асафьев, обстоятельно исследовавший эту проблему, утверждал, что музыкальное искусство постоянно испытывает на себе «воздействие немой интонации» пластики и движений человека (включая жесты руки). Рассматривая музыку как искусство интонируемого смысла, он подчеркивал, что «музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой тела человеческого...».

Тесная связь музыки и движения была отмечена многими музыкантами, учеными, педагогами. «Простым жестом – взмахом руки, - писал Г.Г.Нейгауз, - можно иногда гораздо больше объяснить и показать, чем

словами. Да это и не противоречит самой природе музыки, в которой всегда подспудно чувствуется движение, жест».

Сама жизнь, не дожидаясь каких-либо теоретических обоснований этой проблемы, решала ее в живой практике различных форм человеческой деятельности, включая и искусство. Стремление пластикой (в движении, в танце) выразить характер и жизненное содержание музыки и музыкой выразить пластику движений человеческого тела всегда было одним из важнейших свойств народного искусства. Например, веселые, подвижные русские народные песни обычно сопровождаются плясовыми движениями, а особенности строения хороводной песни ассоциируются с движением самого хоровода.

Практика показывает, что выражение эмоций через пластические движения, а также отыскание сходства в выражении одной и той же эмоции в речевой, музыкальной и пластической форме оказывается весьма результативной. В связи с этим правомерно говорить о *пластической интонации*, под которой следует понимать *выражение отношения к чему-либо, кому-либо, выраженное в пластике*. Например, в музыке существует множество примеров воплощения движения шагом. При этом в одном случае это может быть горделивый шаг, в другом – решительный, или, напротив, торопливый, осторожно-боязливый. Сравним несколько примеров.

В Марше Прокофьева из цикла "Детская музыка" с первых тактов воссоздается решительное настроение ребенка знакомиться с миром, наполненным незнакомыми и порой пугающими предметами и явлениями. Решимость ощущается с первых тактов пьесы, "без лишних слов" настраивающих на движение. Активные квартовые ходы баса только в третьем такте дополняются терциями с будто бы "спотыкающимися" форшлагами:

Прокофьев Мари из цикла "Детская музыка"

Tempo di Marcia

The musical score consists of four systems of piano notation. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic followed by a piano (*p*) dynamic. The third system continues with a piano (*p*) dynamic. The fourth system also includes a piano (*p*) dynamic. The score is characterized by a mix of chords and melodic lines in both hands, with various articulations such as accents and slurs.

Настороженное начало средней части подобно встрече ребенка с пугающим препятствием. Четыре такта осторожного поступенного подъема мелодии с нарастающей динамикой, постоянная диссонантность аккордов - растущий детский страх:

Но уже следующая фраза знаменует переход в наступление. Поступенное движение сменяется "петушиными" октавными скачками и завершается победоносным мажорным трезвучием!

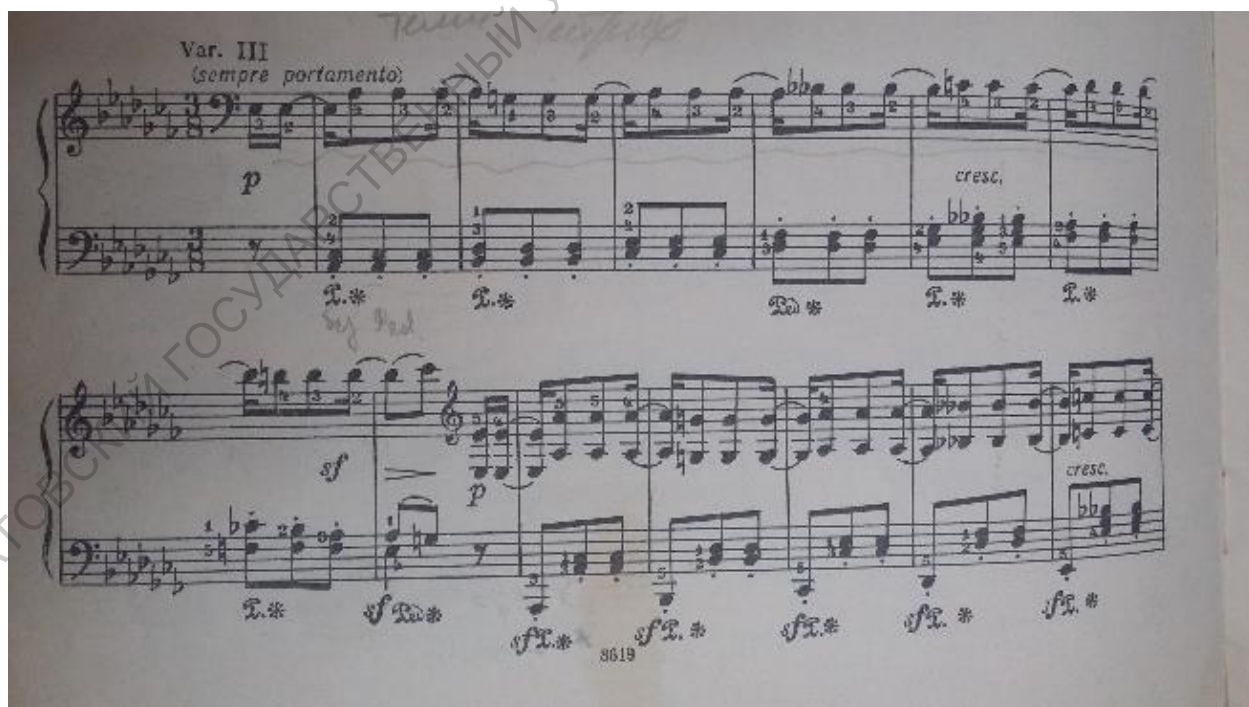
Иной марш открывает Свадебный день в Трольхаугене в пьесе Э.Грига:

