

RU

Пути постижения музыкального содержания фортепианного произведения юным музыкантом (на примере пьесы Ф. Листа «Альпийская пастушка»)

Данилова Д. В.

Аннотация. Целью исследования методологических подходов постижения содержания музыкального сочинения является репрезентация возможностей обновления педагогической практики начального фортепианного образования на пути воспитания исполнительской и, шире, общехудожественной культуры учащегося. Научная новизна статьи состоит в компаративном изучении применения противоположных музыковедческих подходов в развитии музыкального и в целом художественного мышления начинающего музыканта. Результат проведённого исследования - выявление особенностей познания ребёнком звукового и художественного мира фортепианного произведения с помощью названных подходов в целях формирования основ восприятия музыки и культуры исполнения на инструменте.

EN

Ways of Comprehending the Musical Content of a Piano Work by a Young Musician (by the Example of F. Liszt's Play "The Alpine Shepherdess")

Danilova D. V.

Abstract. The aim of studying the methodological approaches to comprehending the content of a musical composition is to represent the possibilities of updating the pedagogical practice of primary piano education on the way of developing the performing and, more broadly, the general artistic culture of a student. The scientific originality of the article lies in the comparative study of the application of opposing musicological approaches in the development of musical and, more broadly, artistic thinking of a novice musician. As a result of the study the author identifies the peculiarities of a child's cognition of the sound and artistic world of a piano work using the above approaches in order to form the foundations of the perception of music and the culture of performance on the instrument.

Введение

Актуальность настоящего исследования состоит в демонстрации возможностей адаптации важнейших и новейших дефиниций проблемы специфики содержания музыки – семантического и синестетического методов анализа – к педагогической практике обучения игре на фортепиано в ДМШ и ДШИ. В опоре на них даются варианты расшифровки образного наполнения фортепианного программного сочинения; на основе сравнения путей постижения музыкальных смыслов определяются черты их общности и различия. Впервые на ранее не изученном музыкальном материале показаны пути формирования навыков интеллектуального и чувственного восприятия ребёнка с привлечением его полимодального опыта. Задачи исследования – последовательно рассмотреть возможности семантического и синестетического методологических путей в постижении музыкального содержания произведения посредством выявления их сходства и различия; рассмотреть их применение в практике обучения учащихся-исполнителей в ДМШ и ДШИ на примере анализа фортепианной пьесы Ф. Листа «Альпийская пастушка». Общенаучными методами исследования станут сравнительный анализ и синтез; практическими – наблюдение и описание, а специальными – семантический и синестетический подходы в постижении музыкального и, шире, художественного содержания фортепианного произведения. В воспитании исполнительской культуры юного музыканта в классе фортепиано в ДМШ и/или ДШИ важнейшую роль играет постижение музыкального содержания произведения. В обучении детей игре на инструменте, исполнительскому мастерству на уроках фортепиано возникает множество проблем, связанных со становлением пианистического аппарата, а также обретением навыков выразительного интонирования, владения фразой, музыкальным

«дыханием» и тонкостью звукоизвлечения и звуковедения. Однако не менее важным является воспитание эстетического вкуса, творческого потенциала детей, формирование у них образного мышления. В этой связи необходимо развитие способности ученика к осмыслению содержания музыкального сочинения. Опора на художественное восприятие даст возможность целостного постижения музыки, воссоздания образно-эмоционального плана фортепианного произведения.

В качестве примера выступает программная яркая по образно-эмоциональному содержанию, входящая в репертуар средних классов ДМШ и ДШИ, фортепианная пьеса Ф. Листа «Альпийская пастушка» – переложение одноимённого камерно-вокального сочинения Дж. Россини. С помощью *семантического* анализа выявим устойчивые смысловые структуры музыкального текста с закреплёнными значениями, воплощающими предметно-образную специфику содержания «Альпийской пастушки». Он позволит ученику обнаружить присутствие сюжета, характеристик героев. Посредством *синестетического* метода анализа рассмотрим содержание звуковой материи музыкального произведения. Опора на полимодальный опыт с участием межчувственных связей восприятия ребёнком беспредметных явлений даст возможность подключить иные формы модальности и уловить тончайшие характеристики звука.

Теоретической базой в одном случае станут труды по теории музыкального текста (М. Г. Арановского (1998; 2002), Л. С. Дьячковой (2012), Л. Н. Шаймухаметовой (1998)), адаптированные к музыкальной педагогике Л. Н. Шаймухаметовой, Р. М. Байкиевой (2016), Д. И. Баязитовой (2008). В другом – синестетический метод анализа содержания звуковой материи, предложенный в работах Н. П. Коляденко (2003), Т. И. Калужниковой (2005), С. Ю. Лысенко (2020), а также иностранных исследований в области синестезии (Synaesthesia..., 1997; Sutowic, 2018; Howes, Classen, 2013). Их сравнительный анализ, а также демонстрация применения при осмыслении музыкального содержания произведения детского фортепианного репертуара проводится впервые и свидетельствует о возможной практической ценности.

