

Практическая семантика на уроках фортепиано
(об учебном пособии «Интонационные этюды
в классе фортепиано») – Уфа, 2002

Учебное пособие ставит задачей обучить технике работы над исполнительской артикуляцией и грамотному разбору музыкального текста на основе семантической расшифровки смысловых структур.

Интонационный этюд как форма работы с текстом в ролевых играх воспроизводит ситуацию домашнего музицирования и концертной практики XVII-XVIII вв. Он позволяет использовать при чтении с листа ансамблевую форму, а также приобрести навыки композиции в процессе вариантного преобразования старинных клавирных уртекстов.

Предназначено для студентов музыкальных училищ и консерваторий, учащихся старших классов ДМШ.

Общеизвестно, что грамотное и выразительное чтение и произнесение музыкального текста – это показатель навыков и уровня мастерства, к которому стремится каждый профессиональный исполнитель. Одним из требований современной педагогики является интонирование на смысловой, интонационно-образной основе. И это не случайно, поскольку музыкальный текст наполнен *интонационной лексикой* – устойчивыми оборотами с закрепленными смысловыми значениями. Они отражают предметный мир и являются связующим звеном в постижении музыкального произведения исполнителем-интерпретатором и слушателем. Интонации с закрепленными значениями активно мигрируют в тематизме текстов, обогащая музыкальный язык и конкретизируя содержание произведения.

Анализ интонационной лексики во многом обеспечивается методом семантического анализа. Однако "разбор" музыкального произведения в фортепианном классе и его "чтение с листа" традиционно опираются на обозначения грамматики и акустических параметров *нотного текста*: тональность, размер, динамику, темп, знаки артикуляции и др. Фактурная морфология фортепиано (двухстрочник), как правило, определяет техническую задачу воспроизведения текста при чтении с листа и его осмыслении как целого. Обязательное в силу адаптации материала к возможностям фортепиано распределение различных слоев фактуры между пра-

вой и левой руками приводит к схематизации "разбора", упрощенному пониманию текстовой организации музыкального произведения. При этом технический анализ и расшифровка нотного текста часто вступают в противоречие с содержательным анализом музыки, поскольку текст *музыкальный* построен на смысловых, а не только на грамматических структурах.

Работа с музыкальным текстом на основе семантического интонирования предполагает освоение текста произведения не только с грамматической стороны. И если "грамматический разбор" опирается преимущественно на морфологические и синтаксические структуры (тональный план, метроритм, фразы и мотивы), то главной задачей семантического анализа и артикуляции является определение и "расшифровка" ключевых интонаций – *интонационной лексики* произведения.

В клавирной музыке XVII-XVIII веков, фрагменты которой представлены в указанном издании, широко распространены "кочующие образы" музыкальных инструментов. Флейта, скрипка, труба и валторна, орган, клавесин и ряд других инструментов, отмеченных "знаком эпохи", вошли в интонационно-лексический словарь клавирной музыки старых мастеров. Мигрируя из текста в текст, они формируют семантический контекст клавирной музыкальной темы и выдвигают перед исполнителем художественную задачу имитации конкретных темброво-акустических звучностей средствами современного фортепиано.

В специально разработанных упражнениях, называемых нами *интонационные этюды*, можно сформировать указанные навыки.

Каждый раздел пособия включает образцы клавирных сочинений, которые содержат интонационную лексику инструментального происхождения и могут помочь сформировать навыки имитации интонаций роговых сигналов и фанфар, флейтовых, скрипичных, клавесинных, органных и иных звучностей. Все это может происходить в условиях традиционной формы "чтения с листа" музыкального произведения.

Образцы подобраны и расположены по группам соответственно виду интонационной лексики и содержат необходимое количество идентичных по значениям примеров. Это обеспечивает возможность обучающимся в дальнейшем самостоятельно разли-

чать тембровые имитации в клавирном тексте и грамотно расшифровывать стилистику тематизма.

Несмотря на различия в наполняющей примеры интонационной лексике, все стилевые фрагменты объединяет общая закономерность – построение текста *по принципу continuo-solo*. Эти черты конструкции прослеживаются абсолютно во всех приведенных примерах и служат объективным основанием для выполнения дополнительных творческих заданий по преобразованию текста путем "развертывания клавира в партитуру".

Иначе говоря, сам клавирный текст эпохи барокко создает условия для организации ролевых игр, имитирующих обстановку и традиции музицирования. Исполняя фрагмент текста как *интонационный этюд*, мы неизменно обнаруживаем сюжет ("текст в тексте"), удобный и вполне корректный для воплощения проблемной ситуации "А как бы это прозвучало в исполнении старинного оркестра?". При распределении основных функций – *continuo* (инвариант) и *solo* (вариант) между участниками ансамбля-диалога воссоздается реальная картина бытового музицирования эпохи барокко, что дает возможность приобретения навыков композиции согласно стилю и традиции построения старинного уртекста.

