

**«ПИАНИСТ–РЕЖИССЁР» В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО.
«Менуэт» из сюиты «Ромео и Джульетта» (соч. 75 № 3)
С. Прокофьева**

Исполнение музыки на высоком артистическом уровне предусматривает, помимо решения стилистических задач, создание вторичного художественного содержания и целостного образа¹⁷. При этом многие исполнители прибегают к произвольному созданию программной канвы, когда исполнитель словесно комментирует

¹⁷ Считается, что артизм – это способность общаться со слушателями (Л.А. Баренбойм). Более того, эта способность приравнивается к способности драматического актёра к перевоплощению и действию в соответствии с «предлагаемыми обстоятельствами» (К.С. Станиславский) [13, с. 91].

художественную сторону, предлагая собственную исполнительскую программу. Программная концепция музыкальных произведений часто складывается на основе субъективного понимания музыкального содержания, и причина данного явления состоит часто в стремлении музыкантов мыслить конкретными, связанными с действительностью образами. Так, например, К.Н. Игумнов признавался, что даже в молодые годы у него было желание подобрать для себя в пьесе какое-то внemузикальное содержание, различные литературные и жизненные аналогии и представления. Обдумывая план исполнения, выучивая наизусть композиторский опус (тем самым присваивая его себе, становясь соавтором, истолкователем), музыкант пытается тем самым приблизить его к собственной индивидуальности. Между тем так же известно, что мало найти «себя в произведении», следует ещё открыть в нём, то есть в самом первичном тексте, нечто особое, неизвестное. При этом вполне аксиоматичным представляется, что исполнительское начало не должно заслонять, либо искажать авторский замысел.

Как видим, исполнитель вынужден решать большое количество разнообразных задач, связанных с осуществлением взаимодействия «аппарата переживания» и «аппарата воплощения» (К.С. Станиславский). Опытному мастеру, для кого музыка – «открытая книга» (Г.Г. Нейгауз), поставленные задачи решить по силам. Но как быть ученику, только приступающему к освоению «азов» исполнительской деятельности? С чего начинать? Как вызвать живое отношение к музыке, повышенное внимание к моменту озвучивания, чтобы каждое музыкальное построение воспринималось не просто как сочетание звуков, а как имеющее свою структуру высказывание?

Учебно-исполнительская практика, принятая в Лаборатории музыкальной семантики, и ряд представленных здесь в изданиях разработок показывают, что большой успех в работе над воспроизведением музыкального содержания обеспечивает режиссёрская, «постановочная» работа с материалом. Поскольку она в первую очередь *ориентирована на слушательское восприятие*, деятельность подобного свойства обеспечивает наиболее полное погружение в авторский замысел и неизбежно актуализирует артистические качества исполнителя.

Направленность на слушателя предполагает эстрадную ориентацию. Без последней работа над произведением не может

считаться выполненной до конца. В этом деле, безусловно, многое решает интуиция артистически одарённого исполнителя. Между тем, можно обратиться к такому виду учебной творческой деятельности, как *ролевые игры*¹⁸. Разрабатываемые по образцу *театральных этюдов*, ролевые игры предполагают анализ смысловых структур музыкального текста и создание на его основе *исполнительского сценария* (по качеству последний сравним с литературно-драматическим произведением, включающим детальное описание действия с текстом речей персонажей).

На втором этапе осуществляется репетиционная работа по реализации замысла, когда исполнительский сценарий воплощается в исполнительских же средствах на основе *режиссуры* исполнительского текста. Другими словами, работа исполнителя направляется на постановку художественных задач вариантного произнесения текста при развёртывании текста в смысловую партитуру¹⁹. В зависимости от режиссёрской задачи материал распределяется на реплики и интонируется соответствующим образом. При этом рождается чувство неповторимости звучания, самих движений. В результате осуществляется художественно-полноценное исполнение музыкального произведения, которое, как отмечалось выше, возможно лишь при наличии сильных, глубоких, содержательных, адекватных авторскому замыслу представлений. Внутреннее слышание (воплощённое в сценарии), таким образом, концентрирует в себе все моменты, связанные с интерпретацией, которая учитывает и тембродинамику, и нюансировку – всё, что относится к средствам передачи музыкального содержания. Мало того, чтобы какая-то нота, аккорд, пассаж, фактурная комбинация и т. д. прозвучали именно так, как хотелось исполнителю, представить надо не только звуковую краску или тембр, но и игровой приём, который будет применён в данном случае. Желательно вызвать в себе те тактильные и кинестетические ощущения, которые входят в этот приём, органически связаны с ним, сопутствуют ему. Иными

