

МУЗИЧКО ИЗВОЂАШТВО / MUSIC PERFORMANCE

Марија Голубовић

докторанд, Филозофски факултет у Београду, Србија
masa.dj.golubovic@gmail.com

КОНЦЕПТ ИНТОНАЦИЈЕ БОРИСА АСАФЈЕВА У КЛАВИРСКОМ ИЗВОЂАШТВУ Интонирање као пут ка наративности

Сажетак

Борис Владимирович Асафјев (1884–1949), руски и совјетски музиколог, широко је познат по својој теорији интонације, која представља доктрину о специфичности музичког мишљења. Ова доктрина која је, по мишљењу савремених музиколога деценијама била основа сваке музиколошке и музичко-естетске анализе, бави се питањем шта музика може да искаже својим садржајем, као и како се то одражава у условима специфичности њеног материјала (звук) и изражајних могућности њеног језика и форме. Другим речима, овај концепт посматра интонацију као основу музичког израза и односи се на карактеристике различитих националних, али и индивидуалних стилова композитора.

По Асафјеву, музика представља пре свега интонациону уметност и ван интонације, као и спознаје процеса интонирања, музика се не може истраживати као дијалектичка творевина. Дубоком и искреном тумачењу дела треба да допринесе управо способност да се музика спозна као дијалектичка творевина у звучним односима који су међусобно условљени, променљиви у односу на место које заузимају, време, епоху и карактеристике композиције. Дакле, интонација, као карактеристика музичког језика, нипошто не означава механичко и пасивно тумачење нотних знакова.

Овакво тумачење интонације представља полазиште нашег рада, будући да је његов циљ да концепт теорије интонације Асафјева примени у композицијама за клавир и допринесе тумачењу дела. У овом случају, мислимо пре свега на интерпретативну анализу дела, која свакако представља незаобилазну етапу рада на некој композицији. Иако је она у великој мери субјективна, свест и разумевање музике као звучне интонационо-ритмичке појаве може испољити и одређене законитости. Наш задатак ће бити да интонирање представимо као дијалектичку форму композиторских мисли.

Кључне речи: Асафјев, интонација, извођаштво, клавир, интерпретација.

Асафјев и концепција интонације

Борис Асафјев (Борис Владимирович Асафьев) био је врло истакнута музичка личност у Русији прве половине XX века. Студирао је на Историјско-филолошком факултету Петербуршког универзитета¹ (на којем је дипломирао 1908. године), а паралелно са тим је на музичком конзерваторијуму студирао композицију (у периоду 1904–1910. године) код Римског-Корсакова (Николай Андреевич Римский-Корсаков, 1844–1904) и Љадова (Анатолий Константинович Лядов, 1855–1914). Деловао је на готово свим музичким пољима, те је у историји остао упамћен као изузетно плодан композитор и музиколог, педагог, музички критичар и публициста.

Можемо рећи да постоје два крупнија разлога због којих се повремено оспорава улога Асафјева у савременој музикологији. Први разлог лежи у његовом писменом наслеђу у којем можемо уочити како су му се ставови и естетске наклоности мењали у зависности од епохе, али и у разним периодима живота. Због тога су они неретко противречили једни другим, па су самим тим повремено и анализе истих дела путем исте теорије постајале готово противречне. Други разлог је више везан за његов статус у друштву, а не за његово деловање на пољу музике. Наиме, Асафјев је током свог живота уживао поштовање и био је једини академик (АН СССР) међу музиколозима, због чега су му касније замерали разне ствари, а рекло би се да често те замерке нису имале истинског основа.

Наука о музици у Русији почела је знатно да се развија у периоду између два светска рата и о томе нам сведочи велики број радова и нових теорија које су се у то време појавиле. Међу новим теоријама нашле су се и две значајне теорије двојице угледних руских музичара: зонска теорија Гарбузова (Николай Александрович Гарбузов, 1880–1955) и теорија метротектонизма Коњуса (Георгий Эдуардович Конюс, 1862–1933). Првом теоријом је Гарбузов помоћу експеримената доказао да човек мисли мноштвом звукова и у области висине, и у области временских законитости, као и на пољу динамике. Друга теорија је показала да се музичко време не креће само праволинијски, већ и по законима симетрије. Оно што је објединило ове две теорије је управо концепција интонације Бориса Асафјева.