Практической значимостью выполненного исследования является обозначение перспектив по автономному и совместному применению двух научных подходов в обучении постижению содержания инструментального сочинения на уроках фортепиано в ДМШ и ДШИ.

Основная часть

В основе первого семантического подхода лежит теория музыкального текста, адаптированная к педагогической практике в семантическом методе анализа. Он подразумевает общение юного исполнителя не только с нотным, но и с содержащим смысловые структуры или устойчивые интонационные обороты с закреплёнными значениями музыкальным текстом. В этой связи изучение семантических категорий текста само по себе не приводит к постижению смысла, а «как бы надстраивается над отдельными значениями и отношениями между значениями» (Арановский, 2002, с. 31). При этом постижение содержания, по словам М. Г. Арановского (2002), «выполняет итоговую функцию» (с. 30), то есть смысл становится выводом, который складывается в процессе анализа значений интонационных единиц музыкального текста. Смысловые структуры выявляются учащимися (совместно с педагогом) в нотном тексте, что даёт возможность конкретизировать содержание музыкального произведения. Постигание лексикографии помогает разбираться в структуре музыкального содержания, а грамотный анализ смысловой организации – выстроить исполнительский сценарий. Явные и скрытые интонации обнаруживаются в мелодическом и ритмическом рисунке, гармонической и жанровой канве произведения. Устанавливая связь звука со смыслом, а мотива или темы с музыкальным образом, ученик-исполнитель включается в проблемные ситуации сюжетного действия и учится произносить музыкальный текст в разных вариантах.

Второй – синестетический подход – принципиально отрицает аналитическое разделение целого на части и базируется на рассмотрении звуковой материи в совокупности, как это происходит при чувственно-эмоциональном постижении явлений жизни и искусства. Он основывается на привлечении межчувственных связей восприятия, которые участвуют в расшифровке невербальных форм музыкального звучания. При этом для постижения содержания, образного строя сочинения привлекаются общехудожественные механизмы мышления, полимодальный опыт восприятия и мультисенсорных ассоциаций (Howes, 2013, с. 157-162), в том числе и различных видов искусства. В этой связи осуществляется опора на априорную способность ребёнка к синкретизму, полимодальному синтезу различных чувственных восприятий в постижении художественной картины мира. Названное требует междисциплинарного методологического подхода к постижению ребёнком музыкального содержания, что предполагает включение в процесс его обучения на уроках фортепиано различной художественной деятельности.

Применение в процессе обучения игре на фортепиано обоих подходов (условно назовём их предметный и беспредметный) позволит наиболее глубоко проникнуть в содержание музыкального сочинения и адекватно выразить его в звуке. Взаимодействие аналитических и эмпирических, научных и чувственно-эмоциональных сторон познания станет основой интеграции сенсорной, зрительной, моторно-пластической и других модальностей на пути воспитания художественного мышления личности юного музыканта. Однако для того, чтобы выявить специфику, участие каждого подхода в постижении ребёнком музыкального содержания, рассмотрим их отдельно на примере переложения для фортепиано Ф. Листа камерно-вокального сочинения Дж. Россини «La pastorella dell'Alpi» («Альпийская пастушка»).

Анализ музыкального содержания на уроке фортепиано начинается со знакомства с композиторским текстом, где в знаковой форме зашифрованы лексические единицы, запечатлевающие образы предметного мира.

В их выявлении важную роль играет «заголовочный компонент» (Л. П. Казанцева), который типичен для сочинений детского фортепианного репертуара. Заголовок привлекает внимание и помогает ученику обнаружить присутствие часто скрытых в музыкальном тексте героев, персонажей и сюжет. Опора на внемузыкальные компоненты текста конкретизирует содержание и позволяет ребёнку установить связь между музыкой и предметным миром. В сжатой словесной форме заголовка заключается идея произведения. При этом, название выполняет не второстепенную роль, а является частью общего музыкального содержания и даёт возможность его вариативной исполнительской расшифровки. Как отмечает Р. М. Байкиева (2016), «заголовочный компонент даёт толчок для запуска механизма смысловой интерпретации – в слове закладывается алгоритм, или программа дальнейшего развёртывания музыкального текста» (с. 96).

Вне зависимости от степени развёрнутости заголовка большинству музыкальных пьес фортепианного репертуара присущи изобразительность и живописность, обусловленные первостепенностью зрительного восприятия у детей и свойственных им визуализации и «опредмечивания» музыкальных образов. С помощью заданной в заголовке программы объединяется слуховое и визуальное восприятие, активизируется образное мышление ребёнка.

