

ОБ АВТОРСКОМ И РЕДАКТОРСКОМ ТЕКСТАХ В СТРУКТУРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ ПЬЕС ДЕТСКОГО ФОРТЕПИАННОГО РЕПЕРТУАРА

Как известно, музыкальный текст как конкретная область анализа имеет два слоя – “внешний” и “внутренний”. Нотная запись обладает архитектурной репрезентативностью (организованная по определенным законам временного восприятия текста, она фиксирует грамматические и синтаксические структуры) и лишь отчасти регламентирует смысловую интерпретацию. Глубинные же слои музыкального текста связаны с законами смысловой организации произведения и предполагают изучение и расшифровку смысловых фигур и сюжетно-ситуативных знаков.

В изучении смысловой организации музыкального текста различают несколько подходов: семиотический, герменевтический, исполнительский, синестетический, психологический, суггестивный. Наиболее разработан семиотический подход, конкретизированный в методе *семантического анализа*.

Тем не менее, проблема правильного прочтения музыкального текста (являющаяся главной для исполнителя любого уровня, а для начинающего в особенности) на практике решается в основном интуитивно. Традиционные методы работы в фортепианном классе чаще всего опираются на репертуарный подход и “натаскивание”. В результате подавляющее большинство выпускников музыкальных школ (после семи-восемилетнего обучения!) могут исполнить только несколько пьес, подготовленных под руководством преподавателя, да и те со временем забываются. Самостоятельно работать с текстом они не могут, ограничиваясь формальным считыванием *нотного* текста. Причем, по словам С. Савшинского, “... застревают на механико-фонетической стадии восприятия нотного текста: нота для них – знак пианистического действия (таким-то пальцем взять такую-то клавишу) и последующего результата - звучания”¹.

Многими выдающимися музыкантами ставилась проблема самостоятельной работы ученика с текстом, умения “читать между строк”. Однако, в конечном счете, все решало стихийное мастерство педагога и его художественно-режиссерские качества – “музыкальный инстинкт и чувство пропорций” (Л. Ауэр). Для ученика музыкальное содержание произведения остается “вещью в себе”, а технология развития навыков чтения текста до сих пор отсутствует.

¹ Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. М., 2004. С. 41.

Между тем, ученика с первых уроков необходимо сделать причастным к созданию *исполнительского текста*² на основе инварианта, зафиксированного в *авторском тексте*. Различать авторский и редакторский тексты стало возможным на основе *семантического анализа*, разработанного в рамках концепции музыкального содержания, созданной в последние десятилетия. Технология семантического анализа³ позволяет выявлять и расшифровывать в музыкальном тексте *смысловые структуры* – устойчивые интонационные обороты с конкретной предметной и ситуативной этимологией (лексемы, семантические фигуры, сюжетно-ситуативные знаки), многие из которых приобрели статус мигрирующих интонационных формул.

Благодаря семиотическому подходу такие категории поэтики, как герой, персонаж, сюжет, диалог, реплика, монолог, сцена, картина, пластика, жест переходят в разряд смысловых составляющих музыкального текста.

Необходимо отметить, что границы смысловых сегментов не всегда совпадают с границами синтаксических структур. Благодаря семантическому анализу становится возможным выявлять “скрытые” смысловые структуры, при формально-синтаксическом анализе не обнаруживаемые.

Семантический анализ, таким образом, является своеобразным “ключом” к постижению смысловой организации музыкального текста. Именно он помогает воспитать отношение к тексту как к определенной информации, передаваемой средствами искусства, которую можно адекватно воспринимать, только владея его языком.

Поставленная проблема с наибольшей очевидностью дает о себе знать в так называемых старинных *urtext*'ах, а также в авторских текстах доромантической эпохи. Большинство из них изобилует редакторскими наслоениями. Причем, степень вмешательства редактора в авторский текст часто не оговаривается – редакторские “разъяснения” вносятся непосредственно в текст. Создается впечатление, что редакторы никому не доверяют⁴. При этом не учитывается тот факт, что эти “разъяснения” со временем устаревают, лишаясь в силу объективных исторических процессов своей актуальности. Тогда, вместо того, чтобы оказывать помощь (до сих пор бытует мнение о том, что в *urtext*'е нуждаются только зрелые исполнители), редакторские указания начинают заслонять, искажать истинный смысл произведения, приводя к “заболачиванию источников” (Л. Баренбойм). Педагоги, в свою очередь, не владея методикой работы с *urtext*'ами, испытывают естественную боязнь перед ними, предпочитая иметь дело с их редакторскими версиями. Более того, многие часто ошибочно принимают редакторский текст за авторский.

В результате семантические фигуры различной этимологии и сюжетно-ситуативные знаки, которые, являя собой “словарь эпохи” (Б. Асафьев), в

² Здесь и далее автор опирается на терминологию, принятую в Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств. Подробно см. об этом: [3; 4; 6; 7; 9; 10; 11].

³ Техника семантического анализа разработана профессором Л. Шаймухаметовой. См. об этом: [10; 11].

⁴ “Опасаются, как бы они (педагог и ученик. – Р.Б.) не проявили своеволия и не отклонились от прописей...”, - писал о редакторах Л. Баренбойм в статье “О музыкально-педагогическом репертуаре” // За полвека / Очерки. Статьи. Материалы. Л., 1989. С. 208.

изобилии присутствуют, к примеру, в клавирных текстах эпохи барокко, не выявляются и подвергаются стилистическим искажениям. Искажаются соответственно и границы смысловых сегментов, которые (как отмечалось выше) не всегда совпадают с границами синтаксических структур. Кроме того, “романтизирующие” (А. Меркулов) редакции наносят педагогике непоправимый вред, препятствуя формированию правильных навыков артикуляционной техники.

Современное музыкознание, в частности, семантический анализ, позволяют воспитать у учащихся навыки грамотной работы с музыкальным текстом. Отвергая устаревшие авторитарные методы педагогического руководства (“учитель сказал”) и так называемую “щадящую” методику (по принципу “как получится”), семиотический подход создает условия для *творческого общения* начинающего исполнителя с музыкальным текстом. Выявляя в процессе семантического анализа образно-смысловые структуры, определяя этимологию их значений, маленький пианист неизбежно приходит к созданию не одного, а даже множества вариантов исполнительского текста. Он учится выстраивать собственную интерпретацию произведения, соответствующую требованиям стилистической точности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998.
2. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. Изд. 2-е. Л., 1979.
3. Кириченко П. Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII-XVIII вв.): Диссерт. ... канд. искусствоведения. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2002.
4. Кузнецова Н. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И.-С. Баха для клавира): Диссерт. ... канд. искусствоведения. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2005.
5. Лотман Ю. Структура художественного текста. М., 1970.
6. Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы III Всероссийской научно-практической конференции 26-29 апреля 2004 г. / Отв. редактор-составитель Л. Н. Шаймухаметова. Уфа, 2005.
7. Музыкальный текст и исполнитель. Сборник статей / Отв. редактор-составитель Л. Н. Шаймухаметова. Уфа, 2004
8. Понизовкин Ю. Проблемы интерпретации и редактирования клавирных произведений И. С. Баха. М., 1996.
9. Семантика старинного уртекста: Сб. статей / Отв. редактор-составитель Л. Н. Шаймухаметова. Уфа, 2002.
10. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М., 1999.
11. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. М., 1998.