

Вопрос 1. Музыка как искусство интонируемого смысла.

Понятие «музыкальная интонация».

Понятие «музыкальная интонация» относится к центральному смысловому элементу музыкального содержания. В католической церкви издавна существовал возглас священника перед вступлением игры органа: священник речитативом – то есть напевно – произносил определенную фразу, в качестве завершения имевшую ноту, которая задавала настройку дальнейшему звучанию хора. С этим предварением и связано само происхождение термина «интонация»: от лат. *intono* значит, «громко произношу».

В повседневной жизни мы имеем дело с речевой интонацией. Музыкальная интонация генетически связана с речевой, однако в истории развития музыки она трансформировалась временами разительно. В XX веке даже возникли профессиональные дискуссии на тему: присутствует ли в новейшей музыке «интонация» – или ее время ушло? Ведь во многих современных партитурах встречаются такие плотные звуковые массы (кластеры), или же такая разреженность звучания, что как бы исчезает «интонация» – если ее трактовать в традиционном плане.

Подобно слову, интонация в музыке воплощает единство звука и смысла. Но и звук, и смысл, и характер их связи радикально отличны в слове и в музыкальной интонации. Последняя отличается от речевой, прежде всего, фиксированностью звуков по высоте и подчинением их той или иной организующей ладовой системе. Вместо фона здесь «работают» тембровые оттенки, способы артикуляции голоса или музыкальных инструментов, различные темпы, ритмические рисунки, уровни громкости, агогические оттенки (от др.-греч. *ἀγωγή* – увод, унесение, то есть небольшие отклонения от темпа и метра, подчинённые целям усиления художественной выразительности). Иными словами, интонация музыкальная опирается на звук во всей полноте его свойств.

Интонационная теория музыки была разработана крупнейшим российским музыковедом, академиком Б.В. Асафьевым. Она выросла из его сотрудничества в 1920-х годах с группой петербургских ученых, изучавших выразительность русской речи в ее произнесении актерами. Отмечались интонации вопросительная, восклицательная, звательная, утвердительная, удивления, убеждения и т.д. Кроме того, отмечалось, что интонации, изменяясь звуковысотно, создают как бы «мелодию речи»; более того, что в них предполагаются «знаки препинания». Б.В. Асафьев установил, что в музыке имеются аналогичные элементы выразительности, которые он и назвал «музыкальными интонациями» – по сути, представляющими собой состояние напряжения, возникающего между звучащими тонами.

Понятие «интонация» Б.В. Асафьев трактовал в широком и узком значениях слова. Широкое – лежащее в сфере общеэстетических категорий. Оно соотносимо с понятием «неспециальное» содержание музыки. Здесь на передний план выступает такая категория, как художественная манера: «склад», «строй» музыкального произведения как высказывания, обуславливающий специфику его выразительного, характеристического (национальное, социальное и т.п.), жанрового (интонация песенная, ариозная, речитативная и т. п.) аспектов. Иными словами, в широком смысле интонация – это воплощение в музыкальных звуках художественного образа.

Музыкальная интонация в широком смысле черпает свою выразительность из многих источников неспециального содержания. При этом выразительность ее опирается на обусловленные слуховым опытом людей ассоциации с другими звучаниями и на заключенные в тонах и их сочетаниях предпосылки прямого физиологического воздействия на эмоциональную сферу человека. Один из самых богатых источников ассоциаций – речевая

интонация. Представим беседу на незнакомом языке. Что можно узнать из нее? По интонации можно узнать о характере и темпераменте участников разговора, об их физическом и эмоциональном состоянии – усталости или возбуждении, гневе или печали, о тоне говорящего: просит ли он, или же рассказывает о сокровенном. Почувствуем мы и «атмосферу» беседы, ее эмоциональный настрой. В музыке, как и в речи, содержатся интонации вопросительные, восклицательные, утвердительные, убеждающие, удивленные, упрекающие, ласковые, ободряющие и т.д.

Другая опора музыкальной интонации – жесты, движения. Способность музыки точно воспроизводить самые разные движения – бурные, мощные, грандиозные, угловатые, раскованные и т.д. Вот несколько примеров: вкрадчивые, «хитрые» движения кошки, неуклюже переваливающаяся походка утки – в симфонической сказке С.С. Прокофьева «Петя и волк»; плавный, плывущий, мягкий шаг патера Лоренцо или «спотыкающиеся», прерывистые, надломленные движения смертельно раненного Меркуцио – в его же балете «Ромео и Джульетта».

Узкое значение понятия «интонация» – более профессиональное, соотносимое с понятием «специальное содержание». В самом узком смысле, интонация – это высотная организация музыкальных звуков (тонов) в их последовательности (иногда в одновременности), а также степень акустической точности воспроизведения высоты тонов и их соотношений при музыкальном исполнении. Интонация воспринимается слухом как верная в тех случаях, когда звучащий тон располагается внутри некоей зоны частот, близких к абсолютно точной его акустической величине.