Наиболее ярко механизмы визуализации проявляются при анализе пьес, посвящённых теме «человек и природа». Явления природы воспринимаются не только визуально, но и аудиально – они слышимы в реальном мире. В этой связи звукоподражание в музыке рождает художественные образы, существующие в сознании ребёнка в виде готовых архетипов. К уникальным образцам, формирующим у ребёнка зрительные ассоциации, относятся программные пьесы, воплощающие художественный мир идиллической пасторали с характерными образами пастушка и/или пастушки.

Художественный мир пасторали (фр. *pastorale* «пастушеский, сельский») сложился в античной поэзии, воспевающей идиллический мир сельской беззаботной жизни. При этом пасторальные сюжеты были неразделимы с музыкой, где «музыкальность персонажа-пастуха стала клише... ещё в античной буколке» (Коробова, 2007, с. 146). В свою очередь, художественные образцы литературы, живописи и театра легли в основу музыкальной пасторали, интонационный словарь которой является отображением гармонии, согласия человека с природой.

Обратимся к переложению для фортепиано Ф. Листа камерно-вокального сочинения Дж. Россини «La pastorella dell'Alpi» («Альпийская пастушка»). Вербально-словесная основа сюжета в тексте оригинала, принадлежащая Пьетро Метастазии, отшлифовала предметно-ассоциативные связи звучащей и запечатлённой в стихе пасторали. Русский перевод М. Улицкого повествует от лица пастушки о радости беззаботной жизни на лоне природы:

Я горная пастушка,
Зовут меня резвушкай,
Скрыта моя избушка,
В густой чаще стоит.
В чьём сердце есть отвага
Взобраться по оврагу –
Много цветов и ягод
Пастушка подарит.
Я целый день скитаюсь
По рощам и лесам,
На песни откликаюсь,
Как эхо по горам.
Ау! Ау!..

В подзаголовке миниатюры «Tirolese» («Тирольская песня»), обозначена национальная певческая традиция йодль, рождённая в Альпийских горах. Она лежит в основе сюжета и выступает прообразом интонационной лексики сочинения Россини. Как показывает анализ, интонационный словарь песни связан с пасторальными сценами. Закреплённые в тексте обеих партий (вокальная и фортепианная) семантические фигуры и знаки-образы имеют закреплённые прямые значения, связанные со зрительными и слуховыми представлениями о типовых сюжетах и персонажах пасторали. К ним относятся образ простодушной танцующей и поющей пастушки, любовный дуэт пастуха и пастушки, сцены лесного музицирования и другие пасторальные картины.

В фортепианном переложении камерно-вокального сочинения Ф. Листом в целом сохраняются все присутствующие в оригинальном тексте атрибуты музыкальной пасторали – интонационная лексика и формы её преподнесения, в том числе и подзаголовок. Но фортепианное изложение становится самодостаточным в передаче музыкального содержания (а не иллюстрирующим вербальный текст), поскольку объединяет вокальную и инструментальную партии, а трёхстрочный оригинал заменяется двухстрочным (у романтика Листа они обретают и переносные значения, поскольку пастораль становится символом мечты и грёзы о прекрасном потерянном рае, утраченном мире идиллии и красоты).

В отображении пасторального сюжета участвует интонационная лексика различной этимологии – *вокально-речевой, моторно-пластической и инструментальной*. Она организует композиционно-драматургическое пространство миниатюры, которое отличает чередование квадратных повторяющихся четырёхтактных мотивных построений, образующих диалогические структуры. В целом пьеса имеет свободную открытую безрепризную форму, логика развёртывания которой следует за развёртыванием поэтического текста в камерно вокальном первоисточнике. В качестве основы мелодии пьесы выступают интонации *йодля* с аутентичной манерой пения

возгласами и скачками, имитирующими чередование грудных и фальцетных звуков (Пример 1 и т. 17-32, 41-51). Они передают образ наслаждающейся общением с природой и радующейся жизни, наивной и безыскусной пастушки. Так, вокальные клише йоделирования и интонации восклицания, а также «распевы» по звукам тонических арпеджио отличает контрастная динамика *ff* (т. 8-11) и *pp* (т. 12-16) с акцентами *sf* (т. 33, 37, 42), на возгласах «Ау!» (т. 41-51), аналогичных текстур оригинала и создающих эффект эха.

Моторно-пластические знаки обозначают присутствие старинного лендлера. Черты танца в пьесе проявляются посредством традиционного для него трёхдольного периодического повторения ритмопластических фигур глубокого баса и двух аккордов и интонационного кружения, вращения в мелодии.