Tempo di Marcia un poco vivace



В этом марше отчетливо ощущаются и осознание значимости происходящего (подобное фанфарам квинтовое вступление, торжественная статика аккордовых повторов в четвертом такте), и едва сдерживаемое ликование (триольное начало мелодического разбега в третьем такте) и доброжелательная назидательность (речевые обороты в пятом такте).

В первой части 12 сонаты Бетховена, написанной в форме вариаций, третья вариация - еще один пример необычного марша. Скорбное движение в траурном шестивии в нехарактерном для жанра размере 3/8:



Целесообразность обращения к жанровому анализу в учебной ситуации обуславливается рядом причин. Во-первых, жанры обладают высоким потенциалом художественного обобщения. Они как типы, инварианты «позволяют подняться от несовершенства и фрагментарности индивидуального опыта к обобщениям, доступным только социальному опыту, т.е., опыту культуры»⁶. Музыкальный жанр, как явление социального прояснения, существует в системе исторического и авторского стиля и неизбежно заставляет соотносить результаты анализа музыки с положениями общеэстетического характера. Поэтому анализ, исходящий из жанровых установок, потенциально обладает большей обобщенностью по сравнению с традиционным методом целостного разбора.

Существенным моментом для восприятия музыки является отражение в жанре ситуационного контекста, в котором он формировался, определение круга художественных и бытовых ассоциаций, вызываемых тем или иным жанром. Включаясь в контекст неприкладной инструментальной музыки, жанрово-бытовые элементы могут становиться репрезентантами исторической эпохи, определенного социального сословия, нести на себе печать той бытовой ситуации, в которой эти жанры сформировались, наконец, они могут косвенно напоминать о типичных участниках этой бытовой ситуации. Жанр оказывается своеобразным мостом между абстракциями музыкального текста и жизненными реалиями.

Обнаружение в музыкальном тематизме черт того или иного бытового жанра способно вызвать широкий круг личных ассоциаций, обогащающих познавательную ситуацию дополнительными, глубоко индивидуальными эмоциями и, в то же время, позволяет студентам формировать адекватную, в

⁶ Арановский М.Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке//Музыкальный современник. - М:СК, 1987. - Вып.6. - С.48

достаточной мере объективную интерпретацию художественного содержания музыкального произведения.

Анализ произведений с жанровых позиций (в тех случаях, когда жанровые истоки тематизма прослеживаются достаточно отчетливо) может служить убедительной основой для достаточно полного постижения художественного целого без углубленного рассмотрения всех элементов нотного текста. Основанием тому является существование любого первичного жанра в виде вполне определенного типизированного комплекса формально-структурных приемов и выразительных средств. Понять особенности того или иного жанра – значит осознать обусловленность комплекса музыкально-выразительных элементов функциями этого типа музыки в исходной бытовой ситуации. Выявить неповторимость облика музыкального образа можно в этом случае с помощью дополнения жанрового анализа рассмотрением интонационных особенностей тематизма, моделированием пластического воплощения заданного музыкального образа.

