

Музыкальный язык современных сочинений для детей.

Понятия «современная» музыка, «современный» музыкальный язык зависят, естественно, от временного фактора. Как и язык слов, музыкальный язык формируется в определенных исторических условиях, испытывая на себе самые разные влияния – от воздействия речевого языка до индивидуальных свойств личности композитора. Для каждой эпохи характерно рождение новых идей, образов, тем, сюжетов. И в связи с этим возникает та интонационная сфера, которая, будучи чутко распознана художником и, смело трансформированная им, составляет основу современного музыкального языка. «Современным», условно говоря, является то, что создается «сегодня», на протяжении жизни одного-двух поколений, т.е. приблизительно на протяжении полувека.

Понятием «музыкальный язык» в музыкознании принято обозначать совокупность средств музыкальной выразительности - прежде всего лада, мелодии, ритма, гармонии. При этом, по мнению М. Ройтерштейна, «все стороны и свойства музыки в их разнообразных взаимоотношениях служат средством музыкального мышления (которое включает в себя и творчество, и восприятие его результатов), средством хранения музыкальной информации (как индивидуальной и общественной памяти, так и в виде всякого рода записи – от нотной до электронной) и, наконец, средством передачи этой информации. Все эти три функции суть свойства языка, определяемого как средство мышления, выражения, общения и запоминания. Отсюда хотя и метафорическое, но глубоко обоснованное название всей совокупности средств музыки – музыкальным языком» [18, с. 80].

Каждое поколение композиторов по-своему решало задачи обновления образной сущности музыки и арсенала ее выразительных средств. Высшей целью этих закономерных усилий было правдивое и разностороннее воплощение изменившейся действительности, настоятельно требующее новых интонаций, новых красок и ритмов.

К концу XX века существенно изменилась ладогармоническая сфера современной музыки, обусловив максимальное расширение традиционной тональной системы. Важные новшества определились в интонационном строе благодаря внедрению ораторски декламационных элементов, а также обновлению оборотов национально-фольклорного происхождения. Пути мелодики развивались в двух направлениях. Одно – это преобразование секундовой основы мелодики, которое привело к развитию линейной горизонтали, что заметно, например, в творчестве многих отечественных композиторов: С. Прокофьева, Д. Шостаковича, В. Гаврилина, Г. Свиридова и других. Другое направление - это развитие гармонически-скачковой стороны (музыка Р. Щедрина, С. Слонимского, С. Губайдулиной и других). «Оба русла развития мелодики XX века, – отмечает В. Холопова, – отличает самодовлеющий инструментализм с присущими ему природными качествами – свободой использования диапазонов, регистров, интервалики, звуковой массы и скорости движения, что придает в целом принципиально иной интонационный облик музыке XX века по сравнению с предыдущими периодами» [23, с 16]

Заметно острее и свободнее стала метроритмическая сторона музыкального материала. Одно наиболее общее свойство современного ритма заключается в сохранении системы нерегулярности, установившейся еще в первой половине XX века.

Гармония, отражая интонационные стороны музыкального мышления, давно не подчиняется ладово-функциональным закономерностям. Становясь все более диссонансной, напряженной, она все чаще служит колористическим или эмоционально-экспрессивным задачам создания музыкального образа. Единицей гармонического языка в современной музыке может быть просто отдельный тон, интервал или полиаккорд.

Эти качественные изменения музыкального языка коснулись не только «взрослой» музыки, но и «детской». Так, мелодия, занимающая в произведениях для детей по-прежнему главное положение, также ощутила на себе многие ладово-интонационные новации. Например, в пьесе С.

Губайдулиной «Злая шутка» образ «незащищенного, хрупкого» героя создается нисходящими мелодическими ячейками (своего рода «всхлипываниями»), не приводящими к мелодической линии в традиционном, привычном смысле этого слова.

Образцом контрастной полифонии с самостоятельными мелодическими линиями, довольно непривычными в интонационном плане, является пьеса В. Агафонникова «На рассвете». Ее мелодия изобилует широкими ходами, иногда в одном направлении, в нее вкрапливаются хроматические звуки двенадцатиступенного лада.

Нередко в современной «детской» музыке встречается и политональность. Так, ее простейшее проявление – битональность как одновременное проведение двух голосов (мелодий) в разных тональностях – находит применение (для создания «образа» заводной механической куклы) в пьесе Ю. Корнакова «Кукольное рондо». В его же пьесе «В горах» сопровождающий мелодию подголосок проходит поочередно в разных тональностях и вызывает представление о многократных отзвуках эхо.