Ещё более проясняют и конкретизируют содержание пьесы знаки-образы подражания *музыкальным инструментам*. Так, мелодическая линия баса вступления построена в виде «ленточного двухголосия» (т. 2-5 Примера 2), обязанного, по мнению Л. Н. Шаймухаметовой (2018), «происхождением прообразу дуэта свирелей: параллелизм терций и секст отражает особенности интервального сочетания двухголосия» (с. 60). Являясь устойчивым атрибутом пастушеских сцен-идиллий ещё в буколической поэзии, дуэт свирелей в пьесе передаёт состояния покоя и гармонии, любви и красоты.

С топикой пасторали в «Альпийской пастушке» связаны нисходящие и восходящие хроматические интонации (партия правой и левой руки соответственно – т. 2-3 Примера 2). Они традиционно сообщают «настроению особый мягкий колорит и способствуют созданию образов меланхолической пасторали с подчёркиванием в ней изысканных галантных черт» (Шаймухаметова, 2018 с. 59). Признаки галантной пасторали наблюдаются и в манере интонирования и артикуляции мелодии посредством парных штрихов *legato* (в мелодии правой руки т. 1-3 Примера 3), чередующихся со *staccato*.

Подражание тембру *флейты* с типичными для семантики пасторали орнаментальными украшениями, стремительными пробежками и скачками наблюдается и в мелодии тем вступления (Пример 1). В оркестре за флейтой закрепилось амплуа изображения звуков идиллического мира природы, голосов птиц и проч. Лёгкий, мягкий и лишённый тембральной глубины звук флейты, по мнению специалистов, характеризуется преобладанием «спокойной созерцательности, в противоположность взволнованной лиричности, приписываемой смычковым инструментам» (Зряковский, 1976, с. 226). На фортепиано флейтовый тембр воспроизводится поверхностным нажатием клавиш, лёгким туше. Темп *allegretto* и динамический нюанс *forte*, быстрые смены артикуляционных штрихов *staccato* и *legato*, парные лиги позволяют усилить эффект имитации средствами фортепиано типичного звукоизвлечения и гибкого звуковедения игры на флейте.

Имитация переборов струн *лиры* или *цитры* в виде арпеджиато полнозвучных аккордов на фортепиано встречается в партии левой руки пьесы (т. 44-50). Струнно-щипковые инструменты – атрибуты героев-певцов, музыкантов мифологического и поэтического мира известны в Западной Европе ещё с древности. Подражание цитре или лире на фортепиано происходит как с помощью щипкового прикосновения, так и штрихом *legato*, воссоздающими широкую палитру красочных оттенков.

Важнейшими атрибутами музыкальной пасторали в фортепианной пьесе являются клише *валторны*. Её словарь представлен «золотым ходом валторны», изображающим своего прародителя – лесной охотничий рог (квинты и терции в партии левой руки, т. 1 Примера 2, а также т. 19-20), фанфарой (соответственно квартные – т. 3 Примера 3, т. 34-36 и октавные ходы – т. 15-16, 33-34, 37-38) и «мерцающим тоном». Картины лесной природы, охотничьих сцен в оркестровой музыке рисуются посредством густого и объёмного звука валторны, который отличается «красивым, мягким, полным, грудным, округлённым тембром...» (Зряковский, 1976, с. 296). В звучании оркестра он может быть «в высшей степени нежным и выразительным; благородно-сдержанным, как бы “мудрым”» (Зряковский, 1976, с. 298), что также характерно для изображения мира природы, образов тишины, воздушного пространства и эха, наполняющих душу спокойствием и восхищением нерукотворной красотой.

В пьесе встречается и атрибут сцен музицирования на природе – *знак волынки* – традиционного музыкального духового язычкового инструмента многих народов Европы. Так, в партии левой руки (см. т. 17-18, 21-22, 25-26 и др., а также Пример 3) наблюдается многократное повторение квинты, что свидетельствует о звукоподражании игре на волынке.

В результате семантический анализ сделал музыкальное содержание для ученика более понятным, поскольку обнаружил в пьесе Листа «Альпийская пастушка» лексические единицы с закреплёнными значениями, отображающими сцены и сюжеты галантной и лесной пасторали с участием пастуха и пастушки. Их выявление даёт возможность посредством особых приёмов артикуляции, динамики и звукоизвлечения изобразить или воссоздать ситуацию общения человека и природы. С помощью изобразительных знаков, ассоциативных звуковых сигналов в музыкальной пьесе происходит олицетворение, оживление персонажей, где, по мнению Л. Н. Шаймухаметовой (1998), «сигналы... меняют свою функцию, и из символов превращаются в иконы, ибо становятся объектом изображения: автор имитирует сигнал с определённой, а именно – ассоциативной целью. Точнее, на первичную, символическую функцию наслаивается другая – иконическая, изобразительная» (с. 35). Таким образом, посредством изображения в пьесе тех или иных знаков, выстраивания логики их следования возможно создать различные исполнительские сюжеты.