В узком, «специальном» смысле интонация – это еще и сопряжение тонов в музыкальном высказывании, порождаемое внутрिलाдовыми тяготениями, и обладающее относительно самостоятельным выразительным значением – как бы «выразительная единица» музыки. Такие интонации дифференцируются по длительности. Наименьшие образования – интонации протяженностью в мотив, ритмо-формулу, синтаксическую фразу (например период). Обычно подобная интонация состоит из двух-трех звуков, иногда даже из одного. Чаще всего это некая короткая частица мелодии, мелодическая попевка; хотя на её выразительность оказывают влияние, организуя ее, и специфические средства гармонии, ритм, тембр, лад, метр.

Иногда такую интонацию метафорически называют «музыкальным словом»; однако, в отличие от слова, музыкальная интонация не имеет точно определенного, конкретного смысла. Но при этом невозможно отрицать, что мотивы, периоды и т.д. являются функцией выражения образного мышления и сформированы в живом интонационном становлении и в стилевом отборе.

В узком смысле слова Б.В. Асафьев включал в понятие «интонация» комплекс взаимосвязанных явлений:

- интервальную напряженность: «... интервал – важнейший выразительный элемент... передающий смысловое содержание музыки...»;
- гармонические связи – тяготения, устойчивость-неустойчивость, диссонансы-консонансы, тональные связи;
- расположение длительностей и акцентов, т.е. ритмо-интонационные формулы.

Другое введенное Б.В. Асафьевым краеугольное понятие – «интонационный словарь эпохи». У каждого композитора есть свой личный интонационный стилевой почерк. Один – у И.С. Баха, другой – у В.А. Моцарта, третий – у С.С. Прокофьева. И исторический стиль той или иной эпохи обладает интонационной неповторимостью. Романтическая музыка, с ее

интонацией «вечного томления» по недостижимому идеалу, разительно отличается от живого, игривого, «детского» интонационного стиля музыки середины XVIII в.

То есть, у каждой эпохи наличествует определенный набор интонаций, откристаллизовавшихся в слухе как композиторов, так и слушателей, узнаваемых и теми и другими – что создает предпосылку к «пониманию» слушателями содержательного замысла автора произведения. Но при всем том надо сознавать, что говорить о совокупности интонаций, применяемых каким-либо композитором, группой композиторов, встречающихся в музыке многих стран в определенный период, как об интонационном «словаре», можно лишь условно.

Разрабатывая теорию интонации, Б.В. Асафьев говорил о наличии интонаций «национальностей» – как и у словесного языка каждого народа имеются свои особенности и отличия. В частности, он проанализировал мелодику П.И. Чайковского и установил, что в ней превалирует именно русский строй интонаций. Опираясь на свое понятие «интонационного словаря эпохи», ученый отмечал, что интонационный язык исторически меняется – например вместе с эпохой французской революции ушли интонации ее маршей и песен. Однако они нашли продолжение в следующую эпоху – в творчестве Л. Бетховена, что объясняется его «постреволюционным» положением в истории европейской культуры, породившим и его почти что романтический (предтеча романтизма), а по сути – смотрящий в ушедшее с революцией прошлое, ностальгический, порыв: «обнимитесь, миллионы!»

Неоднократно отмечалось, что в XX веке время как бы «убыстрилось» – эпохи, течения, направления сменялись чуть ли не каждое десятилетие. А.Г. Шнитке, в русле этой тенденции, считал, что каждому композитору необходимо радикально менять интонационный язык примерно каждые семь лет, иначе он будет себя повторять. Но надо заметить, что сам композитор следовал этому «курсу» до 1975 года – до тех пор, пока находился в творческих поисках; когда же он обрел зрелость, его творческий стиль – и, соответственно, его интонационный язык – практически оставался неизменным (при всем невероятном разнообразии и богатстве) до последних дней композитора.

Принципиальная заслуга Б.В. Асафьева по отношению к музыке состоит в том, что он представил ее как искусство, состоящее не просто из звуков, которые могут быть нейтральными, отвлеченными, неопределенными по смыслу, а из звуков, связываемых между собой тем или иным образом -интонаций, которые всегда наделены каким-либо смыслом и выразительностью. Отсюда следует знаменитое асафьевское определение музыки: «Музыка – искусство интонированного смысла».

Таким образом, интонация – это один из самых глубоких слоев формы в музыке, наиболее близкий к содержанию, наиболее непосредственно и полно выражающий его. Это бытие эмоционально насыщенной музыкальной и внемзыкальной мысли.

Масштабные уровни и типология музыкальных интонаций

Досконально разрабатывая смысловую природу музыкальной интонации, Б.В. Асафьев не дал четких определений ее грамматического, структурного аспекта. И до сих пор возникают трудности с определением границ интонации, ее протяженности. Поскольку изначально музыкальная интонация выросла из слова, кажется, наиболее логичным ориентироваться в ее протяженности на длину слова. Однако, например, во вступлении к *Grave* из «Патетической сонаты» Л. ван Бетховена на лицо два контрастных фрагмента: патетический взглас и молящий «вздых». Каждый фрагмент темы – который, несомненно, можно назвать мотивом – занимает полтакта. Соотносима ли такая протяженность со словом?

