*С.А. Давыдова*

ДВА ПОДХОДА К АНАЛИЗУ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

НА ПРИМЕРЕ МАЛЕНЬКОЙ СОНАТЫ Б. ЧАЙКОВСКОГО

(УРОВЕНЬ ДМШ, ДШИ)

*Рассматриваются два типа анализа – феноменологический и герменевтический - применительно к одному произведению как инструмент развития музыкального мышления в детской педагогике. На основе идей феноменологии и герменевтики предлагается наиболее результативный подход к анализу музыкального произведения с установкой на глубокое переживание и понимание. Комплекс выводов свидетельствует о результативности внедрения данного двухстороннего подхода в практику музыкальной и общеобразовательной школ.*

**Ключевые слова**: герменевтика, динамическое сопряжение, переживание, понимание, смысл, содержание, сонатная форма, феноменология.

Музыкальное образование представляет собой *целостный процесс развития художественного сознания.* Поэтому подход к анализу музыкального произведения, в том числе и в детской педагогике, наиболее результативным будет с установкой на ***переживание*** и ***понимание***. Это, в свою очередь, предполагает необходимость обращения к феноменологическому и герменевтическому опыту, так как *феноменология* обосновывает *смыслообразующую* составляющую сознания, а *герменевтика* нацелена на его *смысловыявляющую* деятельность. То есть, феноменология раскрывает смысл и метод понимания, а герменевтика отвечает на вопрос, как возможно понимание.

В педагогике начального звена эти два аналитических подхода пока не получили должной оценки. *Целью* данной статьи является *рассмотрение возможности применения феноменологического и герменевтического подходов к анализу музыкального произведения* *в детской музыкальной школе.*

Для начала имеет смысл напомнить понятийную суть заявленных подходов. **Феноменология** – это учение об опыте сознания. Суть феноменологических концепций заключается в том, что сознание трактуется как поток переживаний, интенциональность, его слитность с предметным содержанием; подчеркивается коррелятивность сознания и предметного бытия, соотносительность предмета и различных актов переживаний (Э. Гуссерль). Поэтому изучение произведений искусств включает: 1) предмет как таковой, 2) предмет в сознании, 3) «акт осознания предмета ("аттенциональную" определенность переживания")» [2, 58]. То есть, феноменологический метод требует установки, нацеленной не на восприятие известных и выявление еще неизвестных свойств, функций предмета, но на сам процесс сознания как формирование определенного спектра значений предмета.

**Герменевтика** – учение об истолковании произведения, установлении подлинного его смысла и точного понимания содержания. Изначально она была связана с идеями понимания – усвоения смысла текста и интерпретации – средства достижения понимания (Ф. Шлейермахер, В. Дильтей, Г. Гадамер, М. Хайдеггер, П. Рикер, Э. Бетти, В. Кузнецов, Е. Шульга и др.).

Феноменология занимается *анализом феноменов* (смыслов). Она спрашивает не о мире, а о том, каким он представлен в наших интенциональных переживаниях (И. Шкуратов). Герменевтика же исследует тексты как знаковые системы. *Интерпретация* в совокупности с *предпониманием* и *герменевтическим кругом* составляют основу ее логики.

Следует подчеркнуть близость данных подходов ценностному анализу музыкального произведения, разработанному Ю. Холоповым. В методе анализа музыки нужно исходить из эстетического переживания как «*вбирания красоты***»** [6, 149]. В представленном аналитическом подходе раскрывается двусторонность метода, который призван воспитать у детей глубокое понимание музыки. Продемонстрируем вариант такого анализа *для аудитории ДМШ* на примере **Маленькой сонаты** из цикла «Детская музыка» (1952) **Б.** **Чайковского** (1925–1995).