Гармония в «детских» произведениях служит задачам создания пастельных красок природы, обрисовки фантастических, сказочно-фольклорных персонажей, передачи трагикомических событий. Широкое применение в детской музыке находит кластер – секундовый аккорд. Так, в пьесе В. Агафонникова «Сани с колокольчиком» кластерные сочетания в режиме *soprano ostinato* используются как средство пейзажно-звуковой зарисовки. Полиаккорды и кластеры (для создания фантастически-комического образа) использованы в фортепианной сюите «Контрасты» Ю. Корнакова.

Временные отношения в музыке составляют область ритма, метра, темпа. Главное положение в этой системе занимает ритм – носитель экспрессии движения, воплощающий самые разные смысловые стороны живой, развивающейся интонации.

Одной из особенностей современной детской музыки оказывается ритмическая организация со смешанными и переменными тактами. Последние

имеют в музыке неодинаковые по смыслу функции. Одна из них – обострение моторно-танцевального движения экспрессией временной нерегулярности и акцентности. Противоположная функция смешанных и переменных тактов – сглаживание ритмических эффектов благодаря погашению акцентов. Например, в пьесе Ю. Корнакова «Раздумье» меняющийся размер в каждом такте (6/8-5/8-3/8) в сочетании с синкопированным ритмом и соответствующим темпом создают образ «героя», погруженного в свои мечтания.

Связь между образным строем и типом изложения проявляется и через фактуру. Так, если в музыке преобладает характеристическая сторона, ставятся какие-либо изобразительные задачи, то в фактуре активизируются ее фонические свойства (широкое использование регистров, контрасты динамических оттенков, многообразие фактурных рисунков, вертикаль необычной структуры (секундовой), яркие тонально-гармонические сдвиги).

Заметно, если же в структуре художественного содержания преобладает эмоционально-логическое начало, то фонические (колористические) свойства фактуры акцентируются в значительно меньшей степени. Глубины внутреннего психологического «пространства», отраженного через функционально-логическое движение и развитие фактурных компонентов, воспринимается в подобных изложениях как главное.

Реализовать создание сказочно-фантастических образов дают возможность новые акустические приемы. Так, на фортепиано применяются приемы игры по струнам инструмента, на беззвучно нажатых клавишах (фортепианные флажолеты), ударом руки по корпусу (пюпитру) инструмента и т.п. Например, удары по струнам рояля в «Колоколах» С. Слонимского создают соответствующий названию пьесы акустический эффект. В пьесе С. Губайдулиной «Эхо» отсутствуют типичные для музыки такого рода тихие имитационные проведения ведущего мотива, а исполнение строится на специфическом акустическом приеме: в нижнем регистре коротко и сильно берутся отдельные звуки и целые комплексы, на которые отзываются открытые

струны в верхнем регистре. Характер возникающих при этом фортепианных флажолетов - призрачно-таинственный.

Таким образом, в современной детской музыке достаточно широко используются все новые средства музыкальной выразительности – от ладово-интонационных до исполнительских. Именно средства музыкальной выразительности вносят новаторское, «современное» звучание. Именно вокруг новых средств музыкальной выразительности, а не образного содержания, концентрируется специфика восприятия музыки современных композиторов.

В качестве учебного материала для знакомства маленьких музыкантов с творчеством современных композиторов предлагаю анализ фортепианного цикла Жанны Металлиди «Лесная музыка».

Фортепианный цикл «Лесная музыка» - один из характерных для стиля Ж.Металлиди. Новаторские стороны музыкального языка, программность, яркая образность и доступность пианистического изложения для детей младших классов и определили выбор именно этого цикла в качестве учебного материала при проведении экспериментальной работы.

В авторской аннотации к циклу написано – «Лес дает мне силы, будит мою творческую фантазию. Надо только внимательно смотреть вокруг и слушать... слушать. И тогда услышишь в лесной музыке и песню старой сосны, и веселую песню дятла, и песню звездной ночи».

13 пьес цикла условно можно разделить на две группы. Первая из них объединяет пьесы пейзажного характера: «Лесная тропинка», «Тихое озеро», «Утро в горах», «Осенний пейзаж», «Песня старой сосны», «Ноктюрн». Ко второй группе принадлежат пьесы-сценки: «На лесной полянке», «Лесной переполох», «Заблудились», «Танцующие светлячки», «Весенняя песенка», «Веселый дятел», «Птичий концерт».

Цикл строится по принципу образного и темпового контраста. При этом пейзажные зарисовки звучат в темпе *Andante*, а лесные сцены - в темпе *Allegretto*. Каждая пьеса ярко «раскрашена»: здесь и тонкая изысканная лирика

мелодии, и сонорные аккордовые пятна, близкие кластерам, и элементы политональности, полиладовости, и неожиданные смены динамики и фактуры.

