ГОСУДАРСТВЕННОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ТУЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ «ТУЛЬСКИЙ КОЛЛЕДЖ ИСКУССТВ им. А.С. ДАРГОМЫЖСКОГО»
ОБОСОБЛЕННОЕ СТРУКТУРНОЕ ПОДРАЗДЕЛЕНИЕ -
ТУЛЬСКАЯ ОБЛАСТНАЯ ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА им. Г.З.РАЙХЕЛЯ

Методический доклад на тему:

«К проблеме изучения смысловой организации музыкального текста с использованием методологии семантического анализа»

Бодрова Л.В.,

заведующая учебной частью, преподаватель

ТОДМШ им. Г.З. Райхеля

Тула, 2024 год

В музыкальной педагогике есть область, которая всегда вызывает живой интерес: это проблемы интерпретации содержания музыкальных произведений, попытки найти методы, помогающие расшифровать смысл, заключенный в музыкальных звуках. Каждый педагог стремится организовать учебный процесс так, чтобы подвести учащегося к наиболее точному восприятию авторского текста, к пониманию музыкального произведения во всей его содержательно-смысловой полноте. Проблемы музыкального содержания, к числу которых относятся такие, как образная сфера композитора, тематика творчества, смысловая организация музыкального текста и ряд других, – самые сложные в музыкальной педагогике ввиду недостаточной исследованности технологий анализа. И с этой точки зрения наиболее перспективным становится семантический подход, включающий достижения различных гуманитарных дисциплин: эстетики, культурологии, музыкознания, языкознания, психологии, этики, социологии. Семантический подход может дать ключ к смысловому анализу музыкального произведения разного уровня сложности, любого исторического периода, особенно XX столетия с его высокой степенью интеллектуализма и повышенной знаковостью.

Известно, что наука как профессиональная область человеческого познания постоянно развивается и открывает новые горизонты. Приблизительно раз в столетие она кардинально меняет свои парадигмы.

Музыкальная наука и педагогическая деятельность многие годы развивались благодаря так называемой «концепции выразительных средств музыки». Именно она определяла главные магистрали музыкальной теории и практики. При всех значительных успехах и достижениях мы неизбежно пришли к формализации знаний, узкограмматической (в теории) и узкотехнической (в исполнительстве) направленности обучения.

Вряд ли нужно убеждать педагога-практика в том, как важно разъяснить ученику содержание изучаемого сочинения. Тем не менее,

музыкознание, а вслед за ним и педагогика долгое время не могли помочь ответить на некоторые самые простые, на первый взгляд, вопросы о том, как устроено содержание произведения.

В середине прошлого столетия музыкознание стало серьёзно менять свои парадигмы в направлении поиска законов смысловой организации музыки. Возникли исследования, посвященные проблемам музыкального содержания, которые рассматривают не только вопросы формы, композиции, но и анализируют смысловые структуры музыкального текста.

Общепризнанными трудами, служащими теоретической базой для научных исканий разных лет в новом музыковедческом направлении, являются работы отечественных авторов: Б. Асафьев «Музыкальная форма как процесс» [Асафьев, 1971], Ю. Кон «К вопросу о понятии "музыкальный язык"...» [Кон, 1967], М. Арановский «Мышление, язык, семантика» [Арановский, 1974], В. Медушевский «Музыкальный стиль как семиотический объект» [Медушевский, 1979], «Интонационная форма музыки» [Медушевский, 1993].

Впервые такой принципиально важный термин, как «музыкальная семантика», был введен Б. Асафьевым в его труде «Музыкальная форма как процесс» [Асафьев, 1971]. Заимствуя понятие «семантика» из языкознания, ученый считал, что музыка способна превратиться «в полную значимости живую образную речь».

Семантическую природу музыкального сочинения с достаточной полнотой можно раскрыть, связав ее с асафьевской теорией музыкальной интонации. Изучая интонацию в историческом, социальном, стилевом, жанровом, композиционном аспектах, ученый счел необходимым рассматривать ее как семантическую ячейку. Такое понятие интонации стало отправной точкой в работе многих музыковедов более позднего поколения и легло в основу разработки новой области музыкознания – музыкальной семиотики.