¹⁸ См. об этом подробнее: Научно-методический Вестник Лаборатории музыкальной семантики «Креативное обучение в ДМШ» (выходит с 2008 г.). Во всех выпусках предлагаются методические разработки, имеющие в своей основе технологию семантического анализа, нацеленного на выявление смысловых структур музыкального текста. Последние, получив название ключевых интонаций, служат основанием для создания *исполнительского сценария* и разработки *ролевых игр* в классе фортепиано [9].

¹⁹ В качестве примера разработки интонационных этюдов и ролевых игр в классе фортепиано см.: Шаймухаметова Л.Н., Царёва Е.Ю. Играем вместе с учителем: Учеб. пособие для начинающих пианистов [18].

словами, в процессе «думания» у исполнителя срабатывают так называемые идеомоторные механизмы. Однако на этом деятельность исполнителя не заканчивается. При решении режиссёрских задач выразительного интонирования от имени какого-либо персонажа исполнитель решает новую задачу – *перевоплощение*, когда он, как актёр, ставит себя на место персонажа. Реализуя исполнительский сценарий, исполнитель приступает к новому роду деятельности (в педагогической практике данный вид креативной деятельности чаще всего игнорируется) – вырабатывает *установку на воображаемую ситуацию*. И если у актёра готовность действовать в предлагаемых обстоятельствах возникает только при условии яркого представления воображаемой ситуации, то применительно к исполнительской деятельности пианиста указанная задача решается согласованностью образных представлений и представлений о пианистических движениях. При этом срабатывает та же закономерность: чем яснее, чётче режиссёрская задача, тем качественнее исполнение. Одновременно исполнитель развивает воображение, формирует способность к перевоплощению: как известно, сценические действия отличаются от любых, осуществляемых в реальной жизни тем, что возникают *произвольно*, по заказу. Когда пианистические действия мотивируются конкретным образом, они и вырабатываются быстрее.

На этапе выработки исполнительского сценария ученик совместно с учителем-режиссёром обсуждают и оценочные отношения к персонажам. В связи с этим возникает особое психическое состояние, соответствующее личности персонажа, о чём свидетельствует поведенческий комплекс: темпо-ритмическое решение, дыхание, поза, пластика исполнительских движений, тембро-динамика, артикуляционные приёмы, мимика²⁰. Таким образом, реализуется необходимая цель – обеспечить свободу творческих действий при реализации авторского замысла. Иными словами, ученик становится в такие условия, при которых он вынужден (!) проявлять творческую инициативу и самостоятельность. Кстати, именно такая работа, направленная на воспроизведение «живого», полнокровного образа (она неизбежно

²⁰ В отечественной фортепианной педагогике обращается внимание на требование единства «внутреннего» и «внешнего» при реализации музыкального образа. Так, В.А. Натансон отмечал, что «для исполнителя жест, взятый из другого произведения, – непереносимая фальшь» (см.: Вопросы фортепианной педагогики. – М.. 1963. – Вып. 1. – с. 13). Однако органичность поведенческого комплекса не выдвигается в качестве основных критериев качества при оценке исполнения.

сопровождается повышенным эмоциональным тонусом) гарантирует повышенное качество игры во время концертного выступления.

Однако чтобы сформировать установку на действие в «предлагаемых обстоятельствах» (К. Станиславский), обеспечивающую перевод слуходвигательных представлений в акустический текст, требуется осуществить анализ содержательно-смысловых структур текста, границы которых часто не совпадают с границами синтаксических структур. Обратимся к примеру.

В исполнительской практике часто обращаются к «Менуэту» из сюиты «Ромео и Джульетта» (соч. 75 № 3) С. Прокофьева. Сюита представляет собой авторскую транскрипцию номеров одноимённого балета. В сюите реализована почти вся драматическая сущность балета, его главные образы, сюжетная линия, бытовой фон (не случайно пьесы и цикл в целом с самого начала, задолго до постановки балета, обрели широкую популярность).