Первая пьеса цикла - *«Лесная тропинка»* (C-dur). Главное выразительное средство ее музыки – мелодия, своеобразие которой заключается в сочетании плавного движения со скачками без заполнения, на фоне повторяющейся ритмоформулы, что создает ощущение неожиданности, причудливой витиеватости. Широкий диапазон мелодической линии дает возможность почувствовать «воздух и пространство». Органный пункт, септаккорды, прозрачная фактура, способствуют созданию ощущения утренней свежести, любования природой, созерцательности.

Во второй пьесе цикла - *«На лесной полянке»* (F-dur) - композитор создает два образа-настроения: непосредственного детского веселья и напряженности, беспокойства. «Веселье» подчеркивается звучанием гармонического мажора, введением артикуляционных сопоставлений (staccato-legato), динамических контрастов, темповых отклонений, диссонансов и плотных терцовых сочетаний с опорой на тонику. Состояние же беспокойства возникает в результате появления гаммаобразных секвентных построений со *sf* на слабой доле, сочетании *p* и *mp* со штрихом staccato. Однако в коде динамический контраст (*sf-p*) и сопоставление регистров привносят юмор и комичность. В целом, в пьесе именно яркие динамические сопоставления являются наиболее значимыми среди средств выразительности.

В третьей пьесе - *«Тихое озеро»* (B-dur) - крайние разделы решены в характере классической баркаролы, на что указывают размер 6/8 и плавное, волнообразное «покачивание» в аккомпанементе, плавная мелодическая линия в высоком регистре (традиционные приемы). Средний раздел пьесы - появление неожиданного события, нарушившего покой и гармонию природы. Здесь преобладают современные средства выразительности – диссонантные аккорды, переменный размер (6/8, 3/8), стремительное динамическое нарастание, от *p* до *ff*.

Следующая пьеса цикла - *«Лесной переполох»* (Cis-dur) - картина неожиданного вторжения (может быть, озорных мальчишек), внесшего сумятицу в устоявшуюся жизнь леса и его обитателей. Изобразительная особенность заключается в использовании полифонического изложения двух голосов-«образов» - грубоватого нижнего (штрих marcato) и боязливо-неуверенного верхнего. Диссонирующее звучание аккордов в последнем такте разрешающихся в тоническое трезвучие, как бы приводя к благоприятному разрешению «лесного» конфликта.

В пятой пьесе *«Заблудились»* (d-moll) можно услышать и представить себе яркий мультипликационный образ. Мелодия здесь является главным носителем смысловой информации. Ее шестикратное проведение в основной тональности (d-moll) в сочетании с красочной гармонией (DD) и внутритактовой синкопой способствует образному воплощению, так же, впрочем, как и использование канонической имитации. Небольшая ярко-красочная каденция (три такта) из четырех аккордов (VI, S-dur, II_b, VII) разрешает комизм ситуации.

В пьесе *«Танцующие светлячки»* (g-moll) композитор демонстрирует два дополняющих друг друга образа, «действующих» в танцевальном движении жиги. Использование артикуляционных приемов (staccato-legato) и мелких длительностей (восьмые и шестнадцатые) на протяжении всей пьесы создает впечатление своеобразного кружения – главное средство выразительности. Высокий регистр, восходящее движение, междутактовые синкопы, обилие форшлагов – средства выразительности которыми композитор добивается некоторой мелодической изысканности. Пространство и «свет» достигается мягкими гармоническими сочетаниями: T, T₂, VI₇, D₇, T.

В седьмой пьесе - *«Утро в горах»* (G-dur) – присутствует восточный колорит, чему способствует миксолидийский лад. Аккордовые построения в аккомпанементе (T, VII_b, VI_b) создают колористический фон, органично дополняя мелодию. Картина просыпающейся природы (в среднем разделе) «рисует» с помощью колористической педали, красочных аккордовых комплексов, включающих диссонантные гармонии. Яркая кульминация в C-dur

стремительно (один такт) возвращает к первоначальному состоянию созерцания и покоя.

В следующей пьесе - *«Весенняя песенка»* (A-dur) - композитор сопоставляет два образа: первый - наступающей весны (на фоне остигатного аккомпанемента звучит незатейливая песенка с небольшим отклонением в D-dur), второй (в среднем разделе) - образ-воспоминание о прошедшей зиме (темп *meno mosso*, небольшого диапазона мелодическая линия, аккордовое изложение, «застывшая» на *p* динамика). Музыкальный язык пьесы, особенно в среднем разделе, отличается ярким современным звучанием, создаваемым, в частности, чередованием далеких тональностей: cis-moll, e-moll, c-moll и др.

Иными средствами композитор рисует *«Осенний пейзаж»* (девятая пьеса). Печальная, грустная мелодия (ремарка автора: «журавли печально курлычут») изложена в пентатонном ладу. Во втором периоде на фоне зыбкого аккомпанемента (фригийский лад) звучат выразительные квартовые интонации в верхнем регистре («курлычут...»). Еще более настойчивы квартовые интонации (в среднем регистре) среднего периода второй части. Политональность, полиладовость, переменный размер, насыщенная фактура усиливают впечатление от пейзажа поздней холодной осени.