Во второй половине XX века в асафьевской теории музыкальной интонации обнаружились новые аспекты благодаря соприкосновению музыкознания со смежными науками: психологией, нейропсихологией, эстетикой, лингвистикой. Тесная взаимосвязь нейропсихологии и музыкознания выявляется В. Медушевским, который исследуя центральное, природное свойство музыкальной интонации – целостность, а также анализируя ее способность к обобщению, типизации, уже сопрягает теорию интонации с основными положениями семиотики. Опираясь на данные нейропсихологии, он устанавливает, что огромный опыт человеческого знания музыкальных эпох, жанров, стилей может сфокусироваться в краткие обороты и даже в одномоментный образ целого. Взаимодействуя с музыкальной памятью, музыкальная информация свертывается и развертывается посредством музыкальной интонации.

Внимание зарубежных авторов также направлено на изучение проблемы сущности интонации – в частности явления ее устойчивой стереотипизации. Так, Д. Кук ставит задачу создать собственный словарь музыкальных оборотов с устойчивой семантикой лада. В его теории особый акцент сделан на эмоциональной природе интонации, когда эмоция непосредственно зависит от тех или иных последований ладовых ступеней. Д. Кук изучает специфическую природу музыки именно в русле психофизиологической направленности, считая, что музыка по сути своей есть язык эмоций. Автор создает классификацию интонационных оборотов, которые связаны с определенными эмоциональными состояниями.

На сегодняшний день в области фундаментальных исследований музыкального содержания и теории музыкального текста функционируют несколько научных школ, разрабатываются новые научные концепции. Музыкальное содержание в современном искусствознании существует как научное направление. Три научные школы составляют их основание: Московская (доктор искусствоведения, профессор В.Н. Холопова), Астраханская (доктор искусствоведения, профессор Л.П. Казанцева) и

Уфимская (доктор искусствоведения, профессор Л.Н. Шаймухаметова). Лаборатория музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств (научный руководитель Л.Н. Шаймухаметова) представляет одно из них: разрабатывает содержательные аспекты анализа – поэтику и семантику музыкального текста. Семантический подход, являясь приоритетным в изучении организации смысловой логики музыкального произведения, до конца не исчерпал свои возможности ни теоретически, ни практически и позволяет на сегодняшний день успешно решать многие проблемы. Одна из них – музыка XX века, созданная в координатах совершенно иной логики – атональной, серийной, сериальной и т.д., - которая давно уже не отклонение от правил, а само правило. В орбиту тематизма на равных основаниях с мелодией вовлекаются и приобретают тематическую функцию тембр, ритм, сонорность… Роли темы могут играть интервал и ритмическая формула, и развернутая мелодия, и звуковое пятно – кластер. В связи с этим остро встают проблемы восприятия – невосприятия, понимания – непонимания содержания музыкального произведения. Многие педагоги-музыканты, сталкиваясь с подобной реакцией слушателей, «избегают» включать в учебную программу произведения крупнейших художников-новаторов XX века. Так, великие наши соотечественники, в том числе Шнитке, Денисов, Губайдулина, остаются неуслышанными и неузнанными. Восприятие музыки второй половины XX века требует огромного напряжения и внимания от слушателя и доступно в большей мере интеллектуалам. Соприкосновение слушателя с новым музыкальным языком, с интонационным, стилистическим новаторством должно быть особо подготовлено педагогом. И помочь этому могут наработка слушательской практики, с одной стороны, с другой – введение в структуру урока аспектов семантического анализа.

Музыкальная семантика исторична, она формировалась длительно, постепенно утверждаясь в «музыкальном мире». Музыка всегда писалась для

того, чтобы быть понятой, воспринятой, она всегда порождала ответную, обратную связь.