В действительности, музыкальные интонации могут быть и весьма протяженными, идентичными целому предложению словесной речи. Равно как предложение музыкальное

также, в определенном смысле, возможно, уподобить музыкальной интонации – более высокого уровня. И о целой музыкальной теме Б.В. Асафьев говорит как об определенной интонации: «Тема – интонация, не теряющая в протяженности монументальных форм своей выразительности». И мотивы, из которых, как правило, состоит музыкальная тема, тоже можно в некотором смысле назвать интонациями...

Из этого следует очень важный вывод: ***феномен интонации может проявлять себя на разных масштабных уровнях музыкального произведения.***

Так, тема Вальса ре мажор из балета А.К. Глазунова «Раймонда» длится 32 такта. Тема имеет характер единой мелодии, поэтому можно сказать, что все 32 такта – это одна длящаяся интонация. Но в то же время мелодия складывается из более мелких музыкальных оборотов – мотивов по два такта, где каждый оборот несет в себе некий выразительный смысл и, тем самым, тоже представляет собой интонацию – более низкого масштабного уровня. Что касается минимального масштаба протяженности интонации, то он может быть равен одному звуку, несущему в контексте музыкального произведения определенную выразительно-смысловую нагрузку. Пример этого представляет первый мотив-интонация в верхнем голосе начала медленной части *Grave* из Восьмой сонаты Бетховена – это одна лишь нота «до».

Что же касается основных типов музыкальных интонаций, то, развивая теорию Асафьева, В. Холопова выдвинула теорию так называемой пентады – классификации пяти основных типов интонаций: 1) интонации эмоциональные, 2) изобразительные, 3) жанровые, 4) стилевые, 5) композиционные.

Эмоциональные интонации делятся на два вида – мелодические и ритмические. Пример мелодической эмоциональной интонации – тема из «Славянского танца» А. Дворжака ми минор: с эмоциональной точки зрения, начальная тема вся пронизана чувством щемящей тоски, глубокой лирической печали. Единая по эмоциональному тону, она может рассматриваться как единая музыкальная интонация.

Другой пример – мелодия романса Н.А. Римского-Корсакова «Звонче жаворонка пенье» на стихи графа Алексея Толстого, где также мелодия едина в выражении эмоции радостного, восторженного порыва.

Ритмические эмоциональные интонации характерны более всего для фортепианной музыки С.с. Прокофьева и Б. Бартока. Пример ритмической эмоциональной интонации у Прокофьева – Токката, с ее единым ритмом, упругой, уверенной («самоуверенной»), «стальной» устремленностью, присущей молодости. У Б. Бартока в пьесе № 122 из пятой тетради цикла «Микрокосмос» – «Аккорды одновременные и последовательные» – терпкие, напористые аккорды подчинены единой краске острого синкопированного ритма.

Изобразительные, или живописные, интонации посредством звукоподражания имитируют предметы и явления внешнего мира – водную стихию, пение птиц, движения человека, работу механизмов и т.д. (в преломлении авторского звуковосприятия и, разумеется, авторской звукопередачи). Так, например, в песне Ф. Шуберта «Гретхен за прялкой» на стихи И.В. Гете партия фортепиано «зримо» изображает вращение колеса прялки. Н.А. Римский-Корсаков, который до своего композиторского поприща был морским офицером, создал замечательно точные «живописные» изображения моря в его разных состояниях: во вступлении к опере «Садко», в «Шехерезаде» – огромные, спокойно колышущиеся океанские волны («Океан-море синее»); в опере «Сказка о царе Салтане» – море ночное, таинственное, мерцающее под звездами («Бочка по морю плывет»), или бурно-кипучее (Три чуда. Выход из моря 33-х богатырей). В Прологе к опере «Снегурочка» Н.А. Римский-Корсаков звукоподражанием изображает пенье птиц (оркестровая партия Хора птиц). Но если говорить о точности звукоподражания звукам, издаваемым самыми

различными птицами, то ничто не сравнится с «Пением птиц» и «Экзотическими птицами» О. Мессиана.

Изобразительные интонации композиторы особенно любят использовать в сочинениях для детей – облегчая, таким образом, для них проникновение в мир музыки.