Яркая изобразительность присутствует в десятой пьесе - *«Веселый дятел»*. Использование политональности (F-dur, As-dur), диссонантных гармоний с элементами джазового лада (III_b, VII_b – III_n, VII_n), артикуляционных приемов, динамических контрастов в сочетании с подвижным темпом создают атмосферу задора и юмора.

В одиннадцатой пьесе цикла - *«Песня старой сосны»* (e-moll) - звучит мелодия широкого диапазона со «стонущими» интонациями (опевание тритона). Аккомпанемент активно участвует в общем художественном замысле: звучат секундовые интонации, фактура обогащена арпеджированными аккордами, звукоизобразительным элементом «легкого дуновения ветерка» (трель по хроматизмам). В каденции, которая аналогична по гармоническому языку

каденции пьесы «Осенний пейзаж» (попевки-сопоставления, контрасты *moll-dur*), создаются своеобразные блики, просветляющие образ.

Двенадцатая пьеса «*Птичий концерт*» (C-dur) сопровождается программной ремаркой автора: «и соловей заливается и дятел стучит по дереву, и кукушка кукует в лесной чаще, и воробей весело чирикает».

Вся миниатюра построена на звукоизобразительных элементах. Интересно, что сама тональность прослушивается только в теме, перекликающейся, кстати, с темой пьесы «Веселый дятел». Для создания картинки «птичьего базара» композитор использует постоянное сопоставление далеких тональностей (C-H-As-H-F), диссонирующие созвучия (септаккорд, квартаккорд), переменный размер, свободные ритмические группировки, смену регистров.

Заключительная тринадцатая пьеса цикла - «*Ноктюрн*» (Es-dur). Все засыпает вокруг, и только таинственный лес продолжает жить своей жизнью. «Таинственная» динамика (*pp*), разложенные аккорды в широком диапазоне, подголоски, переменный размер (5/4, 7/4, 3/4) способствуют созданию картины сумерек. Тема звучит спокойно, полновесно. Заканчивается пьеса несовершенной каденцией, в которой последний звук как бы зависает...

Таким образом, анализ фортепианных миниатюр Ж. Металлиди дает возможность отметить, что ее цикл «Лесная музыка» отличают яркая образность и творческая выдумка, мастерское владение всем арсеналом выразительных средств – как традиционных, так и новаторских. «Современность» музыкального языка проявляется в «инструментальном» качестве мелодики, в свободном использовании тональных сопоставлений, переменных размеров и ритмов, в элементах полиладовости, в звукоизобразительности, красочности аккордовых построений.

Литература:

1. Абызова Е. Н. Гармония. – М., 1996.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971.

3. Баренбойм Л. Путь к музицированию. – Л.-М., 1973.
4. Баренбойм Л. О музыкально-педагогическом репертуаре // За полвека очерки статьи материалы. – Л., 1989.
5. Белоглазов Г.Н. О системе музыкально-звуковых явлений. – Свердловск, 1973.
6. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. – М., 1997.
7. Буцкой А.К. Структура музыкального произведения. – Л.-М., 1948.
8. Гаврилин В. «Слушая сердцем» // Статьи. Выступления. Интервью. СПб., 2005.
9. Гаккель Л. «Микрокосмос» Белы Бартока // Вопросы фортепианной педагогики: / Сб. статей под ред. В. Натансона. Вып. 4.- М., 1976.
10. Гейнрихс И.П. Музыкальный слух / Музыкально-педагогическая подготовка учителя. – М., 1970.
11. Гейнрихс И.П. Музыкальный слух и его развитие. – М., 1978.
12. Гольденштейн М. Новые издания музыки для детей // Музыка и жизнь. 1975. № 3
13. Копчевский Н. Как приобщить детей к современной музыке // Ребенок за роялем. – М., 1981.
14. Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки. – М., 1973.
15. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М., 1976.
16. Нестьев И. Сергей Прокофьев – М., 1957.
17. Николаев А. А. Несколько слов о детском фортепианном репертуаре // Вопросы фортепианной педагогики. – М., 1963.
18. Ройтерштейн М.И. О современной музыке для детей. //Музыкальное воспитание в школе. Вып. 17/Сост. О. Апраксина. – М., 1986.
19. Ройтерштейн М.И. Основы музыкального анализа. – М., 2001.

20. Савшинский С. Детская фортепианная педагогика // Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 4. - М., 1976.
21. Селиверстова Н. Музыкальная Одиссея Жанны Металлиди. - СПб., 2004.
22. Стоковский Л. Музыка и маленькие дети //Музыка для всех нас. – М., 1963
23. Холопова В.Н. Теория музыки. – Санкт-Петербург, 2002.