Духовные ценности различных эпох – барокко, западного романтизма, времени становления европейских национальных школ: русской, чешской, норвежской, этапа французского импрессионизма, культуры XX века –

не могут стать общественным достоянием, если не будут объективированы и не станут передаваться от поколения к поколению в виде социально-исторического опыта. Этот накопленный обществом опыт объединяет их в семиотические системы, которые возникают вместе с умением «раскодировать» таящееся в них духовное содержание. В связи с этим, информация, содержащаяся в музыкальной интонации, посредством которой узнаются закономерности национального музыкального мышления, рассматривается как семиотическая система, направленная раскрыть духовное содержание деятельности того или иного общества посредством присущей ей способности символизировать социокультурные явления и наделять их смыслом. Между интонацией и семиотикой существует глубокая взаимосвязь, так как музыкальная наука выступает «творцом» общих идей. Поэтому музыкальная интонация является одним из центральных предметов семиотического анализа, посредством которой раскрывается жизнь человека (или общества) в музыке. Интонация – как ключевое понятие семантики – содержит обобщенные, концентрированные, систематизированные данные о той или иной эпохе, определенной идее, предмете, действии, каком-либо образе, понятии.

Музыкальная интонация – это текст, наделенный глубоким смыслом, это символ эпохи, в котором кодируется комплекс духовных ценностей определенного социума. Она всегда обладает культурной отмеченностью, «знаком» той или иной конкретной культуры и содержит в себе самую разнообразную информацию о ней, что позволяет исследовать ее семантическую квинтэссенцию.

Интонационная сторона отличается поистине удивительной сжимаемостью. Мы говорим, к примеру, о пронизывающей данное сочинение «балладной» интонации. Но какое же огромное обобщение должно было произвести наше сознание, чтобы свернуть многие произведения балладного жанра в нечто весьма определенное — балладную интонацию!(...) Интонационные универсалии проявляют себя в определенном музыкальном тематизме в виде фиксируемых сознанием музыкальных символических фигур, знаков-лексем. Доминирующий в характере тип интонации зависит от типа и уровня культурного развития. Следовательно, через смену типичной интонации можно проследить смену мировоззренческой парадигмы, смену образа мира, обусловленную социально-исторически. Так, мышление античности тяготеет к повествовательной интонации - идеалу вселенской статики, восклицательная интонация типична для эпохи Просвещения, вопросительная - для романтизма.

Следуя данной логике, можно заключить, что фигуры восхождения, нисхождения, "стояния" на месте, вращения, связанные в музыке с интонациями вопроса, ответа, восклицания, повествования, могут прочитываться как интонационные универсалии, фиксирующие эмоциональное мироощущение человека. Простейшие интонации типизировались в обобщенные интонации музыкальных жанров и стилей. Например, интонация скорби — в арии «ламенто», арии плача, характерной для ранней оперы эпохи барокко. Иная интонация — в музыкальной элегии сентиментализма: печаль ее легка и просветленна. Безошибочно различаются на слух интонации тревожно-напряженной баллады и безмятежной пасторали, эпической былины и лирически восторженной поэмы, торжественного гимна, возвышенного хорала и удалого гопака. У каждого композитора свой интонационный почерк. Один — у И. С. Баха, другой — у В. А. Моцарта, третий — у С.С.Прокофьева. И исторический стиль тоже обладает интонационной неповторимостью. Наполненная разочарованием,

томящаяся по недостижимому идеалу интонация романтической музыки непохожа, например, на живую, общительную, склонную к игре и неожиданностям интонационную манеру музыки середины XVIII в.

Способность определенных элементов музыкальной речи быть носителями художественного смысла, быть образно-выразительным знаком закрепили за ними то или иное выразительное значение. Например:

-тональность es-moll– «родина скорбных, элегических настроений, погребальных поминовений, глубокой печали» (Г.Нейгауз);

-H-dur–«мрачный, темно-синий со стальным, пожалуй даже серовато-свинцовым отливом. Цвет зловещих грозовых туч». (Н.Римский-Корсаков);

- ноктюрн Листа «Грезы любви» начинается с псалмодического вживания в один звук[- семантика чистой примы мелодической, придающий молитвенному взыванию к любви силу онтологической достоверности». (В.Медушевский);

-восходящая квинтовая интонация (- семантика квинты мелодической) – стилистическая черта мелодики русской протяжной песни (А.Островский), уносящийся в безбрежную даль одинокий голос души.