Второй подход отталкивается от представления о музыке как «незнаковой семиотической системе» (М. Г. Арановский), способной осуществлять коммуникативную функцию уже на дотекстовом уровне. Он позволяет воспринимать и воспроизводить в момент исполнения музыкальное содержание целостно. В отличие от знакового подхода к анализу учеником на уроках фортепиано музыкального содержания (которое начинается со знакомства с нотным текстом), синестетический подход направлен на целостное восприятие невербальных форм звучания акустического текста и при расшифровке музыкальных смыслов основывается на межчувственных связях восприятия. В связи с этим рассмотрим содержания фортепианной пьесы «Альпийская

пастушка» с привлечением, помимо слуховых, иных – зрительных, тактильных, сенсорных, пространственно-временных модальностей. Главным «персонажем» и источником выразительности станет собственно звук, поскольку именно «полимодальная энергетика музыкального звучания объясняет тот факт, что для слухового восприятия характерна органическая «сливаемость» с иномодальными ощущениями, что синестезийность является его неотъемлемым компонентом» (Коляденко, 2003, с. 41).

По мнению учёных, характеристики музыкального звучания, относящиеся к разным типам восприятия – цвето-световым, двигательно-линейным, тактильным, – объединяются при создании в восприятии целостного художественного образа. Как отмечает Н. П. Коляденко (2003), постижение звуковой материи происходит в опоре на различные грани человеческих ощущений. При этом «путь к освоению музыкального звучания лежит в “оживлении” звука, в наделении его чувственной плотью, заключающей в себе энергетика живого, органического явления» (с. 179). Названное становится возможным благодаря наделению звука метафорическими характеристиками, относящимися к интермодальному опыту ученика. Например, к слуховым впечатлениям относятся определения звука – тихие, мелодичные, дребезжащие, гудящие, приглушённые (их эквивалентами в нотном тексте становятся термины *cantando* – певуче, *forte* – громко, *diminuendo* – затихая, *sotto voce* – вполголоса и др.). Среди визуальных представлений обозначаются другие характеристики звука – блеклый, ясный, тёмный, матовый (их аналогами в нотном тексте являются обозначения композитора/редактора требуемого качества звука – “*brillante*” («блестяще») и др.). Свойства звука, основанные на двигательно-моторном опыте человека, отображают плавные и порывистые, кружащиеся и скачкообразные, летящие и скользящие реально существующие в природе и отображённые средствами музыки типы физического движения. Качество звуковой материи при подключении пространственно-временных представлений возможно определить различными эпитетами – разреженность или плотность, приближённость или удалённость, массивность или лёгкость. Тактильные ассоциации особо распространены в определениях фортепианного звучания – например, мягкое и колючее, вязкое и упругое. Все они опираются на межчувственные связи и подразумевают постижение музыки как невербальной беспредметной звуковой материи, любой элемент которой обладает априорной семантикой. В этой связи содержательны и несущностные контекстуальные с точки зрения теории музыкального текста компоненты – тембр, темп, регистр, динамика.

Музыкально-синестетический подход посредством слухового анализа звука и его целостной организации в музыкальном сочинении даёт возможность обнаружить метафорические характеристики звука. В опоре на визуальный, моторно-двигательный, сенсорный, пространственно-временной виды восприятия он формирует полимодальное мышление ученика.

Наиболее ярко синестетическое восприятие проявляется при визуализации звуковых образов, которая, по мнению В. Н. Носуленко (1998), отражает «взаимодействие слуха и зрения, складывающееся в процессе онтогенетического развития человека» (с. 87). При этом «опредмечивание» невербальных беспредметных образов окружающей действительности осуществляется во многом благодаря визуализации, так как она является первичным свойством восприятия, в особенности детского. С помощью синестетических механизмов происходит ассоциативно-пространственный перенос слуховой модальности в зрительную. Названный синестетический процесс заложен на уровне физиологии и психологии восприятия и является априорным для детского восприятия, которому свойственны нерасчленённость и целокупность. В этой связи постижение музыкального содержания учеником на уроках фортепиано возможно в опоре восприятия на полимодальный синтез.

В отличие от первого подхода, где постижение смысла происходит посредством анализа внемузыкальных компонентов нотного и знаковых элементов музыкального текста, во втором – исключаются его вербальные составляющие – заголовки, посвящение, поэтический текст Метастазии камерно-вокального первоисточника. Для того чтобы не наводить внимание ученика на незримо существующие в музыкальном тексте предметные образы, учитель помогает ученику «считывать» невербальный слой звуковой материи. Особая роль среди других элементов принадлежит тембру, поскольку учёные отмечают его способность затрагивать смежные чувственные ощущения при воздействии на органы слуха ребёнка. По словам А. В. Лимитовской (2019), «тембр, обогащающий качественными подробностями слуховой образ, выполняет роль перцептивной метафоры – ассоциативного переноса из слуховой в иную сенсорную модальность» (с. 18).