Музиколог Марк Рајс (Марк Райс, 1951 –) је у једном чланку² указао на сличност идеје старогрчког филозофа и теоретичара музике Аристоксена (Ἀριστόξενος ὁ Ταραντίος, рођен око 360. године п. н. е.) и експеримената које је обавио Гарбузов. Ако је, међутим, Гарбузов дошао до закључака који су изложени и у теорији Аристоксена донекле случајно и без свесног ослоња на естетику великог Грка, Асафјев је то учинио у потпуности свесно.

¹ Данас Институт за историју Санктпетербуршког Државног Универзитета (Институт истории СПбГУ).

² *Интонация* Б. Асафьева – единица горизонтали в музыке.

Говорећи о изучавању народног стваралаштва, Асафјев пише да ће оно „у условима нашег времена помоћи да се чује оно, о чему је размишљао Аристоксен (рођен око 354. године п. н. е.), најосетљивији на интонационе појаве које настају у музици грчки писац. Његови *Елементи хармоније* и одломци из *Елементарних ритмике* дефинитивно помажу да се много тога појасни у еволуцији слушања и у пракси живог звучања“³.

Заједничко код Аристоксена и Асафјева је то што обојица музичку интонацију повезују са интонацијом речи, с тим да Асафјев разлику између њих види у разликовању висине звукова у првом случају и њиховој неодређености у другом: „Прво такво освајање, без сумње, било је разликовање интервала као тачних мера емотивне форме обликовања звука. Као што је познато, у интонацији речи, чак и у поезији, тачност интонације се одређује само на осећај, а тек у стању повишеног емотивног тона (чуђење, задивљеност, оштро питање) се границе интонације речи називају доста рељефно, али не тако рељефно као музички интервали“⁴.

Код Аристоксена главне појмове музичке концепције представљају слух и разум, што значи да свака музичка појава мора прво да се чује, а потом да се правилно разуме. Асафјев је такође много пута писао о значају слушне перцепције: „Схватити форму музичког дела значи разумети сврсисходност тока звука који слух перципира, констатовати због чега се покрет наставља, или скраћује, или развлачи“⁵, зато што перцепција музике представља „ланац најсложенијих рефlekса. Већ сама појава истовременог поређења претходног и наредног момента звучања и обједињавања међусобно супротстављених интонација у целину, комбиновање целина и њихова кристализација у сразмерне узорне и форме на које је свест навикла – већ сама та појава ставља истраживача пред најтеже психофизиолошке проблеме препознавања сличности и разлика у „нагомилавању“ интонација“⁶.

Асафјев је термин „музичка интонација“ први пут чуо од Болеслава Јаворског (Болеслав Леопольдович Яворский, 1877–1942). Међутим, док је Јаворски тим термином означавао тек разрешење нестабилног тона у стабилан, Асафјев је у појму интонација видео богат потенцијал на основу којег је створио своју концепцију музике. Главни извор идеја код Асафјева је увек била сама музика. У њој је Борис Владимирович чуо живот интелекта и међу првима је почео да тумачи музику као вид мишљења.

Међу највредније списе богатог музиколошког наслеђа Асафјева спада спис *Музичка форма као процес* (*Музыкальная форма как процесс*) који је први пут објављен 1930. године, а године 1947. је написан и други део ове

³ Музыкальная форма как процесс, стр.305.

⁴ Исто, стр. 212.

⁵ Исто, стр. 32.

⁶ Исто, стр. 178 (фуснота).

књиге – *Инџонација* (*Инџонация*). За разлику од прве књиге која је написана врло методично, друга књига је писана релативно хаотично и слободно, те се може стећи утисак да је Асафјев журио да запише своје мисли. Због тога садржај ове књиге, иако пружа врло вредан и занимљив материјал, не представља целовиту и строго образложену теорију. Могуће је да је разлог оваквог начина писања то што је књига настајала у условима блокаде Лењинграда, што је за собом носило и све пратеће последице – глад, хладноћу, болести, бомбардовања, итд⁷. Па ипак, посебну вредност *Инџонације* чини то што је у њој музика нераскидиво повезана са животом друштва. Захваљујући таквом приступу, Асафјев музику лишава ускопрофесионалног оквира и представља је као неопходну за човечанство појаву.

Доктрина о специфичности музичког мишљења коју је Асафјев конструисао у овом спису је по мишљењу савремених музиколога деценијама била основа сваке музиколошке и музичко-естетске анализе. Она се, наиме, бави питањем шта музика може да искаже својим садржајем, као и како се то одражава у условима специфичности њеног материјала (звуча) и изражајних могућности њеног језика и форме. У радовима Асафјева је „чиста“ теорија ретко кад одвојена од музичке праксе због тога што је он за њено објашњавање и демонстрирање увек користио примере из већ постојећих композиција.

