

СМЫСЛОВЫЕ СТРУКТУРЫ ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕС СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ ДЛЯ ДЕТЕЙ (к вопросу об интерпретации музыкального текста)

Современная практика начального музыкального образования на первый план выдвигает актуальную проблему грамотного творческого прочтения юным исполнителем музыкального текста. Он понимается в теоретическом музыкознании как многомерная и одновременно подвижная система взаимодействия смысловых структур. При этом в их роли часто выступают *лексические единицы*, такие как интонации и риторические фигуры, а также «мигрирующие интонационные формулы»¹, «семантические фигуры»² и другие. Они различны по структуре, прообразам, смысловому наполнению и стилевому «амплуа». Расшифровка круга значений лексических единиц и их выразительное интонирование во многом обеспечивают адекватное постижение и воплощение музыкального содержания авторского текста³.

Особенно сложными и интересными для интерпретации являются тексты фортепианной музыки для детей композиторов XX-XXI века. Специфика их содержательной стороны во многом «закрыта» для юного музыканта и, вместе с тем, включает неисчерпаемые возможности *вариативного* интонирования. Так, тексты современных авторов отображают имманентные звуковые процессы. При этом часто концентратом смысла предстаёт один музыкальный тон. В то же время они содержат множество лексических единиц внемузыкального происхождения.

Как показывает исполнительская практика, интонационный слух ребёнка не всегда «настроен» на адекватное восприятие

¹ Шаймухаметова Л. «Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы». – М., 1999 [4].

² Доклады Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств, опубликованные по материалам III всероссийской научн.-практич. конф. «Музыкальное содержание: наука и педагогика». – Уфа, 2005 [3].

³ Значительные результаты по разработке проблемы «музыкальный текст и исполнитель» достигнуты в научных исследованиях Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств им. З. Исмагилова. Они осуществлены в опоре на технику *семантического анализа* музыкальной темы, автором которой является научный руководитель лаборатории – доктор искусствоведения, профессор Л. Шаймухаметова [4].

музыкального языка и стилистики современных композиторов. Однако именно они акцентируют в музыкальном тексте те «скрытые», ненотируемые свойства, которые должен распознать исполнительский слух юного музыканта.

Неслучаен тот факт, что к настоящему времени всё больший интерес у педагогов-инструменталистов вызывает музыка для детей Б. Бартока, А. Веберна, Э. Денисова, С. Прокофьева, Н. Сидельникова, В. Сильвестрова,

С. Слонимского, И. Стравинского, П. Хиндемита, Д. Шостаковича, Р. Щедрина и др. Обширный материал для развития фундаментальных способностей интонационного слышания и интерпретации музыки представляют детские фортепианные сочинения Софии Губайдулиной: миниатюры из цикла «Музыкальные игрушки» (1969), а также пьесы «Эхо», «Песенка», «Дюймовочка», «Злая шутка», «Пьеса», «Toccata troncata» и «Инвенция», не входящие в цикл и относящиеся к раннему периоду творчества композитора. Выявим наиболее значимые моменты в процессе расшифровки и интерпретации исполнителем смысловых структур авторского текста на примере некоторых из этих сочинений С. Губайдулиной. При этом рассмотрим *семантические фигуры*, сформированные в дотекстовой стадии и в авторском контексте.

Художественное прочтение современного текста исполнителем неразрывно связано с чутким отношением к специфике тона. Углубление в его «микрокосмос» – акустико-смысловой континуум – сопряжено в миниатюрах С. Губайдулиной с переходом звучания в беззвучие и наоборот. Данный феномен требует от пианиста предельного вслушивания в мгновенно возникающий и столь же быстро угасающий звук фортепиано. Он мотивирует выразительное «взятие» и протяжение тона в пространстве. Такая артикуляция фокусирует внимание исполнителя и слушателя на *звучащей тишине* с её долгими паузами и тихими сонорными призвуками.