В самом балете «Менуэт» присутствует под № 11, где он обозначен как «Съезд гостей». В «Менуэте» представлена не только сцена бала в одном из богатейших домов Вероны – доме Капулетти, но также и события, связанные с отношениями героев.

Композитор обратился к этому танцу по нескольким причинам: обозначить условное время действия – старину, используя приём «обобщения через жанр» (А. Альшванг); указать на аристократическую принадлежность главных героев, а также на характер внешних галантных отношений, которые противопоставляются живому чувству, родившемуся между героями трагедии. Так можно представить идею пьесы.

Попробуем выработать исполнительский сценарий, в соответствии с которым исполнитель будет действовать в «предлагаемых обстоятельствах», иначе говоря, – переводить художественные и слуходвигательные представления в акустический текст. В качестве примера возьмём первый восьмитакт начального раздела пьесы (пример № 1).

Пример № 1

A musical score for piano and orchestra. The score consists of two staves. The top staff is for the piano (treble clef) and the bottom staff is for the orchestra (bass clef). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (indicated by '4'). Measure 1 starts with a forte dynamic (f) in the piano part, followed by eighth-note chords. The orchestra part has sustained notes. Measures 2-4 continue with eighth-note patterns in both parts. Measure 5 shows a transition with eighth-note chords in the piano and eighth-note patterns in the orchestra. Measure 6 features eighth-note chords in the piano and eighth-note patterns in the orchestra. Measure 7 shows a transition with eighth-note chords in the piano and eighth-note patterns in the orchestra. Measure 8 concludes with eighth-note chords in the piano and eighth-note patterns in the orchestra.



Указанный эпизод можно разделить, пользуясь терминологией К.С. Станиславского, на «куски роли» (кусок равен относительно завершённому музыкальному высказыванию). В соответствии со смыслом, первый кусок (он соответствует первому четырёхтакту) можно обозначить режиссёрской задачей «Выход гостей»: «Гости съезжаются на бал и приветствуют друг друга» (пример № 2).

Пример № 2

Уместно конкретизировать ситуацию и охарактеризовать героев, задав ученику ряд вопросов: Кто эти гости? Что они делают? Какие характеры у действующих лиц?

Герои персонифицируются как Дамы и сопровождающие их Кавалеры. В двухручном изложении текста герои представлены в верхней и нижней строках, и, соответственно, ставится задача исполнения *вертикального диалога*. Исполнителю предстоит выступить одновременно в двух лицах, когда правая рука представляет Дам, а левая – Кавалеров. При решении режиссёрских задач выразительного интонирования от имени конкретного персонажа исполнитель решает новую задачу – перевоплощается, вырабатывая установку на воображаемую ситуацию.

Нельзя забывать о том, что пластика движений, запечатлённых в тексте, опосредована балетным спектаклем. В ритмике и интонационной лексике прокофьевского «Менуэта» присутствуют основные «па» этого танца: интонации «шага» (изложены четвертями); этикетные формулы – «женский» и «мужской» реверансы. Характер трёхдольного торжественного шага (3/4)

отмечен обозначением *Assai moderato* («весьма сдержанно»), что вполне соответствует указанной ситуации. Мажорная тональность (*B dur*) создаёт праздничное настроение, а указание *forte* и пунктирная ритмика усиливают торжественность. В клавире балета находим комментарий *con effetto* («эффектно», «броско»), что безусловно способствует созданию необходимого образа.

Однако, несмотря на общую торжественность и праздничность, герои проявляют себя по-разному. Их характер чётко обозначен в тексте. Дамы – грациозные, пластичные, легко двигаются, изящно раскланиваются. Характеристику усиливает оркестровка: указание на деревянные духовые с солирующей флейтой пикколо, скрипки, имеющиеся в клавире, стимулирует исполнителя на моделирование образа звучащих инструментов (пример № 3).

Указанный сегмент текста, равный четырёхтакту, может быть обозначен как «реплика Дам». Она проводится в верхнем регистре, сопровождается лёгкими стаккато 16-х и 8-х, а также сдвоенными лигами на задержаниях, обозначающих «дамские» приседания: секундовые нисходящие и восходящие задержания помогают обеспечить разворотывание фразы к кульминации в третьем такте. Помимо приседаний, Дамы делают выразительные жесты. Реплика Дам завершается глубоким реверансом (когда терцовая интонация «вытягивается» на дециму).