Музичка форма као ѝроцес и Инџонација

Два чланка која је Асафјев објавио почетком двадесетих година претходила су његовом најзначајнијем спису *Музичка форма као ѝроцес* и то су: *Вредности музике* (*Ценность музыки*, 1923) и *Процес формирања звучне материје* (*Процесс оформления звучащего вещества*, 1923). У овим чланцима већ се виде зачеци теорије коју ће музиколог разрадити у свом великом раду. У првом чланку, Асафјев пише како „музика настаје успостављањем и обнављањем односа међу елементима (звукovima, ступњевима лествице, трајањем, хармонијом и њеним комплексима, итд.)“, те из тога закључује да је „музичко дело неки затворени комплекс звучања, који у целини, од првог тона који прозвучи па до последњег, представља неки систем односа“.⁸ Наглашавајући улогу односа који чине музичко дело, Асафјев прави важан корак на путу познавања специфике музике. Односи свакако у потпуности обухватају целокупан феномен музике – од структуре њеног језика до семантике (или другачије посматрано, од форме до садржаја). Било која комбинација звукова, почињући од интервала (како мелодијског, тако и хармонског),

⁷ Арановский, стр. 79.

⁸ Ценность музыки, стр. 23.

представља разне видове односа. Неки од њих су учвршћени у традицију, претворени у стереотипе и наступају као нормативне јединице неког подсистема музичког језика. Други могу настати стихијски, ван правила и поставке. Али ми у било ком случају оцењујемо и једне и друге, реагујемо на њихов звук и упоређујемо га са суседним звучањем. Тако наша перцепција постаје увучена у процес формирања односа, у којем ми оцењујемо и квалификујемо сваки моменат звучања – али не одвојено, већ узетог у контекст са другима.

Главна питање о којем је Асафјев размишљао тичало се тога *шта* може да одрази музика у свом садржају и како се то одражавање одвија у зависности од карактеристика материјала (звук) и изражајних могућности њеног језика и форме. Прве препреке на које при томе наилази су међусобно повезане, а то су мелос као суштина музике, заједничке особине и разлика између интонације речи и музичке интонације, музичка форма као процес и симфонизам као метод уметничког мишљења.⁹

У овој концепцији се, условно речено, могу разликовати два плана: унутрашњи и спољашњи. Та два плана теорије интонације подразумевају њене две различите, али подједнако важне стране. Унутрашњи план се односи на ставове везане за специфику музике. Другим речима, на ставове у којима помоћу феномена интонације аутор стреми да објасни изворе и суштину музике као вида уметности и посебне сфере уметничког мишљења. Спољашњи план теорије представља нашироко представљена у књизи област функционисања музике, где интонација наступа као носилац неке функције, односно служи за изражавање смисла и неопходног фактора људске комуникације. У Додатку II¹⁰ је Асафјев писао на ту тему: „Ван интонације и ван спознавања процеса интонирања не видим могућности истраживања музике као дијалектичке творевине и њене динамичне суштине, зато што је музика пре свега интонациона уметност“¹¹. У Асафјевљевом тумачењу, интонација није заувек одређена структура са својеврсним спољашњим факторима. Интонација, разуме се, мора да буде структура, али суштина интонације је однос међу звуковима, јер управо тај однос ствара семантички ефекат. Ако се промени структура, промениће се и однос, а самим тим и музички смисао. Одатле можемо да закључимо да је музички смисао увек индивидуалан.

По мишљењу Асафјева, главно својство интонације представља однос њених елемената, будући да је „интервал однос тонова звучног низа и

⁹ Орлова, стр.161–162.

¹⁰ Овде Асафјев указује да су његова размишљања о музици као интонационој уметности била изложена још 1925. године у необјављеном раду *Основи руске музичке интонације* (*Основы русской музыкальной интонации*).

¹¹ Музыкальная форма как процесс, стр. 195.

најмањи интонациони комплекс¹². Дакле, интонација никако не може да представља један изоловани тон, јер он не чини звучни низ и не може да гради музички покрет који носи своје карактеристике. Зато се по његовом мишљењу „у музици све мери односима, увек променљивим“¹³ и чак „свака музичка композиција представља комплекс покретних звучних односа“¹⁴. При томе, Асафјев наглашава да саставни део интонације не чине само тонови, већ и паузе. „Пауза прекида звучање (али не и покрет)“¹⁵, писао је Асафјев још пре Кејџа (John Cage, 1912 – 1992).