- семантика VI-й ступени:

в миноре употребление VI-й, не переходящей в V, ассоциируется с ощущением «острой неудовлетворенности»; разрешаясь, она рисует «вспышку боли»;

в мажоре VI-я действует иначе. Не разрешаясь, она производит впечатление «продолжительного приятного ожидания», разрешаясь, выражает эффект вспышки «сладостного желания».

Часто музыкальная интонация опирается на специфические средства гармонии, лада, метра, которые музыкально ее организуют. Другая опора

музыкальной интонации — жесты, движения, «немые интонации тела», как их назвал Б. В. Асафьев. Способность музыки точно воспроизводить самые разные движения — бурные, мощные, грандиозные, угловатые, раскованные — поразительна. Вот несколько примеров: вкрадчивые движения кошки, неуклюже переваливающаяся походка утки — в симфонической сказке С. С. Прокофьева «Петя и волк», неслышно плывущий шаг патера Лоренцо, спотыкающиеся движения смертельно раненного Меркуцио — в его же балете «Ромео и Джульетта».

Подобного рода информация о музыкальных интонациях с закрепленными значениями дает возможность овладеть интонационным словарем большинства классических стилей.

Музыкальная теория многие десятилетия направляла обучение в узкограмматическое русло. Педагоги учат узнавать в тексте интервалы, аккорды, тональности, размеры, длительности (грамматика), а также мотивы, фразы, предложения, периоды (синтаксис), определять простые и сложные формы (композиция). Однако помимо музыкальной грамматики и формообразования, в произведении есть музыкальное содержание. Оно определяется многими параметрами, в том числе жанром и заголовком произведения, присутствием в нем разных героев и персонажей. Их признаками являются ключевые интонации – устойчивые обороты с закрепленными значениями (семантические фигуры). Все это - своеобразный «ключ» к освоению новых подходов и технологий развивающего обучения, когда научное осмысление категорий музыкальной поэтики (таких, как герой, персонаж, сюжет, образ) рассматриваются в качестве структурных единиц текста. Они дают серьёзные основания для методических разработок на всех ступенях образовательной системы – от ДМШ до ВУЗа. Наиболее актуальным видится внедрение практической семантики на начальном

образовательном этапе, когда формируются первичные представления о музыкальной речи и музыкальном языке.

Учащиеся знакомятся с нотным текстом не только с позиций грамматики музыкального языка (тональности, размеры, интервалы, аккорды, ритмы), но и с точки зрения содержательных признаков текста, в котором присутствуют образы предметного мира, действуют и переживают различные настроения герои и персонажи. Последние обнаруживаются в тексте через ключевые интонации – сюжетные знаки, определенные семантические фигуры. Через овладение ключевыми интонациями мелодий и смысловых структур музыкального текста развивается творческое воображение ребенка и формируются его семантические представления, создаются предпосылки для самостоятельной деятельности. Научиться пользоваться «общезначимыми» интонациями, включать их в свободное музицирование и импровизацию – одна из главных задач обучению музыкальному языку. Ключевой эмблемой подобной установки становится известное высказывание Б.Яворского: «Не должно делать всех музыкантов композиторами, но необходимо, чтобы каждый музыкант мог произнести на языке своего искусства хотя бы простейшее выражение своих мыслей».

Теория и практика показывают, что проникновение в тайны смысловой организации музыкального произведения в значительной степени помогает воспитывать аналитическую культуру и творчески активное взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом. Семантический анализ ведет к объективной, адекватной композиторскому замыслу расшифровке смысловых структур музыкального тематизма и к последующей выразительной артикуляции. Это, в свою очередь, воспитывает творческую самостоятельность и индивидуальность в интерпретации содержания музыкального произведения.

Предмет сольфеджио – одна из ведущих дисциплин в музыкальном образовании. Далеко не всегда предмет является любимым. И дети, и взрослые относятся к нему по-разному. И по-разному отвечают на вопрос о содержании предмета.