При этом осмыслению подвергается целостное музыкальное звучание, без расшифровки и расчленения его на сегменты – знаки-символы или интонационные стереотипы. Музыкальный текст воспринимается как целокупный феномен, воплощающий синтез звуковых, визуальных, эмоциональных и других впечатлений. В этой связи слуховые представления ребёнка от музыкальной материи пьесы Ф. Листа «Альпийская пастушка» формируются в опоре на ассоциативные ряды звукообразов с беспредметными цветовыми (красочный тон, прозрачность или насыщенность и др.), пространственными, осязательными и иными видами чувственного опыта.

Как уже отмечалось ранее, музыкальный тематизм пьесы выстроен на разнообразных контрастах – фактурных, динамических, характерно-образных, что даёт ученику вероятность полноценно ощутить динамику развития музыки. Так, в теме вступления (Пример 1) возможно уловить лёгкость на звончатые флажолетные звуки верхнего регистра фортепиано, усиливающиеся при скачкообразном интонационном движении. Гибкая живая мелодия благодаря большим регистровым перебросам и парным звукам со слабой доли на сильную в устремлённости к яркой вершине обретает порывистость, импульсивность движения. Широкий диапазон между басом и мелодией формирует ощущение объёма, простора и воздуха. В опоре на двигательные ощущения в воображении возникает образ лёгкого, порывистого, кружащегося, скачкообразного и летящего движения. С точки зрения визуального опыта, помимо обозначений *прозрачных, ясных* созвучий возможны определения, связанные с цветовой гаммой красок. Наиболее подходящими оттенками в таком случае могут

быть от *лазурно-голубых, небесных и «индиго», металлических флейтовых до прозрачных еле-уловимых и осязаемых глазу воздушных* оттенков. Их ребёнок может запечатлеть в беспредметном эскизе-рисунке или инсталляции на уроке фортепиано. В исполнительских версиях ребёнок с помощью штрихов (*staccato* и парные лиги), акцентирования синкопы, динамического нюанса *forte* можно попытаться передать разнообразные характеристики звучания благодаря лёгкому, но в то же время острому прикосновению к инструменту. Важно привлечь и подвижный темп, который позволит юному музыканту создать определённое настроение.

Далее – во втором мотиве вступления (Пример 2) звучание становится более насыщенным, аккордовая фактура – плотной, где унисон тонов в настойчивом ритмическом повторении придаёт звучанию (при его сравнении с тактильными ощущениями) свойства *колкости и остроты*. Визуальные же представления обретают *яркость и глубину*. Благодаря подобным ассоциациям можно охарактеризовать звучание данного фрагмента как *стремительное и энергичное* с новыми императивными красками. Разумеется, названное требует изменения в прикосновении к инструменту. Ученику предстоит найти необходимые приёмы, способы звукоизвлечения и звуковедения.

Как уже отмечалось, фортепианное переложение Ф. Листа объединяет вокальную и инструментальную строки текста оригинала. При этом мелодия остаётся в регистре женского голосового тембра сопрано (Пример 3), охватывая небольшой диапазон. Ритмической особенностью звуковой текстуры становится насыщение мелодии мелкими отрывисто звучащими тонами, которые создают эффект *учащённого дыхания* или порывистых чувствительных *вздохов*. Однако благодаря вариантному повторению мотивов возникает ощущение *кружения, танцевальности, полётности* в опоре на двигательный, пространственный опыт. Возможно уловить в музыке и тактильные прообразы *ласковых и нежных дуновений, прикосновений прохладного ветерка*, а визуально представить приятные *«пастельные» тёплые тона розового, персикового* цветов и вообразить «фактурное» *жемчужное* мерцание звучания. В работе над цветоцветовым исполнительским решением звукового полотна ученику предстоит с помощью градаций глубины нажатия клавиш найти тонкое и чуткое прикосновение кончиками пальцев к инструменту. Таким образом, благодаря слиянию разномодальных ощущений в восприятии содержания музыки формируются чувственно-эмоциональные представления о любви, блаженстве и созерцании мира природы.