Поред елемената интонације попут тонова, пауза, интервала, мелодије, хармоније и структуре, речи и мелодија се неизбежно интонирају у неком одређеном ритму и тембру. И оба та фактора у теоријској концепцији Асафјева исто тако поседују интонацијски карактер, односно поседују својеврстан уметнички смисао. Асафјев пише да „[...] неинтонирани ритам у музици не постоји и не може постојати. Музика као ритмичка схема или конструкција јесте видљива, а не апстракција“¹⁶ и нешто даље закључује да „ритам није апстракција: он је срж интонације“¹⁷. Најшире одређење ритма је Асафјев дао још 1919. године у свом речнику музичких термина: „Ритам се осећа свуда: у димензионалном низању звука различите дужине, и у сразмерном низању делова, одсека, периода, тема, напева, мелодије и у многоврсним степенима звучне јачине (динамика), и у различитим бојама (тембр), и у неизоставној смени тешких (јаких) и лаких (слабих) тактових делова. Тако оно што у непрекидном току звучног материјала (звучања) даје могућност да се *издваја* како би тачка ослонца и разни нивои међусобних саставних делова и снаге ритма – то и јесте ритам“¹⁸. Асафјев и тембру придаје велики значај, јер сматра да интонација представља „појаву разумевања тембра“¹⁹ и често наглашава улогу тембра међу елементима интонације.

Из свега до сада написаног можемо закључити да основу музике по Асафјеву представља интонација коју чини однос међу њеним елементима – звуковима и паузама. Однос међу интонацијама се гради на основу сличности и разлика које се перцепирају слухом, а ти односи се могу градити по свим музичким параметрима – висини, ритму, хармонији и тембру. Интонације се обједињују у интонационе комплексе, чије заједничко деловање образује музичку форму.

¹² Исто, стр. 223.

¹³ Исто, стр. 26.

¹⁴ Исто, стр. 50.

¹⁵ Исто, стр. 65.

¹⁶ Исто, стр. 311.

¹⁷ Исто, стр. 312.

¹⁸ Глебов. Путеводитель, стр. 61.

¹⁹ Музыкальная форма как процесс, стр. 240.

Интерпретативна анализа и наративност у музици

Када говоримо о интерпретативној анализи, пре свега је битно разликовати два појма, извођење и интерпретацију (тумачење) дела. Кроз извођење дело оживљава, ноте одштампане на папиру добијају нову димензију – звучну. За разлику од извођења, интерпретација представља виђење и разумевање дела кроз начин на који је то дело одсвирано. Интерпретативна анализа се заснива на знању и искуству као што су, на пример, познавање епохе, стила композитора и одлика његовог стваралаштва које карактерише одређени жанр, итд. Међутим, у композицијама које нису програмског типа (а у програмским делима се то подразумева) интерпретативна анализа треба да поседује још један елемент, који је додуше субјективан и служи извођачу да што искреније и верније оживи композицију, а то је ментална представа дела.

Још је Станиславски (Константин Сергеевич Станиславский, 1863–1938) говорио о важности тога да ментална представа код глумца мора бити истинска и реалистична, да би и његове акције биле такве. На њега се надовезује и клавирски педагог и пијаниста Григориј Коган (Григорий Михайлович Коган, 1901–1979) који подржава такав став и примењује га на пољу музике, пре свега у свом раду *Пред кайијом мајстиорсџива (У врат ма-стерства)* и нешто мање у књизи *Рад њијанисџие (Работа пианиста)*. Он, на пример, за карактерно оживљавање непрограмских композиција саветује да се измисли неки текст, или узме већ постојећи, да би се на основу тога композиција освежила и да би јој се удахнуо нови живот. Управо због тога је за нас, као извођаче, значајно што Асафјев ретко кад одваја „чисту“ теорију од музике и што је увек све образлагао на примерима из музичке литературе. Тиме је желео да нам укаже на то да музичка теорија има виши циљ од пуког хармонског или формалног анализирања дела, као и да сви ти односи који се стварају, било на пољу мелодије, хармоније или форме, имају у току композиције своје више значење.