3. Жанровые интонации воссоздают в музыке черты бытовых жанров: марша, песни, баркаролы, церковного хора, молитвы, различных танцев; или же жанров классической музыки: этюда, прелюдии, скерцо, ноктюрна, пассакалии, фуги, арии, дуэта, речитатива и т.д. Так, например П.И. Чайковский в третьей части Шестой симфонии прибегает к жанру марша- с упругими, целеустремленными, напористыми интонациями, для воплощения идеи массового единения и общего дела. И во второй части Второй симфонии он применяет четкий, собранный характер марша; при этом в среднем разделе композитор помещает для контраста жанр лирической русской песни. А.Г. Шнитке вводит в полистилистику своего «*Concertogrosso*» №1 танго (прежде использованное композитором в кинофильме Э. Климова «Агония» для характеристики Григория Распутина). При этом автор акцентирует низкий, «развязный», негативный характер этого «знойного» жанра.

4. Стилиевые интонации – черта, присущая современной музыке: когда композитор в качестве стилизации либо стилизового намека-аллюзии использует в своем оригинальном произведении черты стиля какого-нибудь известного композитора, либо какой-то национальной культуры (например, негритянской, китайской, болгарской), либо некоей исторической эпохи (Средневековье, Возрождение, барокко, классика, романтизм). К таким интонациям применим термин «нео» – поскольку они имитируют некий стиль, индивидуальный или эпохальный: «неоклассицизм», «неоромантизм», «необарокко».

Пример ориентации на стиль венских классиков дает первая часть Девятой симфонии Д.Д. Шостаковича: прозрачная фактура, бодрая жизнерадостная эмоция, обороты из трезвучий и гамм... Хотя дальнейшее развитие драматургии произведения показывает, что это только оболочка современных переживаний и даже трагедий, столь свойственных творчеству Д.Д. Шостаковича. Р.К. Щедрин в «Тетради для юношества» назвал один из номеров «Играем оперу Россини» – и музыка здесь весьма напоминает стиль Дж. Россини; причем композитор дает не только собственно стилизацию, но и помещает в текст почти точную (но все же «квази») цитату из оперы Дж. Россини «Золушка».

Интересный пример стилиевой интонации представляет история создания двух произведений разных стилиевых эпох. Композитор-романтик К.М. Вебер написал увертюру к пьесе Ф. Шиллера «Турандот, принцесса Китая», где разработал тему в китайском стиле. Современный же композитор П. Хиндемит сочинил «Симфонические метаморфозы тем Вебера», где Скерцо представляет собой вариации на эту веберовскую тему. Результатом стала абсолютно иная, нежели характерна для «модерниста» П. Хиндемита, экзотическая стилистика.

5. К композиционным интонациям относятся все те общемузыкальные элементы, при помощи которых композитор создает, как бы «строит», свою индивидуальную музыкальную композицию: интервалы, аккорды, гаммы (диатонические, хроматические, пентатонные), звукоряды, их ступени, тембры инструментов, способы игры на инструментах, последовательность тактов, их долей и т.д. Все эти элементы композиции, взятые в отдельности, благодаря обращению к ним огромного числа музыкантов – композиторов, исполнителей, педагогов, получили довольно устойчивые смысловые значения то есть стали интонациями.

К интонациям такого рода относятся значения интервалов: большие секунды – певучие в одновременном звучании, плавные в последовательном; малые секунды – терпкие, острые в одновременном звучании; тревожные, драматичные в последовательном; большие и малые

терции и в последовательности, и в одновременности – гармонично-благозвучные; чистые кварты в последовательности – активные, призывные; в одновременности – жесткие, «пустые»; чистые квинты в последовательности – также призывные, но более спокойные, нежели кварты; в одновременности – «пустые», незаполненные, «плывущие в пространстве»; большие и малые сексты – гармонично-благозвучные, с широким дыханием; малая септима в последовательности – интервал широкого дыхания, «воздушная септима», распространенная в русских народных песнях там, где поется о горах, долинах; в одновременности она – мягкий диссонанс; большая септима в последовательности и в одновременности – острое, крайне напряженное звукосочетание. В восходящем движении интервалы носят активный, «положительно»-побудительный характер, в нисходящем – противодействующий «положительному» действию, способствующий лиризму, драматизму, трагизму.

Гаммы и звукоряды диатонические и пентатонные – несут черты гармоничности; хроматические – напряженности, даже хаоса.

Ступени лада: вводный тон – острый, тяготеющий к разрешению в тонику. Из аккордов: мажорное трезвучие – со светлой окраской, минорное – с затененной, часто печальной; уменьшенный септаккорд – с окраской необычности, фантастики или же драматической напряженности; доминант септаккорд – радостное ожидание разрешения.

Все разнообразие интонационных построений может быть осмыслено с позиций характерного чередования в них сильных и слабых долей. Здесь могут быть выделены последовательности с подчеркиваемыми звуками на четных элементах интонации, в этом случае говорят о ямбических (от греческого *iambos*) интонациях (вспомните об использовании этого размера в стихосложении); и последовательности с подчеркиванием нечетных элементов, получившие название хореических (от греческих *choreios* – плясовой и *trochaios* – бегущий). Отдельные интонационные построения связываются между собой через *цезуры* (от латинского *caesura* – расщепление), то есть разнообразные перерывы в звучании, которые подобно знакам препинания способствуют восприятию художественного и психологического смысла музыкальной структуры.

