

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
УФИМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ФАКУЛЬТЕТ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ

П.В. Кириченко

ИНТОНАЦИОННЫЕ ЭТЮДЫ В КЛАССЕ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА

УФА 2001

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
УФИМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ФАКУЛЬТЕТ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ

П.В. Кириченко

**ИНТОНАЦИОННЫЕ ЭТЮДЫ
В КЛАССЕ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО**

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА

Уфа 2001

УДК 781.2
ББК 85.31
К 43

**Кириченко П.В. Интонационные этюды в классе
общего фортепиано:** Методическая разработка. - Уфа: РИЦ УГИИ, 2001. -
23 с., ноты.

Рецензент: кандидат искусствоведения, профессор УГИИ Н.Ф. Гарипова

Печатается по решению редакционно-издательского совета УГИИ

Серия "В помощь слушателям ФПК"
выходит под общей редакцией доктора искусствоведения, профессора
Л.Н. Шаймухаметовой

В методической разработке показана техника работы над интонационными этюдами в классе общего фортепиано с целью овладения грамотной артикуляцией смысловых структур музыкального текста.

Предназначена для педагогов ДМШ, музыкальных училищ и вузов.

© П.В. Кириченко, 2001
© УГИИ, 2001

ВВЕДЕНИЕ

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 малообязательным, 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; 16; 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; 4; 10; 11; 20].

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, 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 концертирующего 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 тематике¹.

Попытки и усилия по разрешению этих противоречий принимаются 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].

Нельзя не отметить общую положительную тенденцию к поиску оригинальных форм и нестандартных решений, направленных на коренное изменение статуса предмета, преодоления его внутренней автономии². 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 исполнении¹.

Так, большинство пьес фортепианного репертуара адаптировано самими композиторами к двуручному воспроизведению, что ведет за собой технически правильное распределение материала между руками, но не всегда соответствующее смыслу музыки. В результате в сознании 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. Однако, мелодия и гармония 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 структурами².

Семиотический подход в работе с музыкальным произведением предполагает опору на смысловые сегменты музыкального текста с применением семантического анализа. Описанию мето-

¹ Аналогичные наблюдения содержатся в статьях многих авторов [5; 18].

² 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» [12;].

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

² 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).

дики работы с ними и посвящено данное пособие. Понятие смысловых сегментов и способов работы с ними в форме *интонационного этюда* будут даны на примерах из произведений композиторов разных стилей.

1. СМЫСЛОВЫЕ СТРУКТУРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА И ФОРТЕПИАННАЯ ФАКТУРА

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 двуручной фактуре фортепиано (примеры № 1-3). Верхняя строчка содержит интонационную лексику, имитирующую реплики «солистов-оркестрантов», нижняя воспроизводит смысловую структуру «партии continuo»¹. Благодаря сочетанию двух интонационно-лексических пластов в одновременности, воплощается ситуация «жанр в жанре» или «текст в тексте» (Ю. Лотман), в результате чего в сознании 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 двуручному изложению привела к фактурному рассредоточению, т.е. структурной трансформации единого по сути смыслового сегмента, что, впрочем, не помешало состояться основной художественной

¹ В Пьесе Телемана партия генерал-баса расшифрована и воспроизведена в виде последовательности аккордов, в Арии Перселла и Прелюдии И.С. Баха *continuo* изложено одnogолосным басом.

помешало состояться основной художественной задаче – имитации звучания струнных инструментов (пример № 4)¹.

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. 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, выглядит мало-существенной деталью (пример № 5). 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 семиотической 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

¹ Дальнейшее изложение материала (тт. 9-24) подтверждает присутствие в тексте «квартетной фактуры» – сцены музицирования струнного квартета.

увидеть новое в привычном, то есть рассмотреть в *нотном тексте* слой *музыкального текста*, а основная форма работы над фрагментом – *интонационный этюд* – даст возможность вариантного переинтонирования музыкальной темы.

2. ИНТОНАЦИОННЫЙ ЭТЮД КАК ФОРМА ОБУЧЕНИЯ АРТИКУЛЯЦИИ

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 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 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». За-

дачи артикуляции в этом случае формируются по режиссерскому принципу: к примеру, «Граф сердится» (тт. 1-2), «Графиня оправдывается» (тт. 3-4).

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»¹.

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. Линия баса в смысловом отношении самостоятельна. Она содержит лексику и ритмы *галантного шага* (тт.1-2, тт. 4, 5, 6), *интонацию приседания* (т. 3) и *этикетную формулу* – «Салют и поклон кавалера» в кадансе².

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.

¹ «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» [24]. См. также другие работы автора по этой теме [21; 22; 26; 27].