ЗАДАНИЯ К ТЕМЕ

1. Охарактеризуйте комплексы выразительных средств первичных музыкальных жанров: марш, танец (полонез, вальс, мазурка, русская пляска, хоровод, гопак, испанский и др., по выбору), речитатив, романс, хорал, песня, прелюдия.

2. Сделайте сравнительный анализ "Марша" Прокофьева из цикла "Детская музыка" и "Марша деревянных солдатиков" Чайковского из цикла "Детский альбом". Ответьте на следующие вопросы:

- в какой из пьес выражены черты последовательной сюжетности;*
- в какой из пьес преобладает портретная характеристика;*
- каким образом результаты проделанной аналитической работы*

можно использовать в практике обучения музыке в общеобразовательной школе;

- в чем проявляется преемственность использования на школьных уроках музыки результатов жанрового анализа;

- каким принципам дидактики отвечает использование элементов анализа жанровой природы музыкального тематизма на школьных уроках музыки.

3. Проанализируйте "Похоронный марш" Шостаковича из фортепианного цикла "Афоризмы". Проследите динамику развития образа в связи с изменениями выразительных средств и жанровых признаков музыкального материала. Определите семантическую значимость главных музыкально-смысловых единиц и опишите процесс их взаимовлияния. Охарактеризуйте содержание пьесы, определите степень соответствия жанрового названия характеру сочинения. Определите, какую роль выполняет сочетание слушательской установки на восприятие похоронного марша и реального звучания произведения.

4. Сравните использование жанрового анализа в учебном материале уроков музыки для младших и старших школьников (на примере учебного репертуара действующих программ по музыке для общеобразовательных школ (по выбору))

5. Проанализируйте жанровый и интонационный облик главной партии первой части симфонии №40 Моцарта (обратите внимание на характер чередования выразительно-смысловых элементов в теме в сопоставлении с логикой речевых интонаций).

6. Выявите особенности жанровой природы побочной партии первой части симфонии №40 Моцарта. Охарактеризуйте тему, опираясь на анализ ее жанрово-интонационной природы.

8. *Сделайте жанрово-интонационный анализ музыкального тематизма пьесы Грига "Свадебный день в Трольхаугене". Ответьте на следующие вопросы:*

- какая из частей отличается целостностью жанрового облика, в связи с чем;

- какова логика использования выявленных жанровых элементов и ее роль в становлении содержания музыкального произведения.

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

3. ПРИНЦИПЫ РАЗВИТИЯ И ДРАМАТУРГИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

3.1 Принципы развития в музыке

Принципы развития в музыке имеют очевидное сходство с принципами развития в хореографическом искусстве. В музыковедении выделены следующие принципы развития и формообразования:

- 1) простая повторность;
- 2) варьированная повторность;
- 3) разработка;
- 4) контраст.

Выразительные возможности *простой повторности* позволяют выделить те или иные интонации из общего звукового потока как особенно важные, неслучайные. Повторение мотива, фразы неизменно вызывает у слушателя ожидание продолжения.

Варьированная повторность (повторение мотива, фразы с какими-либо изменениями: громкости, звуковысотности, тембра, темпа, и т.д.) позволяет достичь ощутимого эмоционального движения и одновременно усиливает смысловую сторону музыкального содержания.

Разработка представляет собой особый этап развития. Здесь музыкальные темы как правило звучат не полностью. Они представлены отдельными, наиболее значимыми в содержательном отношении мотивами, вычлененными из темы. Эти мотивы могут звучать в секвентных повторах, либо имитироваться разными голосами, переходят из тональности в тональность, сопоставляются с мотивами из других музыкальных тем, представляющих другие музыкальные образы. В результате такого музыкального развития у слушателя создается ощущение напряженного

диалога различных музыкальных образов. Разработочные средства подводят развитие музыкальных «событий» к кульминационной точке произведения.

Использование *контрастов* не менее важно в процессе развития художественного целого. Кроме того, что в масштабных сочинениях контрасты облегчают восприятие всего произведения, использование контрастных образов позволяет более отчетливо почувствовать и понять сущность основной темы во всей ее полноте. Контрастные приемы и средства выразительности могут позволить автору воплотить различные образные сущности, носителями которых станут разные музыкальные темы (мужественная и женственная, героическая и лирическая, действенная и статичная и т.д.). Такие контрасты можно назвать «внешними». Порой контрастные темы позволяют композитору более объемно отразить разные стороны одного явления, чувства.