Пример № 3



Перед тем как начать играть, необходимо настроиться²¹. Прежде всего, следует принять соответствующую позу: сидеть надо с достоинством, расправив плечи, выпрямив спину, и ... с улыбкой на лице. Поскольку реплика Дам звучит в верхней части клавиатуры, хорошо бы предварительно направить корпус туда. Надо помнить и о

²¹ Настройка заключается в подготовке нервно-мышечного аппарата к совершению исполнительского действия. Способность вырабатывать установку тесно связана со способностью к перевоплощению, которая заключается в «готовности действовать в предлагаемых обстоятельствах». Учитывая вышесказанное, следует уделять внимание поведенческому комплексу (особая поза, поворот головы, фиксация взора и др.), который, в свою очередь, оказывает на создание необходимой психологической настройки.

том, что все наши герои держатся с достоинством, двигаются не спеша (но не вяло). Для этого требуется представить темп, трёхдольное движение с мягкой опорой на первую долю. Реплика Дам начинается на тонике и на ней же заканчивается. Для большей ясности можно сначала её пропеть, помогая себе плавными движениями руки (как при реверансе). Наметим начальный тон b^2 , на нём требуется задержаться (четверть с точкой, усиливается педалью). Затем мелодическая линия изящно спускается на секундовое задержание следующего такта (предварительно необходимо продумать удобную аппликатуру).

Характер мужественных Кавалеров (на них указывают низкий басовый регистр, октавные удвоения) подчёркивается в партитуре оркестровкой: виолончели, контрабасы, тромбоны и туба (безусловно, представление о последнем наращивает содержание роли, которое рождает дополнительные смыслы). Однако Кавалеры галантные – осуществляя выход (в первом такте), они, сопровождая Дам, также «раскланиваются» (пример № 4).

Пример № 4



Перед тем как начать играть, требуется представить действия Кавалеров – «выход» и «поклоны». В октавах необходимо участие всей руки, всей её массы, отчего октавы-шаги приобретут необходимую утяжелённость. Однако слишком «сажать и давить» четверти не следует: октавы не должны быть чрезмерно суровыми и неуклюжими (пластику поможет обеспечить и удобная аппликатура).

Перед тем, как исполнить указанный четырёхтакт двумя руками одновременно, хорошо предварительно проинтонировать каждую реплику отдельно. Затем можно исполнить этот эпизод совместно с педагогом (меняясь ролями).

Второй четырёхтакт даёт иную персонификацию: две группы Дам и Кавалеры. Сопровождаемые Кавалерами Дамы «обмениваются репликами и раскланиваются» (такты 5-й, 7-й и 6-й, 8-й, соответственно). Этот кусок роли условно можно назвать «Светская беседа» (пример № 5).

Пример № 5



Теперь перед нами не общий план, а отдельные группы гостей (блестящее *forte* сменяется *tr*). Причём, одна группа Дам (их реплика проводится вверху и отмечена штилями, направленными вверх) инициирует диалог, а другая им отвечает. Для начала можно исполнить правой рукой реплику первой группы – «Дамы приветствуют друг друга и раскланиваются». Левая рука исполнит реплику второй группы Дам. Можно проинтонировать этот вертикальный диалог вместе с учителем.

Кавалеры и здесь сопровождают Дам: «шагают и делают поклоны». В ходе репетиций к диалогу Дам подключаются двутактовые реплики Кавалеров (ученик исполняет их самостоятельно, либо совместно с учителем). Затем можно перейти к работе над всем «куском роли» (второй четырёхтакт) обеими руками.

Как видим, театральная музыка («Менуэт» как часть балетной сюиты относится к сочинениям такого рода) предполагает воспроизведение текста на основе смысловой партитуры – сценария. В этом случае музыкальная ткань представляется как полифония смыслов, каждый элемент которой играет свою роль. Требование действовать в «предлагаемых обстоятельствах» заставляет осознавать все моменты роли, обдумывать каждый поступок – ни одна деталь текста не должна оставаться без внимания. Такие традиционные, используемые в работе понятия, как «мелодия» и «аккомпанемент», которыми пользуются в своём обиходе пианисты, недостаточны, поскольку обедняют представление исполнителя, не всегда помогают ему раскрыть в полной мере содержание музыки. Однако нужно помнить, что задачи ролевой игры – вспомогательные. Они, как своего рода «строительные леса» музыканта-исполнителя, которые помогают обеспечить «живое» отношение к музыке, способствуют конкретизации образных представлений разного порядка (слушодвигательных и художественных). Действуя от имени героев, исполнитель учится перевоплощаться произвольно, «по заказу». При

этом необходимые пианистические действия, мотивированные конкретным образом, вырабатываются быстрее и успешнее.