Тембровое звучание инструментов: скрипка – светлое, яркое, открытое звучание; виолончель – «грудное», насыщенное, но более сдержанное, нежели у скрипки; альт – «матовый», затененный, «застенчивый» тембр; баян – гармонически полнозвучный; флейта – звучание нежное, с придыханием и т.д.

Способы исполнения: кантилена – певучая, тремоло – беспокойное, флажолет скрипки – «неземной», нежный, глиссандо тромбона – грозное, «инфернальное» и т.д.

Интонации композиционного типа обычно не выходят в произведениях на первый план, а занимают подчиненный характер. Например, в начале Плача Юродивого из «Бориса Годунова» М.П. Мусоргского композиционный смысл интонации нисходящих малых секунд в оркестре не столь ярко выражен, как их эмоциональная окраска – интонация плача.

В «Полете Шмеля» из оперы «Сказка о царе Салтане» Н.А. Римского-Корсакова композиционная интонация – мелодическая хроматическая гамма – подчинена интонации изобразительной – кружащегося и «зудящего» полета.

Тем не менее в определенных случаях композиционные интонации выходят на первый план. Например, если произведения являются инструктивными упражнениями, в которых наиболее важна техническая точность интонирования именно нот, интервалов, аккордов; художественный образ отступает здесь на второй план. Пример этого – распевание у вокалистов, специальные этюды для пианистов, скрипачей, виолончелистов, где различные технические фигуры, гаммы, арпеджио, двойные ноты, не несут яркого образного смысла, а имеют задачей собственно формирование исполнительской техники. Так, в «Этюде в ля» из «Тетради для юношества» Р.К. Щедрина инструктивная цель – точность исполнения

сложного музыкального текста. Вся пьеса играется «сухим» звуком, отрывисто, без педали, в характере «перпетуум-мобиле», и, по сути, представляет собой единую композиционную интонацию такого плана.

А в современных авангардистских произведениях, где для композитора важен прежде всего четкий структурализм, композиционные интонации являются единственной связующей основой. Один из наиболее характерных примеров – творчество французского композитора П. Булеза: в его произведениях не найти ни эмоциональных, ни жанровых, ни изобразительных интонаций, а только композиционные – «абстрактные», смысл которых – звучать выше или ниже, громче или тише, длиннее или короче, объединяться в определенные группы по высоте, регистру, динамике и т.д.

Композиционные интонации смыслов выступают на первый план также тогда, когда они являются выдающимися фактами яркости и новаторства. Таким новаторством было применение целотонной гаммы в XIX веке – в Увертюре к «Руслану и Людмиле» М.И. Глинки, в сцене приглашения Дон Гуаном статуи Командора в опере А.С. Даргомыжского «Каменный гость», в «Сцене в казарме (с призраком Графини)» из «Пиковой дамы» П.И. Чайковского. Но во всех этих случаях целотонная гамма несет на себе элемент изображения фантастики, нежити, «нечеловеческости» – в силу невозможности вычленив в ней какое бы то ни было различие элементов.

Однако возможна и иная типология интонаций. Так, согласно А.Н. Сохору, интонация в музыке, как и в речи, может иметь эмоциональное (экспрессивное), логически-смысловое, характеристическое и жанровое значения. Эмоциональное значение музыкальной интонации определяется выражаемыми ею чувствами, настроениями композитора и исполнителя. В этом смысле говорят, например, о звучащих в данном музыкальном произведении (или каком-либо его разделе) интонациях призыва, гнева, ликования, тревоги, торжества, решимости, ласки, сочувствия, участия, материнского или любовного приветов, сострадания, дружеской поддержки и т. п. Логически-смысловое значение интонации определяется тем, выражает ли она утверждение, вопрос, завершение мысли и др. Наконец, интонация может быть различной по своему характеру эстетическому, в том числе национальному (русская, грузинская, немецкая, французская) и социальному (русская крестьянская, разночинно-городская и т. п.), а также по жанровому значению (песенная, ариозная, речитативная; повествовательная, скерцозная, медитативная; бытовая, ораторская и т. п.) [5].

Взаимопроникновение типов интонаций.

Важнейшей особенностью существования интонаций является взаимодействие их типов. Как правило, изобразительные интонации окрашены эмоционально: композитор не просто «иллюстрирует» какой-то момент музыкального «сюжета», но «сюжет», или «картина», всегда в музыке одновременно выражает какое-либо чувство. «Живописная» картина океана в начале «Садко» воплощает и эмоцию гимнического восторга, а также, одновременно, состояние эпического спокойствия созерцания водной стихии, созвучного ее величию. Изображение убегания Петрушки от Арапа в балете И.Ф. Стравинского в то же время наполнено эмоцией «игрушечного» ужаса. Изображение вращения колеса прялки Гретхен у Ф. Шуберта пронизано эмоцией беспокойства и, в то же время, безысходной застылости – как душевное состояние и мысли девушки. У А.Г. Шнитке, П.И. Чайковского, при значительной роли в их произведениях жанровых интонаций, одновременно музыка чрезвычайно ярко окрашена эмоционально – интонация высказывания может быть энергично-собранной, лирически-проникновенной, развязно-наглой и т.д.