В качестве примера обратимся к прелюдии g-moll С.Рахманинова. Тема первой части воссоздает образ напористо-страстный, усиленный восклицательными аккордами в завершающей части каждого предложения.

Показателен выбор выразительных средств в этой теме: в гармонии первых четырех тактов абсолютное господство тонических аккордов, по звукам тонического трезвучия в низком регистре наступательно движется мелодия. Подчеркнутая гармоническая устойчивость начальных тактов создает ощущение внутренней уверенности большой силы. Ритмический рисунок мелодической линии родственен характерным ритмическим формулам ряда испанских танцев, однако танцевальность будто поглощается маршевой наступательностью. Стремительно нарастает громкостная динамика от *p* до *ff*:

начало темы первой части

Alla marcia. (♩=108)

завершение первого предложения

Тема средней части внешне контрастна первой. В ее жанровом облике прослеживаются песенно-речевые интонации, высокая тесситура мелодической линии наполняет образ женственностью. В то же время сдержанная поступенность мелодического движения с трудом скрывает

волнение бурных пассажей аккомпанирующих голосов.



Внешне противоположные образы первой и второй частей по существу оказываются воплощением разных форм проявления страстного чувства.

Музыкальный контраст может быть «внутренним», заключенным внутри одной музыкальной темы. Такой контраст позволяет автору создать более емкий, реалистичный образ. В связи с этим можно напомнить одну из важнейших установок театральной системы Станиславского: если играешь доброго – ищи где он злой.

Контрастность музыкальных образов достигается с помощью различных выразительных средств: через сопоставление различных жанровых элементов (мужественный образ может иметь черты марша, а женственный – песенный характер), через смену темпа (энергичные, решительные образы как правило бывают представлены в музыкальных темах в быстром темпе, а лирическому раздумью свойственны медленные темпы) и т.д.

3.2. Функции частей музыкальной формы

Сущность музыкальной драматургии составляет сюжетно-образная концепция музыкального произведения. Всякое музыкальное произведение так или иначе представляет собой специфическую форму донесения композитором до слушателя информации о человеческих чувствах и переживаниях, его представлений о мире. Поэтому логика изложения музыкального текста обнаруживает существенное сходство с логикой чередования этапов изложения любого художественного текста и, отчасти, с житейской логикой. Последовательность этих этапов выглядит следующим образом:

- 1) вступление;
- 2) изложение (экспозиция основного образа);
- 3) связывание;
- 4) противопоставление (экспозиция противоположного образного начала);
- 5) дискуссия (разработка);
- 6) реприза (итоговое представление противоположных образных сфер);
- 7) заключение (кода).

3.3 Типы музыкальной драматургии

Присущая музыке способность к отражению образов реальной действительности в движении, развитии, взаимосплетении и борьбе противоречивых начал допускает аналогию с драматическим действием. Но, прибегая к подобной аналогии, следует иметь в виду её относительность. Специфические закономерности, которым подчиняется развитие музыкальных образов в инструментальной музыке, лишь отчасти совпадают

с законами сценической драмы.

В основе музыкальной драматургии лежат общие законы драмы как одного из видов искусства: наличие ясно выраженного центрального конфликта, раскрывающегося в борьбе сил действия и противодействия, определённая последовательность этапов раскрытия драматургического замысла (экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка).

Для выяснения специфики понятия «музыкальная драматургия» необходимо обратиться к истокам понятия «драматургия», наибольшее число сведений о которой сосредоточено в литературоведении.

Литературоведческие представления о драматургии входят в качестве составной части в теорию драмы как одного из родов литературы, а также находятся в тесной связи с представлениями об эпосе и лирике.

Драма имеет специфический предмет отображения. При этом главным показателем является соотношение в этом предмете объективной и субъективной сторон.

Эпос, по Гегелю, - «объективность в её объективности», т.е. изображение объективно совершающегося события.

Лирика – субъективность, внутренний мир, созерцающая, чувствующая душа – вместо того, чтобы обращаться к действиям, она скорее останавливается на себе как внутренней стихии.

Драма связывает лирику и эпос в новую целостность, «объективное изображается как принадлежащее субъекту». Единство субъективного и объективного, свойственное драме, по Гегелю, выражается в действии, в котором обнаруживается и раскрывается человеческий характер.

Белинский писал: «Несмотря на то, что в драме, как и в эпосе, есть событие, драма и эпосея диаметрально противоположны друг другу по своей сущности. В эпосе господствует событие, в драме – человек. Герой эпоса –

происшествие, герой драмы – личность человеческая» .

