

## СЕМАНТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ С МУЗЫКАЛЬНЫМ ТЕКСТОМ В КЛАССЕ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО

Современная музыкальная педагогика выдвигает задачи развития музыкального мышления во всех звеньях творческого процесса и в соответствующих учебных дисциплинах, среди которых предмету «Общее фортепиано» отводится значительная роль. Однако роль эта зачастую исполняется формально, а значительность её улавливается лишь на административно-организационном уровне учебного процесса, когда к студенту предъявляются конкретные требования в виде семестровых заданий, разучиваемых программ и концертных выступлений.

Неформально же за предметом «Общее фортепиано» в студенческой (либо школьной) среде закреплён статус “лишнего” и “ненужного” предмета, где освоение исполнительских навыков на втором (дополнительном) инструменте кажется чем-то мало обязательным, трудоемким и излишним.

Подобные проблемы не новы. Не только на практике, но и в теории и методике музыкального образования они неоднократно ставились.

Одной из первых была сформулирована *проблема профилизации* – направленности предметного обучения на основную специальность музыканта, на “модель специалиста”, соответствующую его будущей квалификации [4; 5; 14; 15; 18].

Те же вопросы обсуждались в 80-е годы с трибуны конференций и в материалах периодической печати в контексте проблем интеграции учебных дисциплин и межпредметных связей. Большое внимание уделялось оптимизации форм учебного процесса, интенсификации его методов. Обсуждение этих вопросов продолжается и до сих пор [1; 3; 10; 11; 20; 21; 22; 27].

В течение более чем двадцати лет с момента постановки проблемы написано огромное количество программ, методических разработок, статей, преследующих цели совершенствования методов преподавания курса общего фортепиано, повышения его статуса, эффективности и роли в музыкально-познавательном процессе и развивающем обучении. Однако результатов реформ на практике, да и в теории фактически не видно, и это естественно, поскольку решить подобные задачи в рамках старого, узкотехнического и унифицированного подхода не представляется возможным.

Характеризуя традиционный академический подход в целом как *репертуарный* (именно этот принцип обучения унифицирован), отметим главное: идеализированную и фактически недостижимую в курсе общего фортепиано ориентацию на модель концертующего пианиста.

Парадокс заключается в том, что эта негласная ориентация распространяется на всех без исключения музыкантов: будь то вокалист, осваивающий самые начала нотной грамоты, или духовик, с трудом

собирающий в аккорд звуки клавишного инструмента. Повторяемый во всех без разбора ситуациях стереотип профессиональной исполнительской модели пианиста приводит к массе отрицательных результатов: нежеланию студента заниматься (у него – исполнительская, но *другая* специальность), формированию комплекса неполноценности, неуверенности в себе (она, как правило, усиливается авторитарно настроенным педагогом), страха перед аудиторией по причине нежелания демонстрировать публично несовершенство исполнительской техники и т.д.

Названные противоречия отчетливо дают знать о себе и в несоответствии репертуара возрасту многих начинающих из числа взрослых студентов. Последние стесняются всерьез выступать с предписанными программой пьесами из нотных сборников и хрестоматий, построенных на детской содержательной тематике<sup>1</sup>.

Попытки и усилия по разрешению этих противоречий предпринимаются постоянно. Наиболее достоверно о тенденциях развития педагогического опыта и его современных направлениях можно судить по материалам объединенных конференций педагогов ДМШ, училищ и вузов, где регулярно бывают представлены практические достижения [1;7;13]<sup>2</sup>.

Нельзя не отметить общую положительную тенденцию к поиску оригинальных форм и нестандартных решений, направленных на коренное изменение статуса предмета, преодоление его внутренней автономии. Однако вполне очевидно и то, что авторам не удается выйти за рамки академических традиций. Вопросы развития техники, адаптации к возрасту, ориентиров на будущую специальность и межпредметные связи по-прежнему обсуждаются в русле старого подхода – как проблема совершенствования репертуарных списков.