Перемена различных состояний и настроений в пьесе происходит без плавного перехода. Так, благодаря звучащим акцентам, уплотнённой аккордовой фактуре, более низкому насыщенному регистру и минорной тональности тема второго раздела (Пример 4) внезапно приобретает встревоженный характер. Напряжённые гармонические краски с *колким и острым* диссонансным звучанием интервалов на уровне тактильных ощущений погружают слушателя в состояние неопределённости и взволнованности. С помощью полимодальной связи звука с пространственными представлениями возникают ощущения *прохлады порывистого* ветра от надвигающихся грозных туч и т.п. Этому соответствуют цветовые визуальные аналогии с *холодными «грязноватыми»* оттенками *серо-синего или фиолетового*. В данном случае важно применить более чёткое и резкое производное аккордов штрихом *staccato* с ярким выделением верхнего голоса. Особую эмоционально приподнятую атмосферу, спонтанную надежду создаёт колорит звучания, построенный на гармонических сопоставлениях: фрагмент в ля миноре неожиданно оканчивается в ля мажоре посредством одного полутонового восхождения от *до* к *до* *диезу* (т. 4 Примера 4). Тем самым формируется аналогия тактильным ощущениям *тепла* от внезапно появившегося и пронзающего густые тучи, одинокого *золотого/жёлтого* солнечного луча.

Иной образ возникает во фрагменте «вокализа» (тт. 41-51), его отличают *лёгкость и воздушность*. Вариативность ступеней, высокий регистр, обилие мелизмов, стремительный скачкообразный взлёт мелодии придают музыке *невесомость, полётность и возвышенность*. При игре на фортепиано данного фрагмента для расширения или сжатия временной плотности звучания, для придания музыке пространственных эффектов ребёнку можно пользоваться инструментами музыкальной агогики. Возможны и иные полимодальные ассоциации данного музыкального фрагмента, к примеру, с разнообразными *ароматами и благоуханием* цветов и растений, устремлённых ввысь к солнцу. В этой связи в воображении возникает визуальная картина *зелёной поляны, обильно усыпанной всевозможными яркими* оттенками цветущих растений, а представление о текстуре предметов вероятно связано с *бисерным, золотистым, сверкающим* образом.

Заключение

Завершая изложение, отметим, что рассмотренные на примере фортепианной пьесы Ференца Листа «Альпийская пастушка» противоположные подходы к постижению учащимися ДМШ музыкального содержания – *текстовый и синестетический* – не являются взаимоисключающими, а, напротив, могут гармонично дополнять и обогащать друг друга. Демонстрация богатых возможностей методов анализа обуславливает их включение и адаптацию к педагогической практике обучения юного музыканта творческому общению с музыкальным текстом на уроках фортепиано.

С помощью семантического метода анализа юным музыкантом косвенно или непосредственно осознаются принципы организации художественного текста, изучается интонационный «словарь», выявляются смысловые структуры исполняемого сочинения. Постигаются запечатлённые в тексте сюжеты, герои и персонажи, формируются предметные художественно-образные представления. Они позволяют выстроить разнообразные версии исполнения.

Благодаря синестетическому методу анализа происходит целостное постижение невербальных форм музыкального звучания произведения. В опоре на межчувственные связи, разнообразные формы восприятия с привлечением тактильного, пространственного, визуального, сенсорного опыта юного музыканта становится

возможным приближение к постижению таинства содержания фортепианного звука. Ученик учится доверять своей интуиции, привлекать практику общения с миром и его отображением другими видами искусства, межхудожественные контакты.

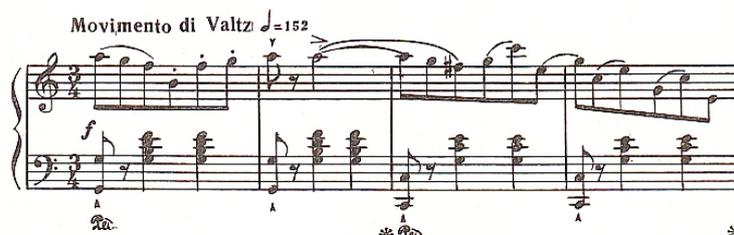
Первый метод анализа произведения на уроках фортепиано в рамках общей проблемы «музыкальный текст и исполнитель» уже нашёл применение в практике обучения игре на инструменте. Второй же – синестетический, привлекающий разнообразные виды художественной деятельности ученика в творческом процессе изучения фортепианного репертуара, – только начинает свой путь в музыкальной педагогике. Как бы то ни было, интерес со стороны педагогов-музыкантов к инновационному подходу в настоящее время возрастает. Гипотезой и предложением автора является приоритетное и первостепенное использование синестетического подхода с участием беспредметного рисования, песочной анимации, пластических «этюдов» и мн. др. на уроках фортепиано в ДМШ, развивающих живое чувственное восприятие и впечатление, целостное представление о звуковом и художественном мире музыкального произведения. В ходе постижения музыкальных смыслов межчувственные представления и самовыражения юного музыканта должны предшествовать аналитическому разбору знаковых структур текста и процессу исполнительства на инструменте.