Таким образом, в основе содержания произведения поэтического характера лежат переживания лирического героя (часто самого автора), эпического - некое значительное событие, драматического – человек, действующий в рамках события и переживающий происходящее.

Это условие является определяющим по отношению ко всем компонентам художественного текста, таким как масштабы, структура, внешняя и внутренняя характеристика героя.

Эпическое произведение тяготеет к значительным масштабам. Эпос опирается на равновесие, параллелизм объективной и субъективной сторон, представляет собой форму рассказа автора об объективно происшедших событиях, повествование постоянно то движется вперед, то возвращается назад. События разворачиваются замедленно, прерываются включением авторских ремарок, разного рода отступлений. Действие развивается медленно, нередко в таком произведении можно обнаружить несколько кульминационных центров (лирический и эпический; «громкую» и «тихую» кульминации). Все это объясняет то, что эпическому сюжету присуща меньшая целостность. Характеристика главных героев в таких произведениях дается в обобщенном виде. Герой важен не сам по себе, он становится символическим воплощением той или иной идеи (Сусанин в опере Глинки – величественный защитник отечества, Ярославна из оперы «Князь Игорь» - живое воплощение страдающей родной земли).

Примеров эпической драматургии немало в инструментальной музыке разных эпох. Рассмотрим в качестве примера первую часть сонаты №12 Бетховена, представляющую собой классические вариации. Значительность содержания определяется уже по первым тактам звучания темы вариаций, ее неторопливо-величественной поступью монументальных аккордов:

12. **Andante con Variazioni.**

The image displays a musical score for a piano piece titled "Andante con Variazioni". It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef. The score is marked with various dynamics including *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *sf* (sforzando). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines, with some passages marked with *tr* (trills). The overall mood is contemplative and expressive, characteristic of a variation in a larger work.

Каждая последующая вариация становится своеобразным обобщенным символом: рапсодическая первая вариация подобна образу повествования:

Var. I.

The image shows the musical score for Variation I, titled "Var. I.". It consists of three systems of piano notation. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a crescendo (*cresc.*) marking followed by a piano (*p*) dynamic. The third system features a fortissimo (*f*) dynamic marking. The score is written in a key with two flats and a 3/8 time signature. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Вторая вариация обращает слушателя к образам благородных героев, стремящихся на битву с врагом. Этот образ создается несколькими характерными приемами: ритм скачки, напористость движения мажорной темы:

Var. II.

The image shows the musical score for Variation II, titled "Var. II.". It consists of one system of piano notation. The score is written in a key with two flats and a 3/8 time signature. The notation features a rhythmic pattern characteristic of a gallop, with a strong, driving motion. The score includes various musical symbols such as slurs and accents.

The image shows three systems of piano music notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are also some dynamic markings like *p* and *cresc.* scattered throughout the score.

Следующая вариация представляет обобщенный образ великой скорби о погибших героях. Трагически окрашенный *as-moll*, патетические восклицания, замедленная поступь траурного шествия - основные семантические элементы третьей вариации:

The image shows a handwritten musical score for "Var. III (sempre portamento)". The score is written on two systems of piano notation, each with a treble and bass clef staff. The music is in a minor key. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are several dynamic markings: *p* (piano), *sf* (sforzando), and *cresc.* (crescendo). There are also some handwritten annotations, such as "sf Ped." and "8010".

Заключительная вариация возвращает слушателя к исходному мелодическому рисунку темы, который на сей раз звучит не в аккордовом обрамлении, а словно растворяется в прелюдийной фактуре, уподобляясь далекому событию, воспоминания о котором уносят потоки времени:

Var. V.

p dolce

cresc.

p

cresc.

p

The musical score for Variation V is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in a minor key and 3/8 time. It begins with a piano (*p*) and dolce dynamic. The first system shows the initial melodic line in the right hand and a supporting bass line. The second system introduces a crescendo (*cresc.*) and features more complex rhythmic patterns. The third system is marked piano (*p*) and contains intricate sixteenth-note passages. The fourth system continues with a crescendo (*cresc.*) and dense textures. The fifth system concludes with a piano (*p*) dynamic and features a final melodic flourish. Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the score.