То же и со стилизованными интонациями: щедринская «работа по модели» Дж. Россини – эмоционально оживленная и немного «детская»; «Тихие песни» В. Сильвестрова –

пронизаны эмоцией ностальгии и, немного, сентиментальности по ушедшей «гармоничной» эпохе XIX века.

И композиционные интонации чаще всего связаны с чувствами и эмоциями. Так, целотонная гамма в «Пиковой даме» призвана вызывать в слушателе то же чувство, что и у героя – Германа: чувство встречи с чем-то нечеловеческим и сомнамбулической застылости, «столбняка» от встречи с призраком – что и происходит на сцене. Даже в творчестве П. Булеза есть свои энергетические напряжения и разрядки, выражающие своего рода «абстрактные эмоции».

Таким образом, можно сделать вывод, что все типы интонаций, будь то жанровые, изобразительные, равно как стилевые и композиционные, чаще всего содержат в себе неотъемлемо присущую музыкальному содержанию эмоциональную «подсветку».

Но интонации могут синтезировать не только два, но и большее число типов. Так, увидев название пьесы «Двенадцать нот» (из «Тетради для юношества») Р.К. Щедрина, можно предположить, что это инструктивная по названию, додекафонно-полифоническая композиция, и что здесь превалирует интонация композиционная. Но в действительности этой пьесе противопоставлено исполнение «безразличным», «техническим» звуком. Потому что на самом деле первые двенадцать нот заключают в себе чрезвычайно яркую эмоциональную интонацию глубочайшей скорби и страдания. Число 12 (12 звуков додекафонной серии) в этой пьесе, не исключено, что коррелирует с баховской символикой: двенадцать учеников Христа, крестные муки. В итоге оказывается, что пьеса Р.К. Щедрина в современной композиторской технике трансформирует традицию скорбных образов фуг И.С. Баха...

В другой пьесе из «Тетради для юношества» – «Деревенская плакальщица» – происходит соединение трех типов интонаций: повторения одной ноты в сочетании с «всхлипываниями» (форшлаг), звуча жалобным народным причетом, проявляют себя как интонации жанровые – «плакальщицкие»; общий характер музыки несет ярко выраженный облик русской народной музыки – это интонации стилевые; само же чувство горя – эмоция, и, следовательно, здесь присутствуют и интонации эмоциональные – которые автор подчеркивает ремарками *espressivo*, *dolente* (выразительно, жалобно). Композиционные интонации собственно интервалов также присутствуют здесь – они вообще сильны в творчестве Р.К. Щедрина, композитора со значительной степенью рационализма в мышлении, однако здесь при восприятии музыки они далеко оттесняются иными типами интонаций.

Вообще, распознавание разных типов интонаций в пределах даже одной темы в современной музыке иногда представляет значительную трудность – столько типов могут сочетаться в одновременности. Это может затруднять распознавание главенствующего в данном произведении, или в его фрагменте, типа интонации.

Особо необходимо сказать о понятии «интонация» в его выходящем за пределы собственно музыкального произведения, общеэстетическом плане [1]. Важнейшее, и наивысшее, место в типологии интонаций занимает понятие генеральная интонация. Этот термин В.В. Медушевского дальнейшее развитие получил у В. Холоповой, которая под генеральной интонацией подразумевает обобщающую интонацию всего произведения, его эмоционально-смысловую целостность. Генеральная интонация тесно связана и с исполнительским искусством, так как в идеале исполнитель в своей интерпретации «задает тон» – т.е. именно генеральную интонацию – всей концепции музыкального произведения. С этой точки зрения, говорят об «интонации исполнения». В самом же широком смысле можно говорить об авторской интонации – проявлении авторского начала, авторского метода, авторской манеры в художественной концепции произведения, авторской трактовки всех закладываемых в него этических и эстетических индивидуальных представлений и

технических средств. На этом уровне генеральная интонация равна авторскому мироощущению и мировоззрению.

Живое интонирование музыки исполнителем и восприятие ее слушателем

Итак, в решающей степени интонация музыкального высказывания предопределена композитором. В действительности это значит, что созданный им нотный текст обладает потенциальным содержанием – а, следовательно, потенциальным значением смыслом, зависящим как от физических свойств звуков, тембров, так и от заложенных в произведении ассоциативных связей. Но нотный текст не фиксирует в себе всей выразительно-смысловой стороны музыки, какой она ощущалась самим композитором. Смысл написанного, его содержание, музыкальное и внемузыкальное, выявляет себя, прежде всего в реальном исполнительском звучании произведения – в конкретной фразировке, тембре, развертывании музыкальной формы. Предельно возможная конкретизация содержания музыкального произведения исполнителем (им может быть и сам автор), выявление им композиторской интонации и является реальным бытием музыки.

