

УДК: 377, 378

DOI: 10.25629/НС.2023.09.17

СПЕЦИФИКА ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКА СЕМАНТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СТУДЕНТАМИ-ВИОЛОНЧЕЛИСТАМИ

Михайлов С.Н.

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена

АННОТАЦИЯ

Художественный язык произведений искусства обладает определенным смысловым значением, которое познается в процессе семантического анализа – метода, разработанного семантикой как разделом лингвистики. Навык семантического анализа представляется одним из профессионально-значимых для музыканта-исполнителя, который в процессе обучения осваивает круг значений элементов музыкального языка и музыкальной речи как образно-выразительных знаков и носителей художественного смысла. Данный навык формируется посредством как теоретических, так и практических методов, однако последние обладают большей эффективностью благодаря активизации и проблематизации процесса познания смысла изучаемого произведения. При этом очевиден недостаток теоретической разработки и методической поддержки практической работы исполнителей над познанием семантики произведений в ходе освоения репертуара. Поэтому целью статьи стала разработка практической модели работы над конкретным сочинением (струнным квинтетом Б. Бартока), которая способна помочь в решении проблемы формирования навыка семантического анализа у студентов-виолончелистов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

музыкальная семантика, семантический анализ, смысловое значение, музыкальное произведение, виолончель, студент вуза, средства выразительности, музыкальный язык.

ВВЕДЕНИЕ

Все внимание в ходе изучения партитуры музыкантами-исполнителями обычно концентрируется на освоении нотного текста, штрихов, мелодического и гармонического языка, фразировки, музыкальной формы и т.д. При этом складывается определенный стиль интерпретации и вырабатывается собственная трактовка произведения, однако семантике уделяется недостаточно времени, а в курсе истории или теории музыки смысловое значение элементов музыкального языка раскрывается на примере лишь отдельных произведений [1]. Навык семантического анализа музыкальной речи отчасти формируется на занятиях по музыкальной форме, в ходе изучения жанров и стилей музыки, однако у студентов исполнительских факультетов такие дисциплины либо отсутствуют (они предназначены для музыковедов и композиторов), либо имеют совершенно недостаточный для формирования навыка семантического анализа объем лекционных и практических занятий.

Студенты-виолончелисты обычно обделены такими дисциплинами, которые помогают им приобрести компетентность в области семантического анализа, хотя смысловое значение средств музыкальной выразительности им необходимо уметь познавать в первую очередь для достижения высокого художественного уровня исполнения музыкальных произведений разных жанров и стилей [15]. И обучающимся в музыкальных вузах, и сложившимся виолончелистам-исполнителям приходится изучать музыкально-теоретическую литературу и эмпирическим путем познавать смысловые концепции произведений концертного репертуара [14]. Смысловые концепции – это, собственно, то, что воплощает музыкант в своем концертном

выступлении, это и есть то «послание», которое артист передает слушателям во время исполнения произведений [3].

Семантика музыкального языка создает представление о художественной индивидуальности композитора, то есть определяет специфику авторского стиля, жанра и при этом отражает признаки той или иной эпохи в развитии искусства [5]. Поэтому навык семантического анализа был назван выше как профессионально-значимый для музыканта-исполнителя [6]. Виолончелисты, как и музыканты других видов инструментов, ввиду отсутствия специальной дисциплины в программах обучения, постигают значение элементов музыкального языка на занятиях по специальности эмпирическим путем, поэтому нуждаются в теоретико-методологической поддержке, которую призвана оказать данная работа. Предлагаемая в статье практическая модель работы над конкретным сочинением (струнным квартетом Б. Бартока) может стать путем решения проблемы формирования навыка семантического анализа [8].