Иначе говоря, формирование всех без исключения навыков игры на инструменте ставится в зависимость от репертуарного принципа, который осваивается в полном объеме по классической схеме: «этюды, полифония, крупная форма, пьеса». Однообразие схемы закрепляется традиционным отождествлением *музыкального текста* с *нотным* текстом, который организован по правилам морфологии, синтаксиса и грамматики. Это обстоятельство неизбежно ориентирует музыканта на техническую сторону в его расшифровке и исполнении<sup>1</sup>.

Так, большинство пьес фортепианного репертуара адаптировано самими

---

<sup>1</sup> Аналогичные критические наблюдения содержатся в статьях многих авторов. См., к примеру: 1;5;18;19.

<sup>2</sup> В этом отношении представляют особый интерес материалы научно-методической конференции «Проблемы совершенствования курса фортепиано», проведенной РАМ им.Гнесиных в апреле 1997 г. и издания «Секции по научно-методическому обеспечению курса фортепиано для учащихся разных специальностей» [1]. См. также публикации докладов научно-практических конференций РАМ им.Гнесиных «Музыкальное образование в контексте культуры» [13].

<sup>1</sup> О различии явлений «нотный текст» и «музыкальный текст» в их междисциплинарном понимании см. в исследовании М.Арановского «Музыкальный текст. Структура и свойства» [2].

композиторами к двухручному воспроизведению. Это ведет за собой технически правильное распределение материала между руками, которое далеко не всегда соответствует смыслу музыки. Однако, в сознании неизбежно отшлифовываются два устойчивых представления о фактурных пластах “верхнего” и “нижнего” фортепианного голоса, с их традиционным распределением на мелодию (горизонталь) и гармонию (вертикаль), выполняющую часто роль аккомпанемента. Мелодия и гармония, как известно, являются музыкально-языковыми универсалиями, которые также наполнены морфологическими, т.е. “служебно-техническими” структурами *нотного текста* (интервалы, аккорды, созвучия и т.п.). Что касается *музыкального текста*, с его глубинными слоями содержания (идеи, сюжеты, герои, персонажи, образы), то он требует *интонационно-смысловой* расшифровки и принципиально иного подхода к работе со смысловыми структурами<sup>2</sup>.

*Семиотический подход* в работе над музыкальным произведением предполагает опору на смысловые сегменты музыкального текста с применением семантического анализа. Описанию методики работы с ними и посвящена данная статья. Понятие *смысловых сегментов*, а также описание способов работы с ними в форме *интонационного этюда* будут даны на примерах из произведений композиторов разных стилей.

Смысловые сегменты музыкального текста не закреплены строго за первичными дефинициями фортепианной фактуры. Они могут появляться в различных её слоях, располагаться в одном или в другом голосе в зависимости от содержания или необходимого для его воплощения логического акцента.

Рассмотрим несколько характерных примеров. Пьеса Телемана, Ария Перселла и Прелюдия № 6 из «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха являются образцами, где распределение голосов воображаемого оркестра оказывается наиболее адекватным двухручной фактуре фортепиано (примеры № 1 - № 3). Верхние строчки всех трех примеров содержат интонационную лексику, имитирующую реплики “солистов-оркестрантов”, нижняя воспроизводит смысловую структуру «партии continuo»<sup>3</sup>. Благодаря исполнителя и в восприятии слушателя возникает представление о сюжете музицирования старинного оркестра. Заметим, что в названных примерах смысловые структуры solo и continuo расположены в полном соответствии мелодическому (верхнему) и басовому (нижнему) голосам фортепиано.

В “оркестровом” фрагменте из Сонаты № 23 для фортепиано Гайдна, напротив, адаптация текста к двухручному изложению привела к фактурному

---

<sup>2</sup> Подобная постановка вопроса находится в противоречии с общепринятой методикой разучивания текста на синтаксической основе, предполагающей распределение фрагментов между руками, или на основе грамматических конструкций (мелодия, гармония).

<sup>3</sup> В Пьесе Телемана партия генерал-баса расшифрована и воспроизведена в виде последовательности аккордов, в Арии Перселла и Прелюдии И.С.Баха continuo изложено одноголосным басом.

рассредоточению, т.е. структурной трансформации единого по сути смыслового сегмента, что, впрочем, не помешало состояться основной художественной задаче – имитации звучания струнных инструментов<sup>1</sup> (пример № 4).