Безусловно, музыкальное содержание полнее и глубже любых сценариев. Тем не менее, благодаря участию последнего, начинающий исполнитель быстрее избавится от музыкального инфантилизма, а его общение с текстом станет творческим и принесёт больше удовлетворения.

Литература

1. Асфандьярова А.И. Менуэт в клавирной сонате Гайдна // Музыка прошлого и современность. Сб. ст. / Отв. ред.-сост. Шаймухаметова Л.Н. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2010. – С. 47–54.
2. Байкиева Р.М. К разработке категории героя в музыкальном тексте пьес детского фортепианного репертуара // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 2 (9). – С. 229–233.
3. Байкиева Р.М. Герой как категория музыкальной поэтики и его признаки в музыкальном тексте пьес детского фортепианного репертуара // Музыка прошлого и современность. Сб. ст. / Отв. ред.-сост. Шаймухаметова Л.Н. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2010. – С. 5–13.
4. Байкиева Р.М. Смыловые структуры музыкального текста в пьесах детского фортепианного репертуара // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 2 (3). – С. 203–209.
5. Гордеева Е.В. Сюжеты музицирования в клавирных произведениях И.-С. Баха // Музыка прошлого и современность. Сб. ст. / Отв. ред.-сост. Шаймухаметова Л.Н. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2010. – С. 22–32.
6. Данилова Я.Ю. «Занимательная инструментовка» в фортепианном классе ДМШ. Вып. 1. Моцарт. Тембровые диалоги. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2011.
7. Данилова Я.Ю. Интонационные этюды в классе фортепиано (на материале клавирных сочинений Моцарта) // Музыка прошлого и современность. Сб. ст. / Отв. ред.-сост. Шаймухаметова Л.Н. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2010. – С. 55–64.
8. Кириченко П.В. Творческое взаимодействие начинающего пианиста с клавирным текстом барокко // Музыкальный текст и

- исполнитель: Сб. ст. / Отв. ред.-сост. Л.Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2004. – С. 57–70.
9. Креативное обучение в ДМШ // Научно-методический вестник Лаборатории музыкальной семантики. В 22-х вып. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2008 – 2013 / Отв. ред.-сост. Шаймухаметова Л.Н.
 10. Кузнецова Н.М. Семантические фигуры в клавирных сочинениях И.-С. Баха // Музыка прошлого и современность. Сб. ст. / Отв. ред.-сост. Шаймухаметова Л.Н. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2010. – С. 14–21.
 11. Мингажев А.А. «Занимательная инструментовка» в фортепианном классе ДМШ. Вып. 3. Вертикальные и горизонтальные диалоги в пьесах Бетховена. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2011.
 12. Пискова Е.А. «Занимательная инструментовка» в фортепианном классе ДМШ. Вып. 2. Бетховен. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2011.
 13. Савшинский С.И. Пианист и его работа. – М.: Классика-XXI, 2002.
 14. Шаймухаметова Л.Н. «Занимательная инструментовка» в фортепианном классе ДМШ. Вып. 4. Гайдн. «Чудо-симфонии». – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2011.
 15. Шаймухаметова Л.Н. Маскарад и карнавал. Учебно-методический комплект с аудио и видеоприложением. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2012.
 16. Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя // Музыкальный текст и исполнитель: Сб. ст. / Отв. ред.-сост. Л.Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2004. – С. 2–16.
 17. Шаймухаметова Л.Н., Кириченко П.В. «Театральный диалог» в классической музыкальной теме // Музыкальный текст и исполнитель: Сб. ст. / Отв. ред.-сост. Л.Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2004. – С. 17–38.
 18. Шаймухаметова Л.Н., Царёва Е.Ю. Играем вместе с учителем / Учебно-методическое пособие. – Parmarium Academic Publishing. Saarbrücken, Deutschland / Германия, 2014. ISBN: 978-3-659-98010-7