Признаки эпической драматургии могут обнаруживаться и в произведениях романтической эпохи. К числу таких сочинений можно отнести пьесу Э.Грига «Свадебный день в Трольхаугене». Участники события условно обозначены яркими жанровыми средствами: краткий элемент мужской пляски, язвительная «женская реплика» из первой части пьесы (*пример а*) - гости праздника; краткая, «одна на двоих» романсовая реплика у жениха и невесты в средней части пьесы (*пример б*); восторженно-гимническая тема (*пример в*) – вторгающаяся в событие реплика автора:

пример а

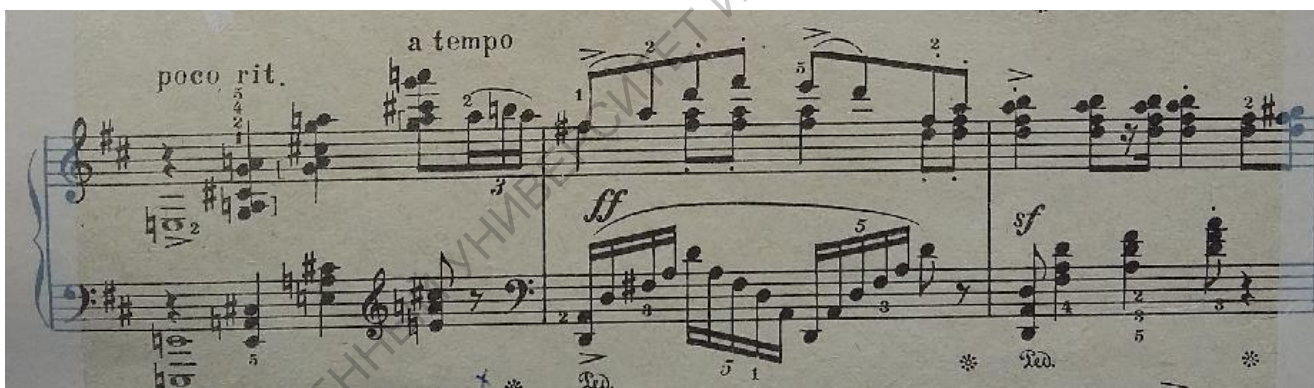


пример б





пример в



Произведениям драматического характера свойственен ясно очерченный внутренний конфликт, его целенаправленное развитие и стремительное движение к кульминации. Сюжет в драме, наделенный способностью разворачивания «независимо» от воли автора черпает энергию к своему становлению изнутри, опираясь на внутренние и внешние конфликты и противоречия, заложенные в самом существе главных художественных образов. Поэтому характеристики «лирического героя» психологически выверены, внутренне противоречивы, реалистически достоверны, узнаваемы. Наиболее широко такого рода произведения

представлены в сонатно-симфонических произведениях Моцарта, Бетховена, Чайковского и др.

В сочинениях поэтического типа сюжет представляет собой не самостоятельно развертывающееся целое, а скорее предмет единого высказывания, созерцания, переживания, окрашенного индивидуальностью авторского «Я». Лирический герой зачастую не отделим от личности автора. Очень часто по отношению к лирике трудно бывает и говорить о сюжете как о системе событий. Не случайно усиление поэтического начала в искусстве начала XX века привело к появлению на сцене целого ряда бессюжетных балетов.

Поэтический сюжет тяготеет к миниатюре, потому наиболее часто он запечатлевается в жанре прелюдии.

3.4 Типы изложения музыкального тематизма

Для каждого этапа развития художественного содержания присуще изложение музыкального тематизма одного из следующих типов:

- *вступительный* (вступление и заключение), для которого характерны повышенная устойчивость, плагальность, многократное кадансирование, использование тонического органного пункта;

- *экспозиционный* (экспозиция основного и противоположного образных начал, реприза) с присущей ему тонально-тематической целостностью, завершенностью музыкального высказывания;

- *разработочный* (связывание, разработка), для которого свойственны крайняя неустойчивость, тематическая дробность, частая смена тональности, секвенции, имитации.

Подчас композиторы сознательно используют несоответствие типа изложения тематизма функции части художественной формы, например, используют в экспозиционной части тематизм разработочного или вступительного типа. Такое несоответствие позволяет достичь особого художественного решения: гротескового как в Марше Додона из оперы «Золотой петушок» Н.А.Римского-Корсакова, романтически взволнованного как в пьесе «Май. Белые ночи» из фортепианного цикла П.И.Чайковского «Времена года». Рассмотрим последнюю более подробно.