В каждом разделе нашего издания приводятся задания для выполнения ролевых игр в форме интонационных этюдов. Предлагаются этюды двух типов: 1) ролевые игры-задания исполнителям и 2) ролевые игры-задания по композиции («Если бы композитором был я...»). Разделы снабжены краткой информацией о музыкальном инструментари и интонационно-лексическом словаре эпохи.

В музицировании могут участвовать один, два, три и более исполнителей разного возраста или уровня фортепианной подготовки¹. Участие в ролевой игре и в ансамбле обеспечивает возможность полной адаптации к музыкальному целому, поскольку звучащая "партитура" дает возможность участия в исполнении как

¹ Возможно и желательно воплощение диалога *continuo-solo* исполнительским составом "Ученик-учитель", но вполне возможна и традиционная форма "чтения с листа" одним исполнителем. Отношения с текстом и содержание заданий по его преобразованию, соответствующие традиции вариантного развертывания клавира в партитуру, при этом не нарушаются.

целостных партий (*continuo, solo*), так и отдельных реплик во-ображаемых инструментов.

Материалом для интонационных этюдов служат фрагменты из произведений немецких, итальянских, французских и английских композиторов, содержащих признаки барочных текстов. Предлагаемые фрагменты не являются единственно возможными: они могут меняться, дополняться по мере усложнения методических задач.

Ниже предлагаются типовые образцы клавирных текстов (примеры № 1– № 3), графически отражающие традицию старинного ансамблевого музицирования. В них в "свернутом" и "развернутом" виде воспроизведена типичная модель взаимоотношений ансамбля (*continuo*) и солиста (*solo*), характерная для концертной практики того времени и для наиболее распространенного жанра эпохи – *concerto grosso*.

Верхний голос в пьесе Телемана (пример № 1) содержит реплики "солистов-оркестрантов", нижний – воспроизводит смысловую структуру "партии *continuo*". Партия *continuo* представлена в этом примере в расшифрованном виде, как последовательность равномерно повторяющихся созвучий.

В Менуэте *g moll* И.-С. Баха (пример № 1а) один из смысловых сегментов (басовая строка) также представляет собой партию *continuo*, но в этом фрагменте она не расшифрована. Для воспроизведения звучания "настоящего *continuo*" исполнителю следует сыграть его в гармонизации, либо удвоить басовый голос в октаву ("две виолончели").

Смысловые структуры *solo-continuo* являлись постоянными компонентами ансамблевого музицирования барокко, поэтому неудивительно, что они встречаются не только в жанре *concerto grosso*, но и повсеместно во многих клавирных текстах этой стилистической принадлежности.

В отрывке из II части Концерта для клавира И.-С. Баха (пример № 2) партии *solo* и *continuo* даны в зеркальной перестановке. Партия *solo* выписана автором в нижней строке. Эта мелодия предполагает возможности имитации на фортепиано тембра низкого струнного инструмента (виолончели). Партия *continuo* дана в зеркальном отражении. *Solo* и *continuo* в указанном примере также

делятся на самостоятельные смысловые сегменты, которые должны быть выявлены с помощью артикуляции.

Таким образом, найдя в предложенных или во множестве аналогичных примеров смысловые структуры барочного музицирования "*continuo-solo*", исполнители могут распределить роли согласно схеме: первый рояль – *solo*, второй рояль – *continuo*.

Традиция воспроизведения в клавирной музыке старых мастеров сюжетных картин с изображением сцен музицирования ("текст в тексте") не исчерпывается *вертикальной* знаково-ситуативной схемой "*continuo – solo*". Не менее распространена *горизонтальная* проекция диалога оркестра и солиста "*ripieno-concertino*". В ней происходит последовательное чередование реплик большого оркестра и ансамбля, выполняющего роль солиста (см. пример № 3).

Все перечисленные случаи необходимым образом связаны с навыками имитации современным пианистом конкретных тембров. Навыки же, как известно, формируются с помощью специальных упражнений. В качестве таковых в предлагаемом нами издании используются интонационные этюды "*Тембровые диалоги*". С этой целью авторский текст инструментальных пьес распределяется между партнерами (двумя, тремя или более), которым задается проблемная ситуация для участия в ролевой игре: "А как бы это прозвучало у флейты..., скрипки..., клавесина... и т.д.". В заключительном разделе пособия представлена серия ролевых игр "Идет репетиция старинного оркестра...".

СМЫСЛОВЫЕ СТРУКТУРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА
ЭПОХИ БАРОККО

Пример № 1
solo

Г.Ф. Телеман Пьеса

Пример № 1 а

Menuet

Менуэт №5
из «Нотной тетради
Анны Магдалены Бах»

Пример № 2

И.С. Бах Концерт D dur, Пч

Пример № 3

А. Вивальди
Largo