Жанр сонаты, как известно, предполагает сложное развитие музыкального сюжета и чаще всего связан с сонатной формой – крупной репризной формой, основанной на противопоставлении образно-тематического материала, разграниченного на главную и побочную партии (Г.П., П.П.) в экспозиции и его сближении в репризе, что представляется обычно в тональной трансформации П.П. и т.д. Однако исследователи отмечают, что основной чертой этой формы является не тональное переосмысление П.П. в репризе, а *динамическое сопряжение* (Ю. Тюлин) тем при экспонировании. Встает задача помочь детям услышать столь сложную завязку сюжета.

Маленькая соната Б. Чайковского традиционно состоит из трех разделов: экспозиции (т. 1–28), небольшой разработки (т. 29–45), в основе которой – мотивное и тональное развитие главной партии, и сокращенной зеркальной репризы (т. 46–60).

**Феноменологический анализ.** *Феноменологическая установка* активизирует сознание и настраивает его на определенный эмоциональный ряд. Например, образ Г.П. можно рассматривать как воплощение светлого начала, вызывающего умиротворенное состояние счастливого, уверенного и жизнерадостного человека. В П.П. улавливается что-то ироничное, даже пародийное (клоунское кривляние, гримасы). Образы, сложившиеся в сознании, в разработке взаимодействуют друг с другом, формируя диалог, в котором доминирующую позицию занимает Г. П. Музыкальная речь взволнованна, как будто герой хочет в чем-то переубедить собеседника. Этим объясняется частая смена эмоциональных состояний (сомнение, агрессия, тревога, разочарование, опустошенность). Но уже в репризе выясняется, что усилия героя не были напрасны, так как образ собеседника (П.П.) предстает совершенно в ином качестве: драматизируется, теряет былую уверенность. Возможно, столь сильной метаморфозой П.П. объясняется такая особенность формы как зеркальная реприза – то есть выход на авансцену «второго героя» вместо первого. Однако и Г.П. изменяется: за счет перехода в нижний регистр она как бы приобретает большую уверенность, убежденность в своей правоте.

Данный анализ, представляющий *ассоциативное толкование сюжета,* очень полезен для развития детского мышления, так как обращен к эмоциональной сфере. Он не только предполагает самоидентификацию с переживаемыми образами, но и выполняет роль *предпонимания* – начального этапа герменевтического анализа, который нацелен на более глубокое проникновение в содержание музыки. Он основан на трехступенном постижении смысла: содержательно-фактуальной информации (СФИ), содержательно-подтекстовой (СПИ) и содержательно-концептуальной (СКИ) [см.: 1].

**Герменевтический анализ.** Выявление СФИ, основанное, на наш взгляд, на дифференциации средств выразительности, даетсяв сравнительной характеристике Г. П. и П. П. Обращаем внимание на *метроритм*. В Г. П. его основу составляют два ритмических мотива: повествовательный, свойственный естественной речи (т. 1–2), и символизирующий радостное «подпрыгивание» (т. 3–4). *Темп Allegro* заряжает энергией, а ***f***усиливает устойчивость состояния. В П. П.как бы дается портрет героя. Его характеристика основывается на четырех ритмических мотивах (т. 13, 14, 17–18, 19–20). Таким образом, на первом этапе наступает понимание контрастных образов экспозиции: состояния и жестикулятивно-двигательного [3, 147].

На этапе постижения **СПИ** анализ усложняется. Известно, что душевные движения часто воплощаются посредством направленности мелодического голоса. Здесь интонация восходящей затактовой кварты в сочетании стемпомAllegro усиливает активно-волевое начало. Н. Корыхалова: «Где веселость – там живость, проворство, ловкость и легкость движений, оживленный ритм жизнедеятельности» [4, 40]. Очевидно, что образу-состоянию радости свойственны воля и активность (что явно проявит себя в разработке).

Более глубокому пониманию П. П. способствует подключение семантики и ассоциаций. В контексте творчества Б. Чайковского обратимся к музыке из кинофильма «Айболит-66», в которой представлены схожие пародийные образы. Обнаруживающееся в П. П. использование приема буффонады свидетельствует о *шутливо-ироничном* характере.

