Государственное бюджетное учреждение

дополнительного образования

детская музыкальная школа №1

МУЗЫКАЛЬНАЯ РЕЧЬ КАК НОСИТЕЛЬ

ХУДОЖЕСТВЕННОГО СМЫСЛА ФОРТЕПИАННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Автор – Буйневич Е.А.,

преподаватель по классу фортепиано

высшей квалификационной категории.

г. Байконур

**Содержание**

**Введение.** Проблема интерпретации произведений…...……………………..3

**Глава 1.** Музыкальная семантика.

* 1. Возникновение термина………... …………………………………3
  2. Изучение музыкальной семантики как науки………………...….3
  3. Методы изучения репертуара……………………………………..4
  4. Источники выразительности в музыке……..……………………..4

**Глава 2.** Анализ музыкальных произведений

2.1.Особенности интерпретации произведений эпохи барокко…………………………………..…………………………………5

2.2. Исполнительский сценарий произведений…………….…………...6

**Заключение.** Влияние музыкально-речевого анализа произведения на осмысленность его исполнения…………………….…………………………..8

Список литературы………………………………………………………………9

**«Смысловая организация музыкальной речи в фортепианных произведениях»**

**Введение.**

В музыкальной педагогике есть область, которая всегда вызывает живой интерес: это проблемы интерпретации содержания музыкальных произведений, попытки найти методы, помогающие расшифровать смысл, заключенный в музыкальных звуках. Каждый педагог стремится организовать учебный процесс так, чтобы подвести ученика к наиболее точному восприятию авторского текста.

**Глава 1.**

1.1.Музыкальная семантика – способность элементов музыкальной речи быть носителями художественного смысла, быть образно-выразительным знаком. Семантика – наука о знаках.

Вопрос о том, кто впервые применил в музыковедении этот термин, пока не вполне ясен. Основные зарубежные работы со словосочетанием «музыкальная семантика» в названии приходятся на период от последней трети XX и начала XXI века. Однако в России этот термин обнаруживается на десятилетия раньше. Несомненно, одним из первых, кто его ввел, стал крупнейший русский музыковед советского периода Борис Асафьев в своем труде «Музыкальная форма как процесс» (1930). Заимствуя понятие «семантика» из языкознания, ученый считал, что музыка способна превратиться «в полную значимости живую образную речь».  Б. Асафьев рассматривал интонацию как семантическую ячейку, под чем подразумевалось, что в качестве знака выступает музыкальный оборот, а в качестве значения – его смысл. Асафьев оказался непоследователен в отношении термина «музыкальная семантика». В 1947 году он выпустил вторую книгу того же труда («Музыкальная форма как процесс») под названием «Интонация» и посчитал нужным отказаться от названного термина, мотивировав тем, что «музыкальную семантику» стали понимать не так, как он мыслил. « Я привык слышать то содержание в музыкальном произведении, какое оформлено композитором, а не “слушать симфонию” под предуказанное ей извне мнение, может быть философски и ценное, но которого в данном произведении данного композитора нет и быть не могло»

И все же, несмотря на асафьевский самоотвод термина, тот уже вошел в российскую музыкальную жизнь — как слово, необходимое для обозначения музыкального смысла. И далее музыкальная семантика стала в России не только одним из направлений музыкальной науки, но распространенным способом лексического мышления о музыке, больше, чем в других странах.

1.2. Самым значительным научным центром по изучению семантики стала «Лаборатория музыкальной семантики», организованная в 2001 году при Уфимской академии искусств музыковедом Людмилой Шаймухаметовой. Свою научную задачу она увидела в том, чтобы выявить в музыкальном тексте элементы, наделенные определенным значением. Она занялась исследованием «мигрирующих формул», переходящих из произведения в произведение. Главным предметом ее изучения стало творчество венских классиков, у которых она заметила десятки музыкальных оборотов с точным значением, наподобие музыкально-риторических фигур барокко. Она их классифицировала: сигналы — роговые сигналы, фанфары; речь — восклицание, вопрос, плач, скороговорка; пластика — реверансы, поклоны, прыжки; музыкальные инструменты — знаки свирели, бурдона; бытовая музыка — ритмоформулы менуэта, гавота, сицилианы, сарабанды. Такое смысловое прочтение музыкального текста преобразовало всю педагогику Шаймухаметовой и ее научной школы, поскольку семантический подход был внедрен в преподавание начиная с первых классов детской музыкальной школы.