При этом, именно потому, что нотный текст сочинения запечатлевает только выразительно-смысловую основу, «канву», музыкантами-исполнителями и педагогами передаются «по цепочке» слуховые представления о его звучании. Именно на этом «фундаменте» устойчивой исполнительской традиции понимания замысла композитора каждый исполнитель создает присущими лично ему средствами свою собственную, индивидуальную интерпретацию, исполнительскую интонацию: «расшифровывает» интонацию авторскую в соответствии со своими собственными индивидуальными, психологическими и социальными позициями и предпочтениями-которые подчас могут разительно отличаться от широко распространенной традиции исполнения данного произведения. В интерпретации разных исполнителей на первый план могут выходить совершенно разные слои содержания, как в зерне содержащиеся в авторском нотном тексте. В этом плане чрезвычайно интересно и плодотворно сравнивать исполнительские интерпретации выдающимися и великими пианистами XX века, скажем, творчества И.С. Баха: С.Т. Рихтером, В. Софроницким, А.Г. Рубинштейном, В. Горовицем, Э. Гилельсом, или Скрипичного концерта Ф. Мендельсона И. Менухиным, Д. Ойстрахом, О. Каганом...

Однако существует и проблема пределов допустимости интерпретации, и разные эпохи отвечают на этот вопрос по-разному. В XX веке классические произведения вдобавок стали перекладывать для эстрады или джаза; при этом они часто теряют свою возвышенность и глубину, приобретая черты развлекательной «попсы» и, тем самым, становятся уже фактом массовой культуры.

Наконец, последним, замыкающим весь «технологический процесс» звеном в цепи интонационного бытия музыки является слушатель. Только при условии восприятия и понимания им интонационного содержания музыки ее существование обретает полноту и общественную значимость. В идеале слушатель воспринимает, воспроизводит в своем сознании, переживает и усваивает композиторскую интонацию в ее исполнительском истолковании. И делает он это также индивидуально, на основе собственного музыкального и жизненного опыта, – который, безусловно, в большой мере обусловлен опытом его среды, его страны, нации, исторических обстоятельств, – но одновременно отражает и его личные биологические и психофизиологические особенности.

Понятие об интонации и музыкальном содержании в педагогическом процессе

Радикальные изменения темпа жизни в XX и XXI веках, специфика масштабных социальных и психологических потрясений и проблем породили переоценку личностных идеалов и ценностей, и в частности существенно повлияли на сочиняемую «академическую» музыку. В связи с этим чрезвычайно остро встала проблема восприятия и понимания, а точнее непонимания, музыки крупнейших художников-новаторов второй половины XX века – А.Г. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдулиной, В. Лютославского, К. Пендерецкого, А. Пярта. Многие педагоги-музыканты сталкиваются с непониманием мучениками творчества этих композиторов и потому избегают включать их в учебную программу – тем самым усугубляя ситуацию: важные этические послания, заключенные в творчестве этих композиторов, остаются не услышанными и не понятыми. Однако нельзя сказать, что музыкальное сознание публики «академической» музыки не меняется вовсе; в какой-то мере оно адаптируется к современному музыкальному языку. Достаточно посмотреть на аудиторию сегодняшних концертов «авангардной» музыки – на них немало молодежи. Но с другой стороны – восприятие музыки второй половины XX века требует от слушателя огромного напряжения внимания, доступного даже далеко не всем интеллектуалам.

Известен закон: чем более неожиданно, непривычно новшество, тем больше времени необходимо человеческому восприятию для привыкания к нему. Так и для «привыкания» к определенному, непривычному музыкальному складу – длительная наработка слушательской практики в отношении музыки данного типа позволяет открывать в ней все новые оттенки смысла.

Но тем больше зависит от педагога, призванного подготовить соприкосновение слушателя с новым музыкальным языком, с интонационным, стилистическим новаторством и стоящими за ним новыми аспектами содержания.

Надо сказать, что данная задача не является обособленной, «специальной»; она расположена в контексте усилий современной передовой педагогики общеобразовательного плана (Ш.А. Амонашвили, Б.С. Гершунский, А.А. Остапенко и др.), направленных на устранение разрыва между рационально-логическими и эмоционально-ценностными, иными словами, между научными и художественно-образными аспектами мышления ученика. Идеал такого типа образования – на которое стоило бы равняться всей отечественной педагогике, – формирование в человеке мировоззрения как целостного мира Культуры, в его гармонической организации, развитие ценностного, а не только научного – точнее наукообразного, «образованческого» – мышления, выработка ответственного сознания личности.