Представления о том, что на уроках фортепиано достаточно обучать ребёнка игре на инструменте, что передача ученику готовой информации является единственной моделью музыкального обучения, что развитие навыков чтения музыкального текста вполне отвечает исполнительским задачам ДМШ, остались в далёком прошлом. Однако по-прежнему в дискуссионной зоне находятся вопросы об уместности, возможности и необходимости привлекать иные виды искусства в художественной деятельности ребёнка, о создании полисенсорной среды на уроках фортепиано.

Надеемся, что изложенные в статье предложения будут способствовать привлечению и развитию интереса к названной проблеме, станут творческим стимулом для поисков новых путей в сфере детского музыкального образования. Разумеется, анализ музыкального содержания не сводится только к обозначенным здесь методам анализа. Можно с уверенностью утверждать, что эксперименты, поиски инновационных подходов будут продолжаться.

Проведённое исследование является вкладом в решение проблемы обновления форм и методов обучения, оптимизации учебного процесса на начальном этапе музыкального образования. Внедрение его результатов в практику преподавания станет импульсом в воспитании креативного мышления учащегося. Перспективой включения семантики на уроках фортепиано в ДМШ и ДШИ будет возможность формирования у юного музыканта первичных представлений о музыкальной речи и музыкальном языке. А синестетический подход позволит последовательно развивать его художественное восприятие. Оба метода дадут возможность целостного постижения музыкального содержания фортепианного произведения и создания индивидуального «исполнительского сценария» юным пианистом-исполнителем.

Пример 1. Ф. Лист «Альпийская пастушка», переложение песни Дж. Россини



Пример 2. Ф. Лист «Альпийская пастушка», переложение песни Дж. Россини



Пример 3. Ф. Лист «Альпийская пастушка», переложение песни Дж. Россини



Пример 4. Ф. Лист «Альпийская пастушка», переложение песни Дж. Россини



Источники | References

1. Арановский М. Г. Вопросы терминологии, или «О пользе быть наивным» // Музыкальное содержание: наука и педагогика: музыкальное содержание: наука и педагогика: материалы Первой Российской научно-практической конференции (4-5 декабря 2000 г.) / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского; отв. ред.-сост. В. Н. Холопова. М. - Уфа, 2002.
2. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998.
3. Байкиева Р. М. Заголовок как смысловая структура музыкального текста в атрибутировании героя пьес детского фортепианного репертуара // Из опыта работы педагога-музыканта: сборник статей. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Иσμαгилова, 2016. Вып. 4.
4. Баязитова Д. И. Интонационная лексика в содержании произведений детского фортепианного репертуара: автореф. дисс. ... к. иск. Магнитогорск, 2008.
5. Дьячкова Л. С. Поэтика нелинейности в современной музыке // Музыковедение. 2012. № 1.
6. Зряковский Н. Н. Общий курс инструментоведения. М.: Музыка, 1976.
7. Калужникова Т. И. Акустический текст ребенка (по материалам, записанным от современных российских городских детей): автореф. дисс. ... д. иск. М., 2005.
8. Коляденко Н. П. Музыкально-эстетическое воспитание: синестезия и комплексное воздействие искусств: учебное пособие. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2003.
9. Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра: исследование. Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2007.
10. Лимитовская А. В. Роль тембра в детском слуховом восприятии отображённого инструментальной музыкой окружающего мира: дисс. ... к. иск. Магнитогорск: МаГК, 2019.
11. Лысенко С. Ю. Об интеграции методологических подходов в изучении музыкально-хореографического синтеза: музыкальная синестетика и музыкальная семантика // Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика: материалы III Международной научной конференции / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; Голландский институт в Санкт-Петербурге; под ред. Н. А. Николаевой, С. В. Конанчук. СПб.: РХГА, 2020.
12. Носуленко В. Н. Психология слухового восприятия. М.: Наука, 1988.
13. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998.
14. Cytowic R. Synaesthesia. Cambridge, MA: MIT Press, 2018.
15. Howes D., Classen C. Ways of sensing: Understanding the senses in society. N. Y.: Routledge, 2013.
16. Synaesthesia: classic and contemporary readings / ed. by S. Baron-Cohen, J. E. Harrison. Oxford: Blackwell, 1997.

Информация об авторах | Author information



Данилова Дарья Викторовна¹

¹ Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки



Danilova Darya Viktorovna¹

¹ Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka

¹ darydan92@ya.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 04.09.2021; опубликовано (published): 29.10.2021.

Ключевые слова (keywords): музыкальное содержание; произведение детского фортепианного репертуара; семантический анализ; синестетический анализ; musical content; work of children's piano repertoire; semantic analysis; synesthetic analysis.