В Теме вариаций из Сонаты Моцарта № 11 Ля мажор, К.331 строгое единство всех голосов фактуры, в основном, свидетельствует о подчинении технического принципа двухстрочного изложения содержанию смысловых структур (пример № 5). Так, ведущая интонационно-лексическая единица темы – ритмоформула сицилианы представляет собой единую и монолитную музыкально-интонационную форму. Она организуется в многоголосную фактуру дублированием верхнего голоса (типичное для пасторальных звучаний движение терций, секст или децим). Однако средний голос, включенный в формально-логическую (аккорд) и техническую (нижняя строчка) структуру нотного текста, на первый взгляд, выглядит малосущественной деталью. Семантический анализ актуализирует ее значение в восприятии исполнителя, который должен расшифровать и воспроизвести эту самостоятельную интонационно-лексическую единицу. Здесь скрывается сигнальная формула – характерная для пасторали «интонация мерцающего тона».

Иными словами, место расположения какой-либо смысловой структуры может оказаться в противоречии с формально-технической принадлежностью её правой или левой руке нотного текста и даже привести к «разрушению» смысла и искажению содержательной трактовки целого. Представляется важным в связи с этим не только уметь видеть и вычленять в «нотном» тексте графические признаки музыкально-смысловых структур, но и уметь работать с ними, доводя содержание, адекватное авторскому замыслу, до сознания и восприятия слушателя.

Предлагаемые ниже описания отдельных нетрадиционных форм работы с музыкальным текстом на семантической основе направлены к цели формирования навыков артикуляции смысловых сегментов текста, построенных на интонациях с закрепленными значениями. В связи со сказанным приводятся фрагменты сочинений разных авторов, в которых проявления «словаря эпохи» наиболее очевидны. При этом семантический анализ позволит увидеть новое в привычном, то есть рассмотреть в *нотном тексте* слой *музыкального текста*, а основная форма работы над фрагментом – *интонационный этюд* даст возможность вариантной артикуляции музыкальной темы.

1. *Работа с текстом в форме «Театрального диалога»* предполагает использование музыкальных фрагментов сочинений различных авторов, которые построены на воспроизведении театральных сюжетов или сцен с участием оперных персонажей.

В инструментальной музыке XVII-XVIII веков и, в частности, в темах

---

<sup>1</sup> Дальнейшее изложение материала (т.9-т.24) подтверждает присутствие в тексте «квартетной фактуры» – сцены музицирования струнного квартета.

фортепианных сонат Моцарта часто встречаются «кочующие» образы – персонажи комических опер, театральные диалогические сцены. Их интонационное воплощение на уровне экспозиций (преимущественно первых частей) сонатных циклов требует особого отношения к авторскому тексту. Работа с интонацией в плане развертывания сюжетного действия, показа характеров героев, смены их эмоционального состояния может быть прогнозирована по “театральному” или “сценическому” принципу. Создать нужную атмосферу и организовать “ролевую” игру помогут интонационная лексика и смысловые структуры музыкального текста.

Наглядной иллюстрацией для описания подобной формы работы может служить, к примеру, фрагмент Сонаты Моцарта № 14 c-moll, K.457 (пример № 6). Основу восьмитакта (он является материалом для исполнения ролевой игры в “предлагаемых обстоятельствах”) составляют две смысловые структуры, или две реплики театрального диалога с участием Кавалера (минорная драматическая фанфара) и Дамы (интонации *lamento*).

В общем контексте театральной культуры XVIII века подобная синтаксическая конструкция, состоящая из контрастных по настроению фраз-эпизодов с ярко выраженной лексикой «мужского» и «женского» персонажей, представляет собой конфликтный диалог. Он может быть детально конкретизирован в контексте творчества Моцарта путем рассмотрения текста с точки зрения “кочующих” образов – персонажей оперы «Свадьба Фигаро». Задачи артикуляции в этом случае формируются по режиссерскому принципу: к примеру, «Граф сердится» (т.1-т.2), «Графиня оправдывается» (т.3-т.4).