² О терминологии и методе анализа интонационной лексики см. исследования Л. Шаймухаметовой [23; 25]

Партия Дамы (верхняя строчка фортепианной фактуры) также неоднородна по интонационно-лексическому составу. В изображение галантных *интонаций мягких шагов, приседаний* постоянно вклиниваются *орнаментальные структуры*. Их значение можно расшифровать как присутствие флейты – музыкального атрибута многих старинных бальных танцев. Эта деталь текста выполняет одновременно и выразительные, и изобразительные функции: подчеркивает празднично-торжественный эмоциональный тон атмосферы и воплощает образ 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.

В Менуэте № 13 (пример № 8), в отличие от предыдущего фрагмента, сюжетная линия текста выстраивается на основе вертикального рассмотрения фортепианной структуры (2 т. + 2 т.). Такое деление организует пластический диалог – 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 реплик в интонационном этюде распределяется иначе: партнеры исполняют реплики-фразы по очереди (1-я Дама, 2-я Дама), причем каждый – 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 (пример № 7).

В первоначальной версии мы рассматривали его как воплощение сюжета галантного танца, причем отмечали участие “флейтиста”, сопровождавшего пластический диалог. Если мы создадим специальный логический акцент на орнаментальной структуре и усилим 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. Таким образом танцевальная сцена превратится в сцену музицирования с участием типичных для галантного менуэта музыкальных инструментов.

Нелишнее напомнить, как меняются при этом задачи артикуляции. Изображение пластики в элементах музыкальной речи сменяется задачей имитации тембров, характерных штрихов, тусе, приемов звукоизвлечения¹.

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 частях перенос “орнамента” или отдельных его сегментов на октаву вверх, что усилит эффект имитации тембра флейты.

¹ Указанные варианты расшифровок соответствуют авторским указаниям, но не всегда совпадают с редакторским версиями. Этой проблеме посвящена статья А. Асфандьяровой “Интонационная лексика как проблема артикуляции фортепианных сонат Й. Гайдна” [1].

3. ПРОБЛЕМНЫЕ СИТУАЦИИ В РАБОТЕ С МУЗЫКАЛЬНЫМ ТЕКСТОМ

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*, поскольку он изначально предполагает вариантную расшифровку и изменение задач артикуляции¹.

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 в виду, 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) музыкальных инструментов, «солисты» могут быть представлены инструментами соответствующего регистра и тембра – скрипками, флейтами, гобоями – в совместном или поочередном их звучании.

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

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 рассматривалась бы в этом случае как «педаль» органа, что, в свою очередь, привело бы к изменению темпа, динамики, способов звукоизвлечения и отмене указанного редактором стаккато¹.

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 формы².

Это обстоятельство может послужить основой для последовательного использования еще одной формы преобразования текста – путем его полной или частичной зеркальной перестановки³. Имеется в виду точный повтор смысловых структур в зеркально

¹ 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 *трих portamento*.

² См. нотные сборники: Бах И.С. «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах»; Бетховен «Концертансы и экскюезы»; Шуберт «Вальсы, лендлеры» и др.

³ «Принцип зеркала», по-видимому, отрабатывался в практике музицирования эпохи барокко, но в силу своей простоты и универсальности оказался распространенным в бытовой музыке разных эпох и стилей.

перевернутом регистровом переизложении. Сама техническая процедура подобного переноса не составляет труда и никакой 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 партии continuo одновременно с процедурой переноса её в новую высотную позицию¹.

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 музыки другого стиля – фрагмента второй части «Легкой сонаты» Гайдна. Её фактура построена не столь единообразно, как в текстах барокко. Многоголосие варьируется в пределах двуручной партитуры от трех- и двухголосного изложения до полной аккордовой фактуры типа бас-аккорд, что не мешает внедряться одnogолосным этюдам с дублированием мелодии в октаву. Обращает на себя внимание постоянное функциональное переключение голосов. Так, во втором периоде (тт. 9-12) линия баса преобразуется из грамматической (аккомпанирующей) в семантическую функцию: она выступает как самостоятельная интонационно-лексическая единица текста, воспроизводящая *интонации сигналов*.

Такие метаморфозы внутри музыкального текста не адекватны прямолинейной и однозначной логике организации нотного текста с его адаптацией к двуручному 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.

¹ Этот прием широко использовался композиторами барокко как при экспозиционном изложении темы, так и в процессе ее вариантного развертывания. См., к примеру: Бах И.С. II часть концерта D-dur для 2-х клавесинов – зеркальное изложение генерал-баса, медленные части «Брандербургских концертов» и т.д.

Первоначально фразу (тт.1-4) можно представить в одновременном звучании валторн с целью детальной артикуляции всех структурных видов сигналов¹. 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 исполнителя². В результате лексика нижнего голоса, построенного на интонациях сигналов, приобретает флейтовый колорит звучания, а верхняя строка текста сохраняет природу и тембр валторн, образовав 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 (тт. 9-12), после чего текст воспроизводится в неизменном виде, и лишь последнему мотиву периода (тт. 15-16 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 семиотическом 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.