В то же время один тон в процессе текстового развёртывания способен наделяться предметными значениями. Так, приём динамизации звука, то есть многократный повтор тона с динамическим *crescendo* и *diminuendo* аккумулирует энергию напряжения в «визуальных» семантических фигурах *капéли* и *ка́пель дождя* («Апрельский день» и «Песенка»). Посредством

артикуляции *portamento* и равномерного метроритмического движения звуки-«точки» последовательно сцепляются друг с другом в «горизонтальную» мелодическую *линию*. Здесь семантические фигуры выполняют функцию звукоизображения. Вместе с тем, они формируют представление о длительности звукового процесса и словно выражают ускользающие мгновения в течении времени. Особую трудность в произнесении лексических единиц составляет единство изображаемого и выражаемого, внешнего и внутреннего планов. Исполнителю желательно стремиться к детальной артикуляции семантических фигур, чтобы расслышать, а затем интегрировать в единое представление весь «спектр» звуковых обертонов. Характерное начало мотива с внутритактовой синкопы является внезапно возникшим импульсом и акцентирует внимание воспринимающего на тишине («Апрельский день»). В миниатюрах образуется ассоциативный ряд: капёль, капли дождя → слеза → растворение (уход) → Ничто. При этом грань между чувством наслаждения прекрасным и эмоцией сожаления о его быстротечности становится зыбкой.

Диспозиция *конечное – бесконечное*, к которой апеллирует в пьесах С. Губайдулина, является ключевой для стихотворений многих восточных поэтов, например, японского поэта Соги:

*Росинка упасть боится
На цветок. Печалится он,
Что век её так недолог!*

Посредством «микро»временных форм – звуковых «точек» – в пьесах воссоздаётся вневременной *образ тишины*. Особую роль в этом процессе играют тихая звучность и паузирование. Они воплощают в музыке художественное молчание. Так, в момент окончания миниатюры «Песенка» тоны растворяются в тишине путём динамического угасания и замедления. На грани звучания и молчания, «обозрение пейзажа» переходит в новое качество, погружая сознание в глубины смысла.

Неограниченный художественный потенциал в текстах современной фортепианной музыки открывают немзыкальные образы и представления: живописные, театральные, кинематографические, поэтические и иные ассоциации. Музыкальные пейзажи, театральные и кинематографические сценки в пьесах С. Губайдулиной репрезентирует синтез звука, цвета, слова и жеста.

Поэтому вероятностный процесс постижения исполнителем специфики музыкального текста потенциально ориентирован на межпредметную связь. В качестве примера вновь обратимся к миниатюре «Песенка».

Мелодический голос в пьесе включает типичные «флейтовые интонации»: «развёрнутую трель»⁴ и *мелодические фигурации*. Они воспроизводят на фортепиано «пение тростника» (звукоподражание) и одновременно формируют в восприятии образ человека, играющего на флейте (звукоизображение).

«Флейтовая песня» звучит в миниатюре на фоне *бурдонного баса*. Его реализует равнодольное последование чистых квинт, которые направлены на конкретизацию места действия – *речного пейзажа* и образа *Рыбака*. Этому способствуют также компоненты, типичные для народной музыки: модальная организация звуковысотной ткани (натуральные диатонические лады), многократное варьирование музыкальных мотивов и фраз, куплетно-строфическая форма.

Музыкальный пейзаж в пьесе живописует также семантическая фигура, имитирующая всплески речных волн от порывов ветра. Волнообразный тип мелодического октавного движения в совокупности с его тесситурным повышением и усилением динамики изображает переливы волн реки и выражает эмоциональный отклик Рыбака на видимую картину природы. В музыкальной ткани пьесы обнаруживается звуковой аналог графической волнообразной линии, которая включает в себе круговое напряжение.

Исследуя взаимосвязь живописных элементов: линии, плоскости и цвета, В. Кандинский выстраивает смысловую связь кривая – круг – синий. Художник отмечает, что плоскостная форма круга тяготеет к «нейтральному неокрашенному покою» [2, с. 7]. Опираясь на аналитические выводы В. Кандинского, можно предположить, что в пьесе С. Губайдулиной «холодный цвет» круга, дополняемый ассоциативными представлениями о синеве реки, соответствует выражению эмоции душевного умиротворения и состояния рефлексии.