Истраживање могућности и потенцијала наративности у композицијама без текста и чак у непрограмским композицијама која припадају европској музичкој традицији узело је маха последњих деценија двадесетог века. Оваквим истраживањима се баве многе дисциплине, пре свега музичка теорија и критицизам, али и историја интерпретације, наратологија, филозофске студије о изражавању и представљању и семиотика. Тумачење музичког наратива је понуђено као алтернатива за чисто технички опис дела и као кључ за разумевање дела.

Тврдње да инструментална непрограмска музика може бити наративна поставља питања о релевантности описа догађаја у композицији. Таква дескрипција може да остане у границама подршке обичној теоретској анализи, али често постаје антропоморфна и понекад се музички догађаји могу превести у детаљној, готово романескној причи. Таква дескрипција,

међутим, покреће нека комплексна питања која се углавном тичу значаја таквог приступа за науке о музици. Главно питање је да ли је таква дескрипција чисто метафорична и може користити искључиво као средство за што вернију интерпретацију дела или има неки значај и, такорећи, употребну вредност за науку о музици? Наративност извођачима помаже у осмишљавању и приказивању композиције, па самим тим и вернијем преношењу композиторове замисли слушаоцу. Код извођача се понекад ствара приповедачка импровизација, па ћемо искористити познати пример Марије Јудине (Мария Вениаминовна Юдина, 1899 – 1970) да бисмо покушали да покажемо како Асафјевљев „систем односа“ на то утиче.

Приповедачка импровизација Марије Јудине – Моцартова *Фантазија у де-молу*

Марија Јудина је понекад на музичка дела реаговала књижевним импровизацијама у циљу што реалистичнијег приказивања дела. Тако је она покушавала да дочара атмосферу Моцартове (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791) *Фантазије у де-молу* својој студенткињи И. А. Дашковој: „Увод мора бити мрачан, пригушено осветљен, статичан. Ви улазите у готски храм: високи сводови, дрвене скулптуре, иконе, витражи у боји који слабо пропуштају светлост, стварају мистично немирно стање:

Пример 1



У тами, у углу испред Распећа, наклонила се тужна женска фигура. Ви не видите њено лице и не знате њену тугу, али ваша уметничка уобразиља подражава њено унутрашње стање и ствара музичку слику:

Пример 2



А ево и тактова најдубљег бола и туге, ево суза које теку из њених очију:

Пример 3



А ево излива ваших размишљања и емоција, ваш разговор са самим собом (речитатив), који је настао од размишљања усамљене женске фигуре:

Пример 4



А ево и сунчаних зрака, који су блеснули кроз стакла у боји, осветлили тамне сводове храма:

Пример 5



Женско лице, окренуто ка зрацима сунца, обликовано је сузама, али оно већ сија радосћу, оно сунцу одговара слабашим осмехом, оно се пренуло у живот”

Након велике паузе, Марија Јудина је додала: „Моцарт је проживео врло кратак и тежак живот, али је његова музика увек прожета сунцем и љубављу према животу!“²⁰. Као што указује Дроздова, било којем „програму“ Марије Вениаминовне није била важна конкретна представа сама по себи, већ то „какав смисао стоји за том реалном конкретношћу“.

Приликом интерпретације дела треба имати у виду тоналитет у којем је дело написано. У овом случају је то посебно важно и занимљиво због тога што де-мол тоналитет одликује врло интимну и експресивну сферу Моцартовог стваралаштва (узмимо као пример *Клавијарски концерт де-мол KV466*, *Клавијарски трио KV442* и духовна дела попут *Мисе бревис*, *Реквијема* итд.).

²⁰ Как исполнять Моцарта, стр. 51–53.

Покушаћемо да појаснимо како су одређени елементи интонације и њихови односи надахнули Јудину да осмисли тако занимљиву и сликовиту причу.

Пример 1. Хладноћу и једноставност готског храма осликава чист молски тризвук, без присуства икаквих дисонанци или вантоналних тонова. Његова једноставност, статичности и смирена атмосфера приказане су равним триолским ритмом, док доњи регистар клавира са задржаним тоновима придаје мрачну и мистичну боју уводу.

Пример 2. Патњу женске фигуре која стоји испред Распећа, Јудина види у лаганој ламентационој мелодији, са тешким уздахом (у другом и четвртном такту). Ритам леве руке је статичан, миран, може се рећи да носи одређену тежину и терет. Док је уводни одсек обојен тамним бојама којима доприносе задржани тонови у левој руци, у овом одсеку су обе руке у виолинском кључу. Одсуство доњих аликота доприноси тањем звуку и нежнијој, „рањивијој“ боји.