Приблизиться к осознанию содержания музыкального произведения можно только проследив сюжетное развитие в разработке и репризе. В частности в разработке отсутствует П. П., а образ-состояние Г. П. в ходе мотивно-тональных преобразований приобретает многоплановость, демонстрируя целую гамму чувств: *сомнение* («заторможенность» повторяющихся элементов), *воинственность* («пугающие» ***sf***), *тревога* (октавные скачки, чередующиеся с паузами), *разочарование* (нисходяще-секундовое завершение каждого звена секвенции). Обратим внимание на драматургический прием, ставший стилевой доминантой в творчестве Б. Чайковского – *снятие драматического напряжения, а не его разрешение*. Именно так завершается разработка.

Начало репризы ознаменовано появлением П. П. в трансформированном виде: смена лада (c-moll вместо G-dur) ассоциируется с переломом, крушением. Герой предстает подавленным, без всякого кривляния (отсутствует форшлаговый элемент). Появление сохранившей целостность Г.П. в нижнем голосе имеет важное значение для понимания содержания всей сонаты: уход Г. П. в низкий регистр на фоне мотива «прощания» фиксирует разобщение образов. Диалог не получился. Подтверждает это высший этап герменевтического анализа.

Для постижения **СКИ** Сонаты обратим внимание учащихся на некоторые особенности стиля Б. Чайковского.

**1**. Данное произведение **–** образец жанровой разновидности «лирико-драматической сонаты **–** *сонатинного типа.*Ее суть заключается в меньших масштабах, прозрачной классицистской фактуре, ориентации на небольшой венский классический цикл». В ней порой «ощутимо влияние песенной лирики, прежде всего связанной с киномузыкой, которая обладала в то время исключительной популярностью, будучи художественным “знаком” эпохи» [5, 195, 216]. Не случайно мы обратились к музыке из «Айболита-66», так как киномузыка Б. Чайковского зачастую песенна, тонко лирична, с оттенком иронии, как и образный строй Маленькой сонаты. Дети, исполняющие ее, обязательно должны услышать это.

**2**. Важной чертой является *философичность мышления*, стремление к *художественному обобщению*. В их основе – духовный мир человека, с разнообразием эмоциональных тонов, что слышно и в Маленькой сонате.

**3**. Монологически «интроспективный характер высказывания» (Т. Федченко), столь важный для стиля, сконцентрирован в разработке Сонаты.

Итак, представленный аналитический экскурс раскрыл роль двустороннего (феноменологического и герменевтического) типа анализа, который может с успехом быть применен в детской педагогике.

Данная аналитическая методология позволяет понять содержание самой сложной музыкальной формы – сонатной.

Совокупность феноменологического анализа и герменевтического, трактованного как трехступенчатый процесс, является мощным инструментом стимуляции музыкального мышления.

Подобный тип аналитических операций сегодня особенно актуален, а следовательно, будет востребован не только в музыкальной, но и в общеобразовательной школе с эстетическим уклоном.

Список литературы

1. *Гальперин И.*Текст как объект лингвистического исследования. М.: КомКнига, 2007. 144 с.
2. *Гуссерль Э*. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Т. 1: Общее введение в чистую феноменологию. М.: Дом интеллект. книги, 1999. 336 с.
3. *Казанцева Л.* Основы музыкального содержания: Учебное пособие. Астрахань, 2009. Изд. 2-е, исправл. 368 с., нот.
4. *Корыхалова Н*. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в различных стилях. СПб.: Композитор, 2007. 328 с., нот.
5. *Овсянкина Г.*Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д.Д. Шостаковича: Монография. СПб.: Композитор, 2003. Кн. 1. 320 с. Кн. 1-2. 130 с.

*Холопов Ю*. К проблеме музыкального анализа // Проблемы музыкальной науки. М.: Сов. композитор, 1985. Вып. 6. С. 130**–**151.

*(статья опубликована в* ***Известия*** *РГПУ им. А.И. Герцена. № 124:*

*Научный журнал. – СПб., 2010)*