То, что изучение музыкальной семантики - один из путей в решении проблемы музыкального образования XXI в., в частности, проблемы воспитания «интонационного слуха», считает и Д.К.Кирнарской в книге «Музыкальное восприятие. Монография».

1.3.Николай Копчевский, российский музыковед, отмечал, что «методы обучения музыке как таковой остались такими же, какими были столетия назад: преподавание осуществляется чаще всего путем непосредственного показа и эмоционального внушения. Принцип средневековой педагогики «учитель сказал» проявляется здесь (особенно в первые годы) в самой полной мере». При этом упор делается на количественный принцип освоения репертуара. Считают, что умение понимать музыку приходит со временем «само собой». Но без необходимой методической базы, ученик не научится выявлять в тексте смысловые структуры, то есть понимать содержание. Непосредственное впечатление, чувственное содержание останутся для ученика основным источников суждения о содержании произведения, а характеристики художественного смысла – на уровне образных сравнений и метафор. Образные сравнения и в самом деле помогают почувствовать и представить характер звучания. Они в определенной мере развивают творческую фантазию ученика. Но подход, основанный на субъективном восприятии музыки самим учителем, ставит ученика в зависимое положение, заранее отводя ему роль послушного исполнителя чужой воли. Семантический подход является важным инструментом самостоятельной расшифровки смысловой организации музыкального произведения.

1.4.Два источника выразительности в музыке, две основы в фундаменте музыкального искусства: интонация слова и весь окружающий нас звуковой мир. Первый источник музыкальной семантики – интонация речи, интонация слова. Стоит ли повторять, что «важно не то, что сказано, а как сказано», т.е. с какой интонацией. Неисчерпаемое интонационное богатство речи, зафиксированное нотными знаками, и есть музыка. «Музыка начинается там, где кончается слово».

Второй источник – весь окружающий нас мир звуков: от абсолютной тишины ночного пейзажа до сотрясающих раскатов грома. Музыка способна воспроизводить картины мира вполне достоверно, красочно, объемно. Это область звукоизобразительного в музыке (в противоположность интонационно-выразительному, или, просто, выразительному).

**Глава 2.**

2.1. Сегодняшняя попытка анализа произведений – это размышления о возможности дать ребенку-исполнителю основу грамотного выразительного интонирования с целью избегания безразличного отношения к музыкальному тексту, чтобы текст перестал быть для него простым набором нот.

Очень часто первым толчком для понимания образа является название. Именно заголовок позволяет почувствовать связь музыкального текста с образами окружающего мира, позволяет осуществить поиск смысловых решений исполнения. В сборниках для начинающих таких пьес немало: Т.Салютринская Пастух играет, И.Филипп Колыбельная, А.Руббах Воробей, С.Майкапар В садике, П.Чайковский Болезнь куклы, А.Гречанинов Моя лошадка…

Смысловой поиск заметно облегчен указанием автора. И все же порой вместе с погружением в музыкальный текст, приходит понимание того, что образ произведения может быть интерпретирован более многогранно, чем указывает название. Например, пьесы эпохи барокко в основном связаны с названием жанра: менуэт, полонез, ария, бурре и тд. Если воспроизвести картину бытового музицирования или публичного исполнения произведений тех времен, то представится образ именно ансамблевого или оркестрового звучания, нередко солиста в сопровождении ансамбля. То есть, двустрочная запись этих произведений ни что иное как «свернутая», упрощенная запись партитуры, в которой присутствует интонационная лексика, имитирующая реплики музыкантов-оркестрантов и партия континуо – непрерывного баса, изложенного одноголосно. При расшифровке жанрового содержания необходимо иметь ввиду важное качество музыкальных текстов 17-18 веков – многовариантность. Это качество связано с традициями того времени – ансамблевого музицирования, в процессе которого предполагалась возможность вариантного исполнения. Например, под партией континуо прописывались цифры, которые обозначали определенные гармонические последовательности — а всю музыкальную фактуру и украшения исполнители должны были импровизировать, то есть создавать заново при каждом исполнении.