МЕТОДЫ

В процессе исследования применялся комплекс культурологических, искусствоведческих и педагогических методов, включая семантический, герменевтический и музыковедческий анализ, обобщение педагогической практики обучения студентов-виолончелистов в музыкальных вузах. Семантический анализ элементов музыкального языка начинается с изучения биографии композитора, окружавших создание произведения событий, исторического контекста и теоретических предпосылок жанрово-стилевых изменений, отразившихся в осваиваемом сочинении [2]. Для примера возьмем Шестой квартет Б. Бартока (1939), принадлежащий позднему стилю венгерского композитора. Он стал последнимopusом, созданным им на родине (в том же году Барток эмигрирует в США по социально-политическим и личным причинам - аншлюс, насильственное присоединение Австрии к Германии, фашизация Венгрии, смерть матери и др.).

РЕЗУЛЬТАТЫ

Шестой квартет нередко называют художественным завещанием композитора. Особая ситуация, в которой он был создан, отразилась на характере музыки. Квартет для Бартока вообще был жанром «личной исповеди и глубоких размышлений, жанром, в котором композитор подводил итоги многих своих поисков и воплощал самые глубокие свои мысли» [4, с. 213].

Открывая поздний период, квартет может многое объяснить и послужить ключом к художественному и музыкальному миру позднего Бартока. Таким образом, изучение биографических событий, предшествовавших созданию Шестого квартета, во многом помогает понять смысловые значения музыкального языка композитора, принадлежащего позднему периоду творчества [12].

Далее семантический анализ продолжается изучением интонационной организации и формы произведения [7]. Прежде всего, необычна для Бартока, который придерживался 4- или 5-частного строения цикла, сама композиция квартета. В данном случае это слитно-циклическая форма со сквозным развитием лейттемы – темы вступления, которая постепенно превращается в ведущую тему. И хотя здесь есть основные компоненты типичного для Бартока сонатно-симфонического цикла – сонатное *allegro*, два скерцо, разделенные медленной частью, – все это как бы вписано в иной контекст. Несмотря на резкий контраст, который вносят жанровые части, Квартет обладает целостностью благодаря не только интонационному единству (так как весь тематический материал вырастает из темы вступления), но и единству тона высказывания. Этот тон задается в самом начале – речитативом виолончели (тема вступления).

Лейттема проходит в квартете через все части, разделяя и одновременно соединяя их. При этом она оформляется фактурно, как бы наполняясь плотью и кровью; в прямом смысле слова растет: перед Маршем проводится двухголосно, перед Бурлеттой – трехголосно и, наконец, в последний раз, в конце – четырехголосно, дорастая до самостоятельной части цикла. Уникально для Бартока завершение произведения не народно-жанровым или хотя бы моторным финалом, а медленной скорбно-элегической частью. Таким образом, весь материал Квартета

как бы вписывается в некую медитативную рамку, и в данном случае можно говорить о медитативной концепции [13]. Это, безусловно, связано с исповедальностью, предельной искренностью, даже эмоциональной обнаженностью тона при общей строгости и лаконизме, что Барток позволял себе не часто.

На следующем этапе семантического анализа подробно рассматриваются тематизм, интонационность, мелодика, ритмика, гармония и другие элементы музыкального языка, которые музыкант-исполнитель обычно осваивает в процессе запоминания нотного текста. Поскольку тема вступления не только обрамляет квартет, но и проходит через весь цикл как нечто самое важное, все остальное рассматривается сквозь призму этой неотступной напряженной мысли, превращаясь в видения – светлые или, наоборот, страшные. Они проходят, сменяя друг друга, даже не сопрягаясь, как было в предыдущих произведениях Бартока, в единый драматургический узел, – это и не нужно в медитативной музыке. Итак, *первая и основная семантическая сфера* в квартете связана с темой вступления. Назовем ее условно медитативной сферой, которую можно конкретизировать, исходя из биографических событий (покидание родины) как тему духовного одиночества и тоски по Венгрии.

Характерно ее интонационное выражение: хроматика, линейность, мелодическое развертывание, которое подчиняется принципу хроматической комплементарности (в соответствии с этим здесь преобладают узкие интервалы), выющийся, круговой мелодический рельеф с постепенно расширяющимся диапазоном, принцип скользящих опор, создающий ощущение блуждания, как бы отсутствие земного притяжения. Такой тип тематизма для Бартока не нов – вспомним «Музыку для струнных, ударных и челесты»: ново то значение, которое эта сфера получает в Шестом квартете.