Сюжетная мотивировка исполнения реплик может быть подкреплена словесной информацией о характере персонажа, что в совокупности с его лексикой поставит исполнителя в условия художественного регламента, необходимого для соблюдения стилистики разыгрываемого «действия»<sup>1</sup>.

2. *Работа с текстом в форме «Пластического диалога»* предполагает использование музыкальных фрагментов, содержание которых опирается на изображение танца. Эта форма работы, как и предыдущая, позволяет адаптировать ученика любой специальности к сюжетно организованному тексту путем распределения ролей между двумя партнерами.

Рассмотрим этот тип заданий на основе анализа двух менуэтов Гайдна (примеры № 7, № 8). И в том, и в другом случае сюжет позволяет конструировать художественные задачи вокруг воспроизведения различных деталей танцевального быта.

Горизонтальное деление текста “бас-мелодия” в Менуэте из Сонаты №23 (пример № 7) на смысловые сегменты приводит к рассмотрению ситуации как танцевальной сцены с участием двух героев - Кавалера и Дамы.

---

<sup>1</sup> «Театральные» и «Пластические» диалоги являются «кочующими» сюжетами и встречаются во многих текстах. Классификация и метод разработки подобных типов заданий в форме ролевых игр заимствованы нами из авторской программы Л.Н.Шаймухаметовой «Основы музыкального интонирования» [23]. См. также другие работы автора по этой теме [21;22;24;27].

Линия баса в смысловом отношении самостоятельна. Она содержит лексику и ритмы галантного шага (т.1-т.2, т.4,5,6), интонацию приседания (т.3) и этикетную формулу – “салют и поклон кавалера” в кадансе<sup>1</sup>.

Подобный взгляд на линию баса как на смысловую структуру существенным образом конкретизирует задачу исполнительской артикуляции: функция сопровождения заменяется задачей интонационного воплощения героя (Кавалер) – полноправного участника танцевальной сцены. Партия Дамы (верхняя строчка фортепианной фактуры) также неоднородна по интонационно-лексическому составу. В изображение галантных интонаций мягких шагов и приседаний постоянно вклиниваются орнаментальные структуры. Их значение можно расшифровать через присутствие флейты – музыкального атрибута многих старинных балльных танцев. Эта деталь текста выполняет одновременно и выразительные, и изобразительные функции: подчеркивает празднично-торжественный эмоциональный тон атмосферы и воплощает сюжет музицирования – сопровождения галантного танца.

При исполнении менуэтов и, тем более, при расшифровке их текстов с содержательной точки зрения учащийся и педагог обычно не испытывают трудностей. Менуэты часто и с удовольствием играют – как в составе циклов, так и в виде отдельных пьес педагогического репертуара. Однако далеко не все из них звучат стилистически корректно. «Общая» информация о тех или иных признаках жанра плохо выручает. Причина видится в невнимании к деталям музыкального текста (интонационной лексике), а также в отсутствии связи между сюжетом и регламентируемыми им задачами артикуляции, которые им регламентируются.

В Менуэте № 13 (пример № 8), в отличие от предыдущего фрагмента, сюжетная линия текста выстраивается на основе вертикальной расшифровки фортепианной фактуры (2т.+2т.). Такое деление организуется сюжетом пластического диалога, где явно присутствуют реплики “двух дам”. Это “кочующие образы”, часто встречающиеся в менуэтах фортепианных сонат Гайдна. В примере № 8, в отличие от предыдущего, где *роли* соответствовали *строкам* текста, материал распределяется иначе: партнеры исполняют реплики-фразы по очереди (1-ая Дама, 2-ая Дама) причем, каждую - двумя руками.

В работе над артикуляцией в форме интонационного этюда предполагается вариантное переинтонирование текста. Мы видели, как толчком к созданию исполнительской версии служил сюжет. Изменение сюжета или характера ситуативного действия приводит, как правило, к изменению задач артикуляции и художественного эффекта интонирования. С этой целью вернемся снова к Менуэту из Сонаты № 23 Гайдна (пример №7).

В первоначальной версии мы рассматривали его как воплощение сюжета галантного танца, причем, отмечали участие “флейтиста”, сопровождавшего

---

<sup>1</sup> О терминологии и методе анализа интонационной лексики см. исследования Л.Шаймухаметовой [25;26].