¹ В крайних голосах трехголосного изложения темы завуалировано звучание «золотого хода», в тт. 2-3 развернут «сигнал выдержанного тона», в тт. 3-4 – «резвучный сигнал» (термины Л. Шаймухаметовой [27]).

² В данном конкретном случае партия «валторн» требует отмены правил переноса во имя сохранения «валторнового» регистра.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример №1

Телеман Пьеса



Пример №2

Перселл Ария



Пример №3

Бах И.С. Прелюдия №6 ХТК т.1



Пример №4

Гайдн И. Соната №11 D dur



Пример №5

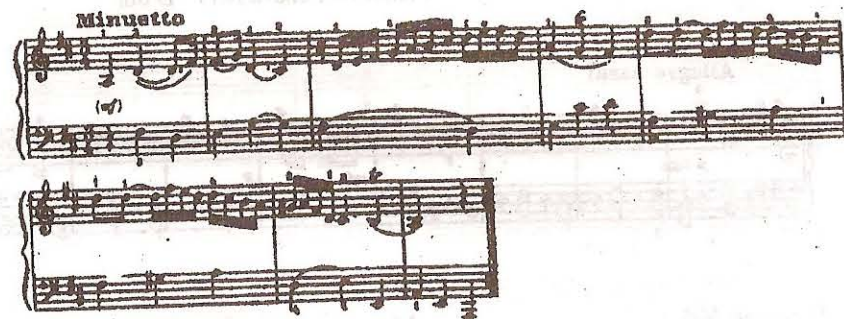
Моцарт В.А. Соната №11 A dur



Пример №6

Моцарт В.А. Соната №14 с moll





1. Асфандьярова А. Интонационная лексика как проблема артикуляции фортепианных сонат Гайдна //Историко-теоретические проблемы музыкознания /РАМ им. Гнесиных: Сб. трудов. - Вып. 156. - М., 1999. - С. 136-150.
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. трудов /РАМ им. Гнесиных. - М., 1993. - Вып. 125.
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. трудов /РАМ им. Гнесиных. - М., 1993. - Вып. 125. - С.97-110.

- 10.Малинковская А. Некоторые вопросы активизации интонационных представлений исполнителей-пианистов // Музыкальное образование в контексте культуры. - М., 1994. - Вып. I. - С.15-25.
- 11.Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование. - М., 1990.
- 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. - М., 1994. - Вып. I.
- 14.Проблемы подготовки педагогических кадров в музыкальных вузах: Материалы межвузовской научно-методической конференции. - Тбилиси, 1986.
- 15.Рог Ю. "Модель специалиста" как задача развития системы музыкального образования //Проблемы высшего музыкального образования: Сб. трудов /ГМПИ им. Гнесиных. - М., 1975. - Вып. XIX - С.7-17.
- 16.Савшинский С. О работе с музыкально одаренными детьми //Вопросы музыкальной педагогики. - М., 1979. - Вып. I.
- 17.Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. - М.-Л., 1964.
- 18.Тараева Г. Проблемы педагогической профориентации на музыкаловедческих факультетах вуза //Проблемы подготовки педагогических кадров в музыкальных вузах: Материалы межвузовской научно-методической конференции. - Тбилиси, 1986. - С.119-130.
- 19.Ходжава Р. К проблеме интонационного генезиса в работе над музыкальным произведением //Современные тенденции в организации высшего образования: Сб. трудов /ГМПИ им. Гнесиных. - М., 1977.
- 20.Чертовской А. Инновационные подходы к методике обучения на фортепиано взрослых начинающих //Методология музыкального образования /МПГУ. - М., 1999. - С.83-88.
- 21.Шаймухаметова Л. Диалоги-этюды как форма обучения //Преподавание музыкально-теоретических дисциплин в историко-стилевом аспекте: Сб. трудов /РАМ им. Гнесиных. - М., 1992. - С.70-86.

- 22.Шаймухаметова Л. Интонационный театр фортепианных сонат Моцарта. - Уфа, 2001.
- 23.Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. - М., 1999.
- 24.Шаймухаметова Л. Основы музыкального интонирования: Программа для фортепианных отделений консерваторий. - Уфа, 1998.
- 25.Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. - М., 1998.
- 26.Шаймухаметова Л., Гвоздева С. Переинтонирование как способ решения элементарных художественных задач //Вопросы оптимизации учебного процесса в музыкальном вузе: Сб. трудов /РАМ им. Гнесиных. - М., 1993. - Вып. 125. - С.26-47.
- 27.Шаймухаметова Л., Юсуфбаева Г. Инструктивные сочинения И.С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. - Уфа, 1998.