**Ария И.**С.Бах – в произведении можно выделить смысловую структуру музыкального диалога: проведение в верхнем голосе солиста – виолончелиста, затем тутти. Подбирается исполнительское решение - зависимость артикуляции от образа-тутти исполняется более плотным звуком.

**Менуэт Ж-Ф Рамо –** нижняя и верхняя строки текста могут рашифровываться в двух вариантах:солист-виртуоз и континуо. Причем партия солиста является одновременно и мелодией и орнаментом (поток восьмых). Мелодию обычно стремятся исполнить выразительно, но в данном случае семантический метод рассматривает орнамент как прибавочный элемент текста и трактует его в виде строго организованных мелодических конфигураций, украшающих основной элемент – партию нижнего голоса.

«**Ария» Г.Перселла** - в первичном тексте заголовка закладывается начальный образ. можно сразу выделить наличие вокальной и аккомпанирующей партий. Однако, можно также заметить интонационные фигуры пластического происхождения: ритмоформула шага – основная интонация сопровождения, «шаг с приседанием» в 13-14 т басового голоса – ритмическая модель в трехдольном размере – «половинная – четверть» с ударением на первом слоге, этикетная формула баса - «учтивые приседания» в т.8 и 16. Эти фигуры позволяют допустить расшифровку пьесы как «дама и кавалер танцуют менуэт».

**Менуэт Л.Моцарта** ре минор имеет традиционные интонационные танцевальные фигуры – «этикетную формулу», «шаг с приседанием». Контрастные переклички голосов (6 – 10 т.) дают возможность расшифровывать это произведение как пластический диалог танцевальной пары или тембровый диалог инструментов старинного оркестра.

2.2. Разнообразие возможных трактовок может быть не только в произведениях эпохи барокко, но и в пьесах современных авторов. Например, в пьесе **А.Караманова «Птички»** образный ориентир понятен сразу. Основными героями пьесы являются птички. Однако с помощью анализа интонационных фигур можно обогатить произведение сюжетной линией. И тогда героями музыкального спектакля становятся две маленькие птички – в мелодии, большая птица – с 9 по 12 т. в нижней строке, кошка – с 1 по 8 т. и с 13 по 16т. в нижней строке. При подробном анализе текста можно услышать переклички двух разных птичек : синицы – 1-2т и скворца – 3-4т. Благодаря нисходящим хроматическим интонациям в ритме осторожного, мягкого шага можно представить крадущуюся кошку (1-3 т, 5-7т., 13-15т.). Нельзя не заметить «взмахи крыльев» большой птицы (9-12т. нижней строки), которая с волнением наблюдает над действиями кошки. В действиях кошки видны не только «крадущиеся» интонации, но и «прыжки» - кошка пытается поймать птичек.

**Н.Любарский Курочка –** нижний голос – образ курицы, размеренный и неторопливый, верхний голос - цыплята. Эпизод на форте – образ кошки

Представленные примеры показывают, что порой сюжетную линию можно представить намного богаче, чем указано в заголовке пьесы. Название произведения – это важный первичный компонент музыкального текста, способный пробудить фантазию исполнителя.

