

---

С. А. Давыдова

**ДВА ПОДХОДА К АНАЛИЗУ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
НА ПРИМЕРЕ МАЛЕНЬКОЙ СОНАТЫ Б. ЧАЙКОВСКОГО  
(УРОВЕНЬ ДШИ, ДМШ)**

*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.

S. Davydova

**TWO APPROACHES TO THE ANALYSIS OF A PIECE OF MUSIC  
ON AN EXAMPLE OF «MALENKAYA SONATA» BY B. CHAYKOVSKIY**

*Two types of analysis (phenomenological and hermeneutic) applied to one piece are discussed in terms of developing musical thinking in children pedagogy. On the basis of ideas of phenomenology and hermeneutics, the most effective approach to the analysis of a piece of music leading to deep experience and understanding is suggested. The conclusions are drawn on the effectiveness of the bilateral approach in practice of musical and general educational schools.*

**Keywords:** hermeneutics, dynamic interface, experience, understanding, sense, content, sonata form, phenomenology.

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 *смысловывляющую* 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 соз-

нании, 3) «акт осознания предмета («аттенциональную» определенность переживания)» [2, с. 58]. То есть феноменологический метод требует установки, нацеленной не на восприятие известных и выявление еще не известных свойств, функций предмета, но на сам процесс сознания как формирование определенного спектра значений предмета.

**Герменевтика** — учение об истолковании произведения, об 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, с. 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: экспозиция (т. 1–28), небольшая разработка (т. 29–45), в основе которой — мотивное и тональное развитие главной партии, и сокращенная зеркальная реприза (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 *предпоимания* — 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, дается в 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). *Tempo 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 жестиколятивно-двигательного [3, с. 147].

На этапе постижения **СПИ** анализ усложняется. Известно, что душевные движения часто воплощаются посредством направленности мелодического голоса. Здесь интонация восходящей затактовой кварты в сочетании с темпом *Allegro* усиливает активно-волевое начало. Н. Корыхалова: «Где веселость — там живость, проворство, ловкость и легкость движений, оживленный ритм жизнедеятельности» [4, с. 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-тонального преобразования 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 (с-*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-драматиче-

ской сонаты — *сонатинного типа*. Ее суть заключается в небольших масштабах, в прозрачной классицистской фактуре, в 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, с. 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.
2. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Т. 1: Общее введение в чистую феноменологию. М.: Дом интеллект. книги, 1999.
3. Казанцева Л. Основы музыкального содержания: Учебное пособие. 2-е изд., испр. Астрахань, 2009.
4. Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в различных стилях. СПб.: Композитор, 2007.
5. Овсянкина Г. Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича: Монография. СПб.: Композитор, 2003. Кн. 1–2.
6. Холотов Ю. К проблеме музыкального анализа // Проблемы музыкальной науки. М.: Сов. композитор, 1985. Вып. 6. С. 130–151.

## REFERENCES

1. Gal'perin I. Tekst kak ob#ekt lingvisticheskogo issledovaniya. M.: KomKniga, 2007.
2. Gusserl' Je. Idei k chistoj fenomenologii i fenomenologicheskoy filo-sofii. T. 1: Obshchee vvedenie v chistuju fenomenologiju. M.: Dom intellekt. knigi, 1999.
3. Kazanceva L. Osnovy muzykal'nogo soderzhaniya: Uchebnoe posobie. 2-e izd., ispr. Astrahan', 2009.
4. Koryhalova N. Muzykal'no-ispolnitel'skie terminy: Vozniknovenie, razvitie znachenij i ih ottenki, ispol'zovanie v razlichnyh stiljah. SPb.: Kompozitor, 2007.
5. Ovsjankina G. Fortepiannyj cikl v otechestvennoj muzyke vtoroj poloviny XX veka: shkola D. D. Shostakovicha: Monografija. SPb.: Kompozitor, 2003. Kn. 1–2.
6. Holopov Ju. K probleme muzykal'nogo analiza // Problemy muzykal'noj nauki. M.: Sov. kompozitor, 1985. Vyp. 6. S. 130–151.