Пример 3. На интонације „најдубљег бола и туге“, Јудину асоцира појава ситнијих нотних вредности, са покретом мале секунде наниже и паузом на месту треће шеснаестине у свакој групи. У тембру без доњих аликота, и даље огољеном, понављање мотива као да нам упорно ставља до знања туробност ситуације, сузе које не престају да теку, а скок умањене квинте на крају такта грцај, немоћ.

Пример 4. Неочекивана импровизација у темпу *Presto*. Мелодија одједном добија неупоредиво већу енергију крећући се из једне крајности у другу, односно спуштајући се малтене лествично из дисканта у бас, и враћајући се преко разложеног умањеног септакорда у дискант. Да ли овај моменат представља женино коначно емотивно пражњење, катарзу, мирење са ситуацијом у којој се налази? Начин на који се пасаж завршава поставља велики знак питања, оставља нас у неизвесности.

Пример 5. Овај моменат представља потпуни контраст свему што је претходило. Љупку дурску мелодију (дурска терца у левој руци је додатно наглашена скоком сексте у мелодији) у покретљивијем темпу одликује разноврстан ритам, статичност је нестала, а пластичност мелодије добијена је већом интонативном рељефношћу. Мелодија је и даље у истом, средњем регистру, али је сада обојена дурским интонацијама попут „зрака сунца“ који се пробијају кроз витраж у боји.

Закључак

Анализа књижевне импровизације Марије Јудине коју смо користили у овом раду потврђује нам неке већ устаљене ставове, попут тога какав карактер носи молски, а какав дурски тоналитет. Међутим, исто тако нам скреће пажњу на количину и комплексност односа који постоје у једном такту, чак у вези између два тона, као и какве емоције и реакције те везе изазивају.

Имајући то у виду, познавање теорије интонације Бориса Асафјева може бити врло корисно за извођача, јер му може указати и на неке занимљиве везе које је превидео или им није придао значај који заслужују, а можда чак није за њих ни знао. Његова теорија интонације има велику вредност зато што се темељи на идеји да је интонација основа језика музике чији је циљ да што боље „исприча“ композиторову идеју.

Литература

- Арановский, Марк Генрихович (2012). *Концепция Б. В. Асафьева*. Искусство музыки: теория и история №6. Москва: Государственный институт искусствознания, стр. 61 – 85.
- Асафьев, Борис Владимирович (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград: Государственное музыкальное издательство.
- Игорь Глебов (Асафьев, Борис Владимирович). *Путеводитель по концертам, вып. 1: Словарь наиболее необходимых музыкально-технических обозначений*. Петроград, 1919
- Глебов, Игорь (Асафьев, Борис Владимирович) (1923). Ценность музыки. *De musica*. Петроград: Петроградская Государственная Академическая филармония, стр. 5 – 34.
- Коган, Григорий Михайлович (2004). *Работа пианиста*. Москва: Классика-XXI.
- Меркулов, Александр Михайлович (уредник) (2016). *Как исполнять Моцарта*. Москва: Классика-XXI.
- Орлова, Елена Михайловна (1984). *Интонационная теория Асафьева како учение о специфике музыкального мышления*. Москва: Музыка.
- Райс, Марк. *Аристоксен и Гарбузов: перекличка через века*. Приступљено: 27. 09. 2016. http://www.21israel-music.com/Aristoxenus_Garbuzov.htm
- Райс, Марк. „Интонация“ Б. Асафьева – единица горизонтали в музыке. Приступљено: 16. 05. 2016. http://www.21israel-music.com/Assafiev_intonaziya.htm

Marija Golubović

The Concept of Boris Asafiev's Intonation in Piano Performance: Intonation as a Path to Narrative

Summary

Yudina's literary improvisation analysis, which we used in this study, confirms us some already established positions such as character of minor and major tonalities. However, it also draws our attention to the quantity and complexity of the relations that exist in a single measure, even in the relation between two tones, and also the type of emotions and reactions caused by these relations. Having that in mind, Asafiev's intonation theory knowledge can be very useful for the interpretator because it could point out to him or her to some interesting relations that they have overlooked, or to those that did not get the importance they deserve, or perhaps they did not even know about them. His intonation theory has a great value because it is based on the idea that intonation is a basis of musical language that aims to „tell“ composer's idea as best it can.

Key words: Asafiev, intonation, interpretator, musical language education, gender, digital tools.