пластический диалог. Если создать специальный логический акцент на орнаментальной структуре и усилить значение тембровой характеристики флейты как сольной партии, то горизонтальное расслоение текста непременно приведет к новой сюжетной версии. Нижний голос будет расшифрован в этом случае как сопровождение флейты тембром виолончели или клавесина. Танцевальная сцена превратится в сцену музицирования с участием типичных для галантного менуэта сопровождающих его музыкальных инструментов.

Нелишне напомнить, как меняются при этом задачи артикуляции. Изображение пластики в элементах музыкальной речи сменяется задачей имитации тембров, характерных штрихов, туше, приемов звукоизвлечения<sup>1</sup>.

Можно достичь и противоположного эффекта. С помощью артикуляции та или иная смысловая структура нивелируется, если придать ей статус не основного, а дополнительного элемента, то есть подчинить влиянию целого. В рассмотренном примере исполнитель способен осуществить эту задачу путем акцентирования равномерно повторяющихся долей в метрической сетке менуэта. Они являются опорными точками декоративного узора темы.

Оба описанных выше варианта – “пластический диалог” и “сцену музицирования” можно исполнить как интонационный этюд в трехчастной форме с развитием сюжета, где крайние части предстанут в версии “музицирования”, а средняя – как пластическое воплощение менуэта. С целью создания вариантов переинтонирования можно допустить в I, а также в III репризной части перенос “орнамента” или отдельных его сегментов на октаву вверх, что усилит эффект имитации тембра флейты.

*3. Интонационные этюды с преобразованием текста в проблемных ситуациях.*

Для этого типа заданий используются произведения разных жанров и стилей, однако, мы остановимся только на двух примерах – противоположных с точки зрения распределения интонационной лексики по голосам фортепианной партии.

Во фрагменте Прелюдии Баха из «Хорошо темперированного клавира» (пример № 3) структурно и семантически голоса распределяются соответственно сюжету музицирования старинного ансамбля (continuo-solo), что адекватно фиксируется двухстрочником фортепианной партии. В качестве материала для воплощения проблемных ситуаций в ролевых играх может быть использована любая редакция этого сочинения, но предпочтительней, однако, иметь перед собой уртекст<sup>1</sup>, поскольку он изначально предполагает вариантную расшифровку и изменение задач артикуляции.

---

<sup>1</sup> Указанные варианты расшифровок соответствуют авторским указаниям, но не всегда совпадают с редакторскими версиями. Этой проблеме в настоящем сборнике посвящена статья А.Асфандьяровой.

<sup>1</sup> Проблема преобразования старинного уртекста подробно рассмотрена в книге «Инструктивные сочинения И.С.Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию» [27].

Оппозиция *continuo-solo* в этой пьесе, как и во многих произведениях барокко, должна быть принята исполнителем безоговорочно – как, впрочем, безоговорочно принимается она и редакторами. Это - инвариант, то есть обязательная и неизменная по авторскому замыслу содержательная модель барочного текста (“текст в тексте”). И здесь важно иметь ввиду, что, согласно традиции ансамблевого музицирования, предполагался различный темброво-неустойчивый состав этой модели. Данное обстоятельство дает повод к изменению проблемных ситуаций и связанных с ними задач артикуляции, направленных на имитацию того или иного оркестрового тембра. Так, партия *continuo* может быть расшифрована как звучание низких струнных, либо духовых (фагот), “солисты” могут быть представлены инструментами соответствующего регистра и тембра – скрипками, флейтами, гобоями – в совместном или поочередном их звучании.

С целью имитации различных инструментов средствами фортепиано в интонационном этюде возможно использование приема *регистровок* (переносов части материала) в другие октавы.

Наиболее близкой стилю барокко могла бы служить ситуация преобразования текста в ролевой игре «Я играю на органе». В примере №3 партия нижнего голоса в этом случае рассматривается как «педаль» органа, что, в свою очередь, способно привести к изменению темпа, динамики, способов звукоизвлечения и отмене указанного редактором стаккато<sup>2</sup>.