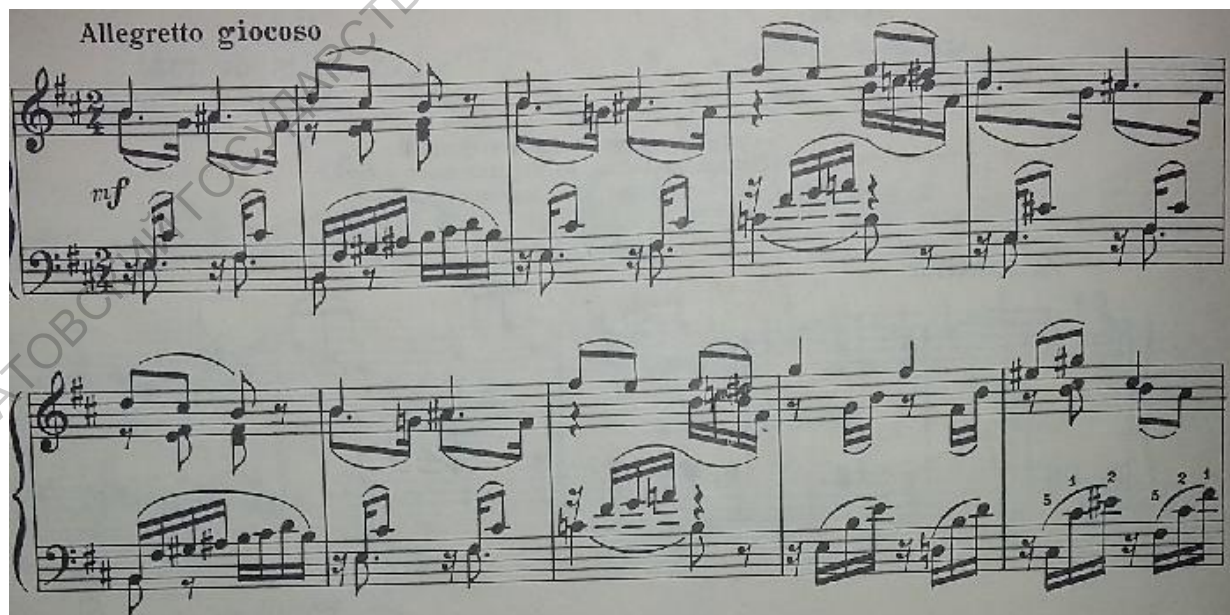
Первая часть пьесы Чайковского поручает слушателя в атмосферу белых ночей, наполненную таинством и особенно острым восприятием звуков природы. Начальная тема подобна вступлению. Ее неторопливое развертывание на фоне длинной цепи плагальных оборотов будто подготавливает к экспозиции основной темы:

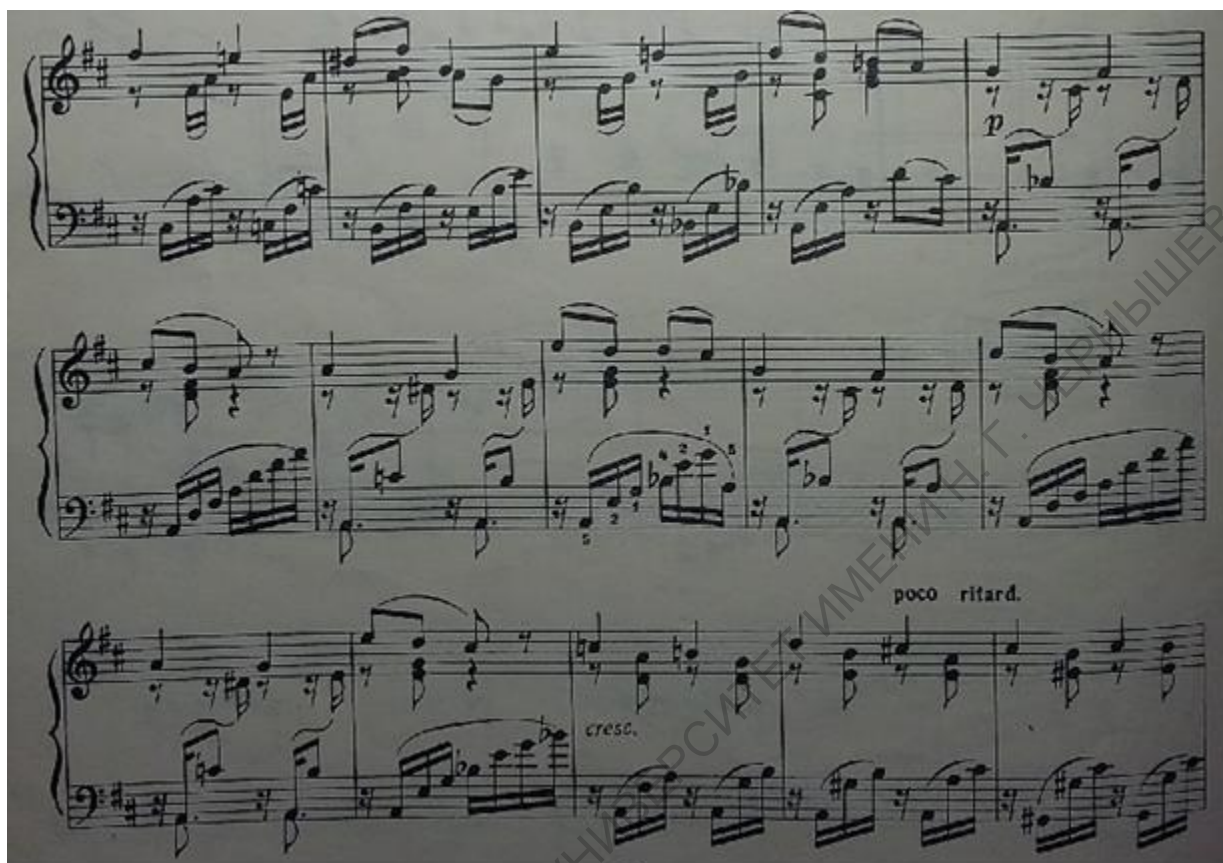
The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is a piano introduction in G major, 3/4 time, characterized by a long chain of plagal cadences. The second system continues the piece, featuring dynamic markings such as *poco cresc.*, *pp*, and *poco riten.* The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and accidentals.



Однако, следующий раздел ввергает слушателя в смятение разработочных секвенций, меняющихся одна за другой тональностей, стремительное продвижение к кульминации (*пример а*) в которой провозглашается чрезвычайно лаконичная тема-призыв (*пример б*), завершившаяся едва начавшись:

(*пример а*)





(пример б)



Отметим, что тематизм экспозиционного характера появляется только

в кульминации пьесы, обозначая как главное содержание безудержное ожидание любви, призыв её.

Таким образом, в процессе интерпретации содержания музыкального произведения важно не только уделять внимание жанровой или интонационной стороне музыкального тематизма, но и выявление смысла использования того или иного типа изложения музыкального материала на разных этапах развертывания музыкального произведения.

Достаточно глубокое понимание сущности музыкального образа и обусловленности драматургических процессов его развития способно превратить аналитический процесс в увлекательное познание музыки как особой формы отражения человеческих чувств и переживаний. Оно позволит ввести изучаемое музыкальное произведение в личное культурное пространство слушателя.

ЗАДАНИЯ К ТЕМЕ

1. Определите и сформулируйте сущность контраста главной и побочной партий первой части симфонии №40 Моцарта. Ответьте на вопрос: выявленный характер контраста приводит к драматическому конфликту или является простым контрастом-сопоставлением.

2. Проанализируйте музыкальный тематизм пьесы Чайковского "Декабрь. Святки" из фортепианного цикла "Времена года". Охарактеризуйте жанровую природу основных тем. Объясните жанровое решение композитора. Установите тип драматургии в произведении. Сопоставьте интерпретацию содержания пьесы с авторским эпиграфом.

3. Охарактеризуйте музыкальный материал Прелюдии A-dur Шопена. Сопоставьте жанровый характер темы с принципом ее развития. Установите тип драматургии в пьесе.

Рекомендуемая литература

1. Бонфельд М.Ш . Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. —М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 4.1. — 256 с.: ноты.
2. Заднепровская Г. Анализ музыкальных произведений: Учебное пособие для музыкально-педагогических училищ и колледжей. - М«Владос», 2003г.
3. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие.— 2-е изд. доп. и перераб. — М.: Музыка, 1979. — 536 с., нот.
4. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм, - М.: Музыка, 1967 - [электронный ресурс] <https://www.twirpx.com/file/251502/>
5. Медушевский В.В. Человек в зеркале интонационной формы // Советская музыка.- 1980. - № 9
6. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 268 с..
7. Ройтерштейн М. И. Основы музыкального анализа: Учеб. для студ. пед. высш. учеб. заведений.— М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. — 112 с.: ноты.