Вторая семантическая сфера, для Бартока крайне важная, которая всегда была для него основной, – связана с народно-песенным, фольклорным материалом (разумеется, не цитированным, а воссозданным). В контексте художественного мира Шестого квартета ее можно связать с темой родины – Венгрии, с которой композитор теперь прощался навсегда. По сравнению с предшествующими произведениями Бартока она заметно трансформирована. Здесь нет характерного буйства красок, сочного колорита, варварского пляса: темы как бы пропущены сквозь призму индивидуального авторского сознания, они звучат также медитативно – как бы с щемящей ноткой.

Ярко представляет эту сферу побочная тема в первой части и средние эпизоды в обоих скерцо. Их характеризует либо полиладовость (в первой части также принцип хроматической комплементарности), либо просто какие-то черты модальной структуры. Мелодическая линия не круговая, а «выпрямленная», часто восходящие и нисходящие линии, сменяющие и уравновешивающие друг друга. В гармонии – ясные тональные опоры, нередко в этих случаях возникает мажоро-минор, трение двух терций. Обычно для Бартока это колоритный штрих, отражающий особенности народного интонирования и одновременно отвечающий современным тенденциям гармонии. Теперь же этот принцип трактуется иначе, создавая некий привкус горечи.

Однако тут надо вспомнить о том, что венгерская народная песня отнюдь не однородна. Существует два ее типа, два стиля – *parlando rubato* и *tempo giusto*. Последний более свойствен танцевальной музыке – быстрый темп и четкая регулярная ритмика. Вполне естественно, что в этом стиле написаны многие финальные части циклов Бартока – в духе так называемого «воображаемого фольклора» [19]. Что касается типа *parlando rubato*, то для него характерны речитативность, черты импровизационности, сквозная «неархитектоническая» структура. Мелодия этого стиля тяготеет к медитативности, что дает основание для слияния, синтеза двух семантических и интонационных сфер. Яркий пример такого слияния – речитатив альта из медленной части «Музыки для струнных, ударных и челесты» [9].

Третья семантическая сфера возникает во второй и третьей частях цикла – Марш и Бурлетта. Жанровые обозначения говорят сами за себя. Это область музыкального гротеска, который в контексте ситуации создания квартета имеет вполне определенный социально-политический оттенок. Здесь вслед за Г. Малером и параллельно с Д. Шостаковичем, предвосхищая

некоторые тенденции дальнейшего развития музыкального искусства, в частности, полистилистику, Барток использует жанровые цитаты – бытовые сниженные жанры с их типовыми чертами, гротескно заостренными и интонационно искаженными [18].

Окончательный ответ на вопрос, что хотел сказать художник своим произведением, всегда дает финал, в котором композитор честно, без иллюзий, подводит трагический итог сказанному. Финал обладает огромной силой воздействия на слушателя – здесь чисто звучит «основной тон» сочинения. Как пишет американский исследователь творчества венгерского композитора Х. Стивенс, «нигде больше у Бартока нет такой сдержанной и в то же время такой действенной части. Точно эта музыка существовала всегда в подсознании человечества» [20, с. 202].

В финале царит лейтгема, и, хотя она изложена четырехголосно, это не аккордовая, а полимелодическая ткань, и от этого медитативность еще больше усиливается. Тем более многозначительным оказывается контраст, который вносит в разделе *Più andante* проведение темы на фоне хоральных аккордов. Та в действие вводится четвертая семантическая сфера, связанная с жанром хорала. Это тоже характерно для Бартока, однако необычно то, что здесь хорал у него возникает как итог длительного развития основной темы, и потому этот жанр – для XX века жанр-символ – составляет в Шестом квартете самостоятельную семантическую сферу. Объективно в самом этом жанровом знаке заложено такое глубокое духовное содержание, что нет необходимости его конкретизировать. Хорал играет здесь роль высшего эталона, нетленного духовного образца, может быть единственной здесь опоры в этой трагической реальности.