Возможны и другие варианты воспроизведения смысловых структур, также как и их различные комбинации со сменой ролей на уровне более мелких сегментов текста. Во всех случаях неизбежно вариантное переинтонирование, то есть преобразование авторской версии, но важно, чтобы оно проводилось корректно - в рамках стилистики и на основе интонационной лексики “словаря эпохи”. Критерием правильности выбора и объективной основой в определении интонационно-лексического состава фрагмента служит семантический анализ, корректируемый проблемной ситуацией (ролевой игрой) «А если бы редактором был я ...».

Возможности преобразования текста на сюжетно-образной основе диктуются во многом самими традициями исполнения произведений в условиях бытового музицирования. Во многих текстах бытовых танцев, к примеру, австро-немецкой традиции обращают на себя внимание никем не исполняемые знаки репризы на границах разделов формы<sup>1</sup>.

Это обстоятельство может послужить основой для последовательного использования еще одной формы преобразования текста – его полной или частичной зеркальной перестановки<sup>2</sup>. Имеется ввиду точный повтор

---

<sup>2</sup> Заметим, что Б.Муджеллини в этом примере своей пометкой «Представьте себе легкое *pizzicato* виолончели» предложил не слишком адекватную стилю и авторскому тексту версию. *Continuo*, в том числе, озвученному виолончелью, больше свойствен штрих *portamento*.

<sup>1</sup> См. нотные сборники: Бах И.С. «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах»; Бетховен «Контрдансы и экосезы»; Шуберт «Вальсы и лендлеры» и др.

<sup>2</sup> «Принцип зеркала», по-видимому, отрабатывался в практике музицирования эпохи

смысловых структур в зеркально перевернутом регистровом переизложении. Сама техническая процедура подобного переноса не составляет труда и не представляет особой сложности даже для начинающего исполнителя. Она осуществляется путем «смены ролей» по принципу противоположностей: исполнивший партию continuo становится “солистом”, сохраняя приоритет нижнего регистра, “солист” произносит текст continuo одновременно с процедурой переноса её в новую высотную позицию<sup>3</sup>.

Однако простота смены грамматических функций голосов фактуры при помощи технически несложной процедуры перестановки не означает отмены художественных задач. В какой-то степени, благодаря открывающимся темброво-имитационным возможностям, эти задачи даже усложняются.

Рассмотрим ситуацию на примере фрагмента второй части “Легкой сонаты” Гайдна. Её фактура построена не столь единообразно, как в текстах барокко (пример № 9). Многоголосие варьируется в пределах двухручной партитуры от трех- и двухголосного изложения до полной аккордовой фактуры типа бас-аккорд, что не мешает внедряться одnogолосным репликам с дублированием мелодии в октаву. Обращает на себя внимание постоянное функциональное переключение голосов. Так, во втором периоде (т.9-т.12) линия баса преобразуется из грамматической (аккомпанирующей) в семантическую функцию: она выступает как самостоятельная интонационно-лексическая единица, воспроизводящая интонации сигналов.

Такие метаморфозы внутри *музыкального текста* не адекватны прямолинейной и однозначной логике организации *нотного текста*, с его адаптацией к двухручному изложению, поэтому интонационный этюд привлекается для организации ролевых игр в опоре на семантический ряд и его смысловые структуры. Партнеры – участники интонационного этюда будут выполнять задачи тембровой артикуляции с вариантным переинтонированием на грани репризных разделов.

Первоначально фразу (т.1-т.4) можно представить в одновременном звучании валторн с целью детальной артикуляции всех структурных видов сигналов<sup>1</sup>. При повторном воспроизведении текста после знака репризы весь период зазвучит по новому – со “сменой ролей”: нижняя строчка текста переносится вверх на октаву первым партнером (бывшим исполнителем “партии валторн”), “роговые сигналы” передаются в распоряжение второго исполнителя<sup>2</sup>. В результате лексика нижнего голоса, построенного на

---

барокко, но в силу своей простоты и универсальности оказался распространенным в бытовой музыке разных эпох и стилей.

<sup>3</sup> Этот прием широко использовался композиторами барокко как при экспозиционном изложении темы, так и в процессе её вариантного развертывания. См., к примеру,: Бах И.С. II часть концерта D-dur для 2-х клавесинов – зеркальное изложение генерал-баса; медленные части «Бранденбургских концертов» и т.д.