«Взрослые» педагогические представления о предмете, сформированные под влиянием классических методик, оформились в ряд профессиональных канонов. Один из них: сольфеджио – это учебная дисциплина, предназначенная для развития музыкального слуха (ритмического чувства и ладового мышления).

Альтернативой вышесказанному можно считать мнение авторов нового научно-методического направления «Практическая семантика на уроках сольфеджио» в том, что сольфеджио - это учебная дисциплина для развития музыкального мышления и творческого воображения музыканта – будущего композитора, исполнителя и слушателя. Педагог должен научить читать, записывать и понимать нотный текст, разбираться в содержании музыкального текста и смысловой его организации.

Другой постулат, что на сольфеджио изучают правила и нормы музыкального языка – грамматику и синтаксическую организацию нотного текста- авторы дополняют еще одной необходимой составляющей - не только грамматику и синтаксис, но и семантику музыкального текста – смысловые структуры музыкального языка и устной музыкальной речи.

Изучить на уроках все элементы музыкального языка — невозможно. Еще менее реально изучить все комплексы возможных сочетаний, возникающих на пересечении значений элементов разных уровней. Значит, для практических нужд музыкальной педагогики нужно искать другой путь. Очевидно, что из каждого уровня музыкального языка необходимо выбрать несколько наиболее доступных элементов, своеобразный музыкальный алфавит значений. Без преувеличения можно сказать, что все ныне

действующие методики музыкального воспитания предлагают подобный более или менее стандартного вида, состоящий из компактных интервально-мелодических интонаций, основных ладовых тяготений, нескольких хорошо узнаваемых тембров, динамических, темповых градаций и других музыкальных средств. Этот путь традиционен в хорошем смысле слова. Однако в традиционном виде он не доводит до цели, останавливается на полпути. Практика современного музыкального обучения допускает освоение музыкального языка в отрыве от его семантической основы, что совершенно противоречит самой сути любой языковой системы.

Необходимо организовать учебный процесс так, чтобы элементы музыкального языка откладывались в сознании учащихся не пустыми звуковыми формами, но значащими единицами. Слуховое освоение различных музыкальных средств необходимо сочетать со знанием их выразительных возможностей, специально закреплять определенные значения за элементами музыкального языка.

Важно чтобы эти значения дети не получали как готовую информацию со слов педагога, а открывали сами с помощью слушательского исследования: чувствуя общий характер, настроение музыки - пытаясь определить, откуда оно берется, что в музыкальном звучании порождает именно это настроение. Формирование системы значений музыкального языка, таким образом, должно отталкиваться от конкретных произведений.

Внедрение практической семантики на начальном этапе музыкального образования, а также на протяжении всех звеньев обучения (школа – училище–вуз) позволит повысить у начинающих музыкантов потребность в занятиях музыкальной деятельностью, любить классику, иметь высокий уровень развития основных музыкальных способностей, ощущать стойкую потребность в самоактуализации, посещать концерты классической музыки, оперные и балетные спектакли, сформировать мотивацию на восприятие сложных музыкальных текстов.

Литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971.

2. Грошева Е.В. «Музыкальные диалоги и ролевые игры в классе сольфеджио»
Методические рекомендации. 2005.

3.Кильдиярова А.Г. «Стихи на уроках сольфеджио». Методические рекомендации. 2003.

4. Кон Ю. К вопросу о понятии «музыкальный язык» // От Люлли до наших дней. М.: Музыка, 1967.

5. Медушевский В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993.

6. Степанов Ю. Семиотика. М.: Наука, 1971. 167 с.

7. Федорова Л.И. «Веселое сольфеджио». Методические рекомендации. 2004.

8. Холопова В. Музыка как вид искусства. Учебное пособие. СПб.: Лань, 2002.

9. Шаймухаметова Л.Н., Исламгулова Р.Х. «Музыкальный букварь». Учебное пособие. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ. 2002.

10.Шаймухаметова Л.Н. «Музыкальная риторика». Методические рекомендации. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ. 2000.