⁴ «Мелодический стереотип развёрнутой трели» воспроизводит в прямых значениях образы свирели. В текстах европейской музыкальной традиции он часто порождает представления о сельской пастушеской идиллии или придворной светской пасторали [4, с. 58].

Образ Рыбака, плывущего в лодке вдоль реки и погружённого в философские размышления, получил широкое распространение в восточной (китайской, вьетнамской, японской) поэзии и живописи. Он типичен для традиционного японского поэтического жанра хайку. Внеисторичность данного образа подчёркивает обращение к нему поэтов разных эпох:

*Чуть слышные всплески багра –
Лодка плывёт на рассвете*
Соги (1421 – 1502)

Тень на воде –
одиноким странник...
Танэда Сантока (1882 – 1940)

Помимо корреляции музыки с явлениями других видов искусства в пьесах С. Губайдулиной обнаруживаются межвременные параллели. Здесь зашифрованы смысловые структуры инструментальной музыки барокко. Они получают в миниатюрах новое – контекстуальное – звучание и часто взаимодействуют с авторскими знаками. Умение находить в тексте пьес семантические фигуры, определять их структурно-смысловые границы и круг значений, а также процесс осмысленного интонирования обозначенных единиц воспитывают в ребёнке мыслящего пианиста. Такой подход обеспечивает не только формально-техническое, но и смысловое прочтение текста исполнителем.

Как демонстрирует анализ, С. Губайдулина привлекает в миниатюры под названиями «Пьеса», «Toccata troncata» и «Инвенция» лексические единицы барокко, мигрирующие из «интонационного фонда эпохи» (Б. Асафьев) и авторских текстов. К ним относятся широко используемые в вокально-хоровых, оперных и инструментальных сочинениях барокко интонация *lamento* (вздоха), семантическая фигура *фанфары*, а также риторические фигуры *exclamatio* (восклицания), *passus duriusculus* (жестковатый ход), *saltus duriusculus* (жестковатый скачок), *circulatio* (вращения) и «фигура креста». Здесь встречаются также аллюзии на семантические фигуры инструментальных сочинений И.-С. Баха. Фигуры барокко «вживляются» в инерционный поток

разнообразных видов *линейного движения*. Они моделируют в музыке пьес реальные пространственно-временные процессы.

Интонирование пьес с опорой на выявление семантических фигур в линейной графике общих форм движения позволит избежать схематичного воспроизведения нотного текста, или иначе – «этюдного» артикулирования смысловых структур текста музыкального⁵. Кроме того, ученику важно усвоить механизм преобразования композитором известных музыкальных «знаков». Педагогу следует обратить его внимание на новомодальный и двенадцатитоновый гармонический контекст. Неменьшую роль в преломлении барочных прототипов играют темп, метроритм, регистр и динамика, артикуляция и способы звукоизвлечения (например, беззвучное нажатие клавиш). В этой связи профессионально грамотное прочтение сложного музыкального текста ведёт к соответствию версии интерпретатора авторскому замыслу.

Таким образом, работа с музыкальным текстом представляется необходимой в развитии способностей учащегося к самостоятельному и креативному мышлению. Анализ музыкального текста на интонационно-образной основе предполагает выявление в нём устойчивых лексических единиц, определение этимологии их значений, преобразований и логики развертывания. Благодаря этому содержание современных фортепианных *opus`ов* перестаёт быть для пианиста отвлечённой абстракцией. Текст сочинений композиторов XX-XXI века предстаёт как сложный и «полифонический» феномен. Активное проникновение исполнителя в его специфику направлено на воплощение художественного мира через живую – звучащую материю.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998.
2. Кандинский В. Точка и линия на плоскости / Пер. с нем. Е. Козиной. – СПб.: Азбука-классика, 2004.

⁵ Разграничение понятий нотного и музыкального текста излагается и обосновывается в исследовании М. Г. Арановского «Музыкальный текст. Структура и свойства» [1].

3. Музыкальный текст и исполнитель (Доклады Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств) // Музыкальное содержание: наука и педагогика: Материалы III Всероссийской научно-практич. конф. / Отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа: РИЦ УГАИ, 2005. – С. 227 – 339.
4. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: Исследование. – М.: ГИИ, 1999.