<sup>1</sup> В крайних голосах трехголосного изложения темы завуалировано звучание «золотого хода», в т.2-т.3 развернут «сигнал выдержанного тона», в т.3-т.4 – «трезвучный сигнал» (термины Л.Шаймухаметовой. См.27).

<sup>2</sup> В данном конкретном случае задачи имитации требуют отмены правил переноса во имя сохранения «валторнового» регистра.

интонациях сигналов, приобретает флейтовый колорит звучания, а верхняя строка текста сохраняет природу и тембр валторн, образуя новое красочное сочетание.

Подобные перестановки, как уже отмечалось, возможны не только на уровне периода, но и в масштабе мелких синтаксических единиц текста (фразы или мотива). Так, во втором периоде этой же сонаты ситуация «А как бы это прозвучало у флейты?» может быть развернута на уровне переноса в верхний регистр фортепиано лишь части смыслового сегмента нижнего голоса (т.9-т.12), после чего текст воспроизводится в неизменном виде, и лишь последнему мотиву периода (т.15-т.16 верхнего голоса) задается значение “флейтовой реплики”.

Итак, мы рассмотрели лишь некоторую часть из многочисленных примеров, дающих возможность овладеть методикой интонационного этюда. Интонационный этюд – универсальная исполнительская модель расшифровки смысловых сегментов музыкального текста. Она формирует навыки вариантного преобразования смысловых структур в семантическом ракурсе, то есть в опоре на интонационную лексику композиторов разных времен и стилей. Последнее обстоятельство особенно важно в классе общего фортепиано, где обучаются студенты разных специальностей. Их адаптация не только к нотному, но и к музыкальному тексту на сегодняшний день – дело чрезвычайной важности.

## НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример №1

Телеман Пьеса

Example 1 is a musical score for a piece by Georg Philipp Telemann. It is written for piano in G major (two sharps) and 3/8 time. The score consists of two systems of four measures each. The first system shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody and bass line, ending with a repeat sign. The bass line features a series of chords and a final measure with a whole note chord.

Пример №2

Перселл Ария

Example 2 is a musical score for an aria by Henry Purcell. It is written for piano in D minor (one flat) and 3/4 time. The score consists of two systems of four measures each. The first system shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody and bass line, ending with a repeat sign. The bass line features a series of chords and a final measure with a whole note chord.

Пример №3

И.С. Бах. Прелюдия № 6 ХТК т.1

**Allegro, ma non troppo** ( $\text{♩} = 84$ )

*p*

*cresc.*

*f*

Пример №4

Гайдн И. Соната № 23 D-dur

**Allegro assai**

*p* *legg.*

*mf*

*p*

Пример №5

Моцарт В.А. Соната № 11 A-dur

**Andante grazioso**

*p*

*sfz*

*p*

Пример №6

Моцарт В.А. Соната № 14 c-moll

**Molto allegro**

Пример №7

Гайдн И. Соната № 23 D-dur

**Minuetto**

Пример №8

Гайдн И. Соната № 13 A-dur

**Tempo di Minuetto (Con Varitioni)**

The musical score is written for piano and violin. It is in the key of E major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into three systems.

**System 1:** The piano part begins with a forte (*f*) dynamic. The violin part enters with a half note E, followed by a quarter note G, and then a half note B. The piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

**System 2:** The piano part features a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The violin part continues with a melodic line, including a triplet of eighth notes. The piano part has a repeat sign at the beginning of the system.

**System 3:** The piano part starts with a forte (*f*) dynamic. The violin part has a melodic line with a repeat sign. The system concludes with the word "Конец" (The End) in the piano part.