Хорал постепенно готовится в сочинении, последовательно дорастая до самостоятельной сферы. Это отдельные островки, точки успокоения духа, которые вносят эпизодические появления ясной и чистой трезвучной гармонии: окончание экспозиции первой части фа-мажорным трезвучием, и всей части – ре-мажорным; начало коды первой части в соль мажоре, мажоро-минорная гармонизация тем фольклорной сферы.

ОБСУЖДЕНИЕ

Все семантические сферы Шестого квартета Бартока с их устойчивым интонационным выражением присутствуют и в других виолончельных сочинениях позднего периода творчества. И в других опусах данные семантические сферы раскрываются еще глубже. Прежде всего это касается музыки народно-песенного склада. Тематика эта в годы эмиграции стала еще более притягательной для Бартока, испытывавшего острую тоску по родине. И потому фольклорная семантическая сфера в том виде, как она предстает в Шестом квартете, – лирически смягченная, с ностальгическим оттенком, – неизменно присутствует во всех крупных сочинениях позднего периода творчества. Это побочная тема первой части Виолончельного концерта, побочная же тема и второй эпизод финала Сонаты для виолончели соло, первая тема «Прерванного интермеццо» для струнных и Концерта для оркестра.

Именно этот синтез порождает лирические кульминации произведений Бартока, которые венгерский музыковед Ласло Шомфай называет «однозначно венгерскими»: в них звучит такая квинтэссенция того или иного оборота, воспринятого композитором из способов выражения крестьянской музыки и превратившегося в его родной язык [16, с. 352]. Однако пьесы заканчиваются не этими прорывами страстного чувства: все это сметается заключительным ро-счерком – возвращением в объективную среду. Так, например, завершается «Музыка для струнных, ударных и челесты» [10].

Гротескная образная сфера средних частей Шестого квартета нашла свое продолжение и развитие в «Прерванном интермеццо» из Концерта для оркестра. Где в среднем эпизоде звучит сначала вальс, а далее полька, превращающаяся в настоящий канкан на тему из «Веселой вдовы» Легара, напоминая эпизод нашествия из Седьмой симфонии Д. Шостаковича. По этому поводу возникали дискуссии, например, существует точка зрения, что в финале Шестого квартета содержится пародия на тему из симфонии Шостаковича, которую Барток слышал в Америке в 1948 году. Эта мысль была опровергнута сыном композитора, а на конференции в Будапеште в марте 2006 года мысль о пародийном характере вновь прозвучала в одном из докладов, в котором речь шла не только о пародии на тему Седьмой симфонии Шостаковича, но и о

социальной критике Америки. А поскольку тема Шостаковича сама по себе пародия, то пародия на пародию усиливает гротескный характер темы «Прерванного интермеццо». Сам Барток в связи с этой музыкой говорил о «той силе, которая оставляет за собой ужасные следы власти и насилия в то время, как другие люди охвачены идеальными устремлениями» [17].

В данном случае гротеск создается при помощи пародийной трансформации жанра. Сначала у виолончели соло, а потом и других струнных звучит страстная, подчеркнута кантиленная тема, близкая к популярной в Венгрии патриотической песне. Это монархическая песня, цитирование которой имеет иронический подтекст.

Что касается хоральности, то она заняла свое законное место в средних частях циклов и именно в светлом мажорном облике: это ми-мажорная вторая часть Виолончельного концерта и до-мажорная вторая часть Виолончельной сонаты. Отдаленную связь с жанром хорала можно также увидеть в первой части Сонаты для виолончели соло благодаря ее связи с жанром чаканы и совершенно очевидным аллюзиям на музыку И.С. Баха.

В позднем творчестве Бартока занимает место и медитативная семантическая сфера. В связи с сольным и камерным жанрами она возникает лишь в Сонате для виолончели соло, частично в первой части и особенно в третьей под названием «Мелодия», но в осветленном варианте и в синтезе с фольклорной сферой. Однако в контексте всего творчества Бартока медитативная семантическая сфера играет весьма важную роль.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

По сравнению с Шестым квартетом значение указанных семантических сфер и их наполнение несколько меняется, так как они находятся в ином соотношении между собой. Барток больше не обращается к медитативной концепции и возвращается к фольклорно-жанровым финалам, а это ставит совершенно иные акценты в произведении, представляя в новом свете и другие семантические сферы.