Интересна разработка исполнительского сценария **«Марша» Д.Шостаковича**, которая дается в статье Л.Н.Шаймухаметовой «Диалог и сюжет в исполнительском сценарии». Называется он – интонационный этюд «Приключение Буратино». Ключевой интонацией «Марша», как и во многих маршах других композиторов, является ритм шага. В пьесе Шостаковича также есть два музыкальных диалога: в первом диалоге реплики звучат одновременно и расположены в тексте вертикально (такты 1-8). Это значит, что герои выполняют все действия вместе. Во втором диалоге реплики героев звучат по очереди (такты 9-16), так как они выполняют действия друг за другом. Пианисту для составления исполнительского сценария, выразительного произнесения ключевых интонаций и диалогов важно разобраться, кто именно «марширует» в пьесе, какие герои участвуют в диалогах, сколько героев участвуют в действии, какие у них отношения друг с другом.

Построить исполнительский сценарий пьесы на основе ключевых интонаций нам помогут знакомые персонажи из сказки А.Н. Толстого «Приключения Буратино» – Карабас-Барабас и Куклы. Карабас-Барабас – большой и страшный, с длинной бородой, которая волочится по земле. Он путается в бороде, и потому всё время спотыкается и падает. Куклы боятся Карабаса: они шагают неуверенно, «на цыпочках», украдкой, чтобы не навлечь на себя гнев хозяина кукольного театра.

Действующие лица и исполнители:

1-й диалог (вертикальный, такты 1-8) Карабас-Барабас - нижняя строка текста. Куклы – верхняя строка текста

. 2-й диалог (горизонтальный, такты 9-16) Реплика Карабаса – такты 9-10 и 13-14. Он кричит и пытается наказать кукол, угрожает им. Реплика кукол – такты 11-12 и 15-16 .

**Заключение.**

Представленный подход к изучению произведений позволяет второстепенным деталям текста наполняться смысловой значимостью. «Умение находить ключевые интонации в тексте и работать с ними ведет на начальной стадии обучения к овладению музыкально-интонационным словарем» (Л.Н.Шаймухаметова). Глубокое погружение в оживление интонаций музыкального произведения чрезвычайно обогащает и развивает музыкально-исполнительскую речь начинающего музыканта и влияет на осмысленность и выразительность исполнения.

Передача образного содержания музыкального произведения происходит путем осмысленного, логически ясного, выразительного исполнения. Важной составляющей успешного освоения произведения является грамотный музыкально-речевой анализ. Умение анализировать музыкальное содержание произведения, распознавать смысловые структуры текста помогают исполнителю понять возможный замысел композитора. А если исполнителем является ребенок, к тому же только начинающий накапливать свой опыт исполнения, то в этом случае анализ произведения дает возможность не только развивать его творческую фантазию, но и наделять значимым смыслом его исполнительскую деятельность, учит быть ответственным за образность каждой фразы, каждого мотива и интонации. Такой подход пробуждает интерес к собственному творчеству. Это своего рода игровое поле, которое для ребенка в силу возрастных особенностей является наиболее комфортным. Формируются яркие слуховые представления, произведение становится маленьким спектаклем со своим сюжетом, где существуют герои, которые наделяются характером, репликами и тд. При таком подходе, по словам Людмилы Николаевны Шаймухаметовой – доктора искусствоведения, дети «развивают творческое «Я», овладевают музыкой как живой, выразительной, содержательной и увлекательной речью».

**Список использованных источников и литературы**

1. Баязитова Д.И. О семантической связи заголовка смысловых структур музыкального текста. Научно-Методический Вестник Лаборатории музыкальной семантики - Уфа,2008.
2. Кириченко П. В. Интонационная лексика и артикуляция пластических и риторических фигур в клавирных сочинениях барокко: Очерк /УГИИ: Лаборатория музыкальной семантики. – Уфа, 2002.
3. КириченкоП. В. Интонационные этюды в классе общего фортепиано: Методическая разработка. – Уфа: РИЦУГИИ, 2001.
4. Шаймухаметова Л.Н. Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики. Материалы Всерос.практ.конференции – М.;Уфа,2002.
5. Шаймухаметова Л. Н. Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов XVII – XVIII вв. // Семантика старинного уртекста. – РИЦ УГИИ. – 2002.