## Библиографический список

1. Актуальные методологические и методические проблемы преподавания курса фортепиано для учащихся разных специальностей в системе школа-училище-вуз. Вып.2., М., 1997. С.5-11.
2. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998.
3. Бабий Н. Развитие музыкального мышления – задача музыкальной педагогики и предмет научных исследований // Проблемы подготовки педагогических кадров в музыкальных вузах (материалы межвузовской научно-методической конференции). Тбилиси, 1986. С.130-139.
4. Вопросы оптимизации учебного процесса в музыкальном вузе / Сб.тр.: РАМ им.Гнесиных. Вып.125.М., 1993.
5. Гарипова Н. О разработке принципов построения интенсивных методик обучения предмету «Фортепиано» музыкантов неисполнительских специальностей // Искусство, наука, техника: пути сопряжения / Тезисы докладов к IV Всесоюзному научно-практическому семинару. Уфа, 1990. С.214-216.
6. Дикий Ю. Проблемы интенсификации педагогического творчества преподавателей музыкальных вузов страны // Проблемы подготовки педагогических кадров в музыкальных вузах / Материалы межвузовской научно-методической конференции. Тбилиси, 1986. С.89-100.
7. Искусство, наука, техника: пути сопряжения / Тезисы докладов к IV Всесоюзному научно-практическому семинару. Уфа, 1990.
8. Коржневский А. Новая экспериментальная программа курса методики обучения игре на фортепиано // Проблемы подготовки педагогических кадров в музыкальных вузах / Материалы межвузовской научно-методической конференции. Тбилиси, 1986. С.278-283.
9. Ланге В. О роли семантического анализа в интерпретации музыкальных произведений // Вопросы оптимизации учебного процесса в музыкальном ВУЗе / Сб.тр: РАМ им.Гнесиных. Вып.125. М., 1993, С.97-110.
10. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование. М., 1990.
11. Малинковская А. Некоторые вопросы активизации интонационных представлений исполнителей-пианистов // Музыкальное образование в контексте культуры. Вып. I. М., 1994. С.15-25.
12. Маргулис В. Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И.С.Баха // Сов.музыка, 1974. № 8. С.68-72.
13. Музыкальное образование в контексте культуры . Вып. I. М., 1994.
14. Проблемы подготовки педагогических кадров в музыкальных вузах / Материалы межвузовской научно-методической конференции. Тбилиси, 1986.
15. Рагс Ю. «Модель специалиста» как задача развития системы музыкального образования // Проблемы высшего музыкального

- образования / Сб.тр.: ГМПИ им. Гнесиных. Вып. XIX. М., 1975. С.7-17.
- 16.Савшинский С. О работе с музыкально одаренными детьми // Вопросы музыкальной педагогики. Вып.I. М., 1979.
- 17.Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением.М.-Л.,1964.
- 18.Тараева Г. Проблемы педагогической профориентации на музыкальных факультетах вуза // Проблемы подготовки педагогических кадров в музыкальных вузах / Материалы межвузовской научно-методической конференции. Тбилиси, 1987. С.119-130.
- 19.Ходжава Р. К проблеме интонационного генезиса в работе над музыкальным произведением // Современные тенденции в организации высшего образования / Сб. тр.: ГМПИ им.Гнесиных. Вып. 93. М., 1987. С.86-108.
- 20.Чертовской А. Инновационные подходы к методике обучения на фортепиано взрослых начинающих // Методология музыкального образования / Сб.тр.: МПГУ, М., 1999. С.83-88.
- 21.Шаймухаметова Л., Гвоздева С. Переинтонирование как способ решения элементарных художественных задач // Вопросы оптимизации учебного процесса в музыкальном вузе / Сб.тр.: РАМ им.Гнесиных. Вып. 125. М., 1993. С.26-47.
- 22.Шаймухаметова Л. Диалоги-этюды как форма обучения // Преподавание музыкально-теоретических дисциплин в историко-стилевом аспекте / Сб.тр.: РАМ им.Гнесиных . Вып. 120.М., 1992.С.70-86.
- 23.Шаймухаметова Л. Основы музыкального интонирования. Программа для фортепианных отделений консерваторий. - Уфа.,1998.
- 24.Шаймухаметова Л.. Интонационный театр фортепианных сонат Моцарта// Художественный мир музыкального произведения / Сб.тр.: УГИИ. Уфа, 2000.
- 25.Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы / Исследование: ГИИ. М.,1999.
- 26.Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. М., 1998.
- 27.Шаймухаметова Л., Юсуфбаева Г. Инструктивные сочинения И.С.Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. Уфа,1998.