Упомянутые педагоги-исследователи отмечают целесообразность тесного сближения педагогики и музыки на почве того, что у этих областей культуры один и тот же предмет – человек, а также того, что в плане выражения человеческого в человеке музыка стоит на совершенно особом месте, в сравнении с другими искусствами. Так ведь и согласно мыслям Б.В. Асафьева, средства музыкальной выразительности – ритм, лад, динамика, тембр и др. – сходны с проявлениями человеческой психики, с закономерностями выражения человеческой мысли.

Через общение с музыкой человек обогащает и совершенствует связи между собственным жизненным опытом и генетическим опытом развития человеческой культуры в целом. При этом он вырабатывает в себе особую способность музыкального освоения мира, имеющую отношение не только к миру музыки, но и носящую универсальный характер. Развитию этой способности способна и должна всемерно способствовать музыкальная педагогика.

Ввиду недостаточной исследованности технологий анализа музыкального содержания, раскрытие таких его аспектов, как образная система композитора, тематика творчества,

смысловая организация музыкального текста и ряд других, – самое сложное в музыкальной педагогике. Но при всем том педагог всеми доступными ему средствами стремится подвести учащегося или студента к наиболее точному восприятию музыкального произведения во всей его содержательно-смысловой полноте. В этом отношении наиболее перспективным для понимания смысла звучащего произведения оказалось открытие музыковедения последних десятилетий – также местами еще недоработанный семантический, смысловой, интонационный анализ. Семантика, в узком смысле, означает значение, смысл языковой единицы. В широком смысле – отношение между выражениями некоего языка и миром, реальным или воображаемым, а также анализ совокупности таких отношений. Такой анализ применяет понятия и методы различных гуманитарных дисциплин: эстетики, музыкознания, языкознания, культурологии, психологии, социологии, этики, с одной стороны, а с другой, принимает во внимание непосредственные субъективные эмоциональные ощущения слушателя (в частности ученика или студента), его переживания, ассоциации, как «специальные», собственно музыкальные, так и «неспециальные», общегуманитарные, в процессе активного слушания – то есть восприятия – музыкального произведения. Семантический анализ может дать ключ к смысловому анализу художественного произведения любого исторического периода, разного уровня сложности; но особенно он неocenим по отношению к XX столетию, с его высокой степенью интеллектуализма.

Чрезвычайно плодотворно в последнее время применяется метод интертекстуального (иногда используют термин – компаративного) – то есть сравнительного – анализа, сравнивающего по разным параметрам музыкальные произведения, как в рамках творчества данного композитора, так и в рамках творчеств близких ему по школе, эстетическому направлению, эпохе, композиторов, а также проводящий ассоциации с творчеством поэтов, художников, писателей; может такой анализ затрагивать и сравнение эпох.

Музыка всегда писалась для того, чтобы быть воспринятой и понятой, и функционировала в обществе как система с обратной связью. Нет сомнений в том, что это язык, на котором говорит большая или меньшая часть общества. Язык своеобразный, особый – не имеющий понятий, как таковых, но при этом апеллирующий непосредственно к самым глубинным психофизическим свойствам человека. Именно это ее качество издревле делало ее чрезвычайно ценной в религиозных целях. И именно возможность так глубоко, как никакое другое искусство, воздействовать на человека, преобразуя, трансформируя его, думается, и привлекает так современных замечательных отечественных педагогов-исследователей-экспериментаторов, считающих, что теория музыки может обогатить категориальный аппарат педагогики, семантику педагогических понятий, может дать такой синтез научных и художественных знаний, который приведет к более точному и глубокому восприятию и осмыслению задач и возможностей образования.

В педагогических трудах Ш.А. Амонашвили постоянно встречаются производные от музыки выражения: «партитура школьного дня», «искусство исполнения педагогических мелодий», «мажорная и минорная тональность образовательного процесса»... Это свидетельствует о том, что для автора два искусства – музыка и педагогика – имеют внутреннее родство в силу их особой направленности на раскрытие и трансформацию человека.

А.А. Остапенко отмечает, что организация образовательного процесса обнаруживает закономерности, сходные с музыкальными: ритм, метр, состояния устойчивости и неустойчивости т.д., и это дает основания говорить о «музыкальности» данного процесса, о его специфическом «звучании», о возможности «проектирования» педагогического процесса как художественно-педагогического, по законам музыки. Идея опоры на специфические законы музыки в общем образовании подводит нас к идее, что и организация музыкально-

образовательного процесса должна в качестве своего главного предмета предусматривать «сверхзадачу» выстраивания системы внемузыкальных ценностных ориентаций учеников, студентов. Выстраивания не узко тенденциозного, а согласно высшим гуманистическим идеалам и ценностям.

Таким образом, благодаря художественно-педагогическому содержательному потенциалу музыки и интонационной теории ее познания музыкально-образовательный процесс имеет шансы выйти на качественно иной – ценностно-смысловой уровень анализа, и, тем самым, черпать с этого уровня так необходимый для всей ценностно-ориентационной, познавательной, преобразовательной, коммуникативной деятельности молодого человека глубокий эмоционально-ценностный этический смысл.