Таким образом, Шестой квартет оказался уникальным сочинением, в котором композитор раскрылся до конца. И семантический анализ данного сочинения в опоре на историческую и теоретическую музыковедческую литературу позволяет сформировать и усовершенствовать навык семантического анализа, позволяющего музыканту-исполнителю постигать художественные концепции произведений, разрабатывать собственные интерпретации произведений и исполнять их на высоком профессиональном уровне [11].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Быков-Куликовский Д.Н. Семантический подход в музыкально-художественном воспитании и образовании // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2021. № 2 (214). С. 101–111.
2. Губайдулина А.А. Инновации в современном музыкальном образовании оркестранта // Педагогический форум. сборник статей II Международной научно-практической конференции. Пенза: ПГПИ, 2020. С. 171–174.
3. Даниленко И.Н. Роль педагога в процессе формирования звукоизвлечения на виолончели для выразительного музыкального исполнения // Актуальные вопросы развития исполнительского мастерства на оркестровых народных инструментах, творческий обмен педагогическим опытом. сборник работ по материалам Региональной научно-практической конференции. Редактор-составитель Р.М. Ноздрин, Т.В. Выдрин. 2017. С. 60–61.
4. Денисов Э. Струнные квартеты Белы Бартока // Музыка и современность. Вып. 3. М.: Музыка, 1965. С. 201–235.
5. Ерёмченко Г.А. Ключи к проникновению в содержательный план музыкального произведения // Вестник музыкальной науки. 2014. № 2 (4). С. 42–51.
6. Карнаухова Т.И. Особенности музыкального интерпретационного процесса в инструментальной подготовке педагога-музыканта // Культура и время перемен. 2021. № 3 (34). С. 13–20.

7. Милёхина Л.В., Кретьева Г.В., Сафошина А.В. Работа над выразительным интонированием начального мелодического материала как условие формирования целостного игрового процесса на струнно-смычковых инструментах // Актуальные проблемы музыкознания, музыкальной педагогики. Сборник работ по материалам Региональной научно-практической конференции. Ответственный за выпуск Ю.В. Жукова. Белгородский государственный институт искусств и культуры (Белгород) 2017. С. 91–95.
8. Никитина Л.В. Инструмент познания музыкальной культуры // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2004. № 3. С. 26–31.
9. Переверзева М.В. Алеаторика как принцип композиции: автореферат дис. ... доктора искусствоведения. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2015. 32 с.
10. Переверзева М.В. Модульная форма в музыке и метод ее анализа // Журнал Общества теории музыки. 2013. № 2 (2). С. 152–178.
11. Рассадин Б.И. От знания к искусству // Сервис plus. 2018. Т. 12. № 2. С. 138–145
12. Степанова С.В. Методика формирования исполнительских умений и навыков в процессе работы над художественным образом (начальный этап обучения): дисс. ... канд. пед. наук. М.: Моск. гос. гуманитар. ун-т им. М.А. Шолохова, 2007. 211 с.
13. Тараева Г.Р. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации: автореферат дис. ... докт. искусствоведения. Ростов-на-Дону Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова, 2013. 32 с.
14. Федосова Э.П. Образование как сумма знаний и культуры // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии музыкального образования. Научно-практическая конференция. М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 1999. С. 3–10.
15. Шаймухаметова Л.Н. Авторские программы музыкального обучения в контексте практической семантики // Из опыта работы педагога-музыканта. Сборник статей. Уфа, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (Уфа) 2016. С. 12–23.
16. Шомфай Л. Что есть венгерского в музыке Белы Бартока? // Венгерский гений. Венгры, как они видят себя, Венгрию, свое место в истории и современном мире: сборник статей / сост. О.А. Володарская и Д.Ю. Анисимова. М.: Логос, 2011. С. 350–358.
17. Pereverzeva M. Musical mobil as a genre genotype of a newest music // Lietuvos muzikologija. 2013. T. 14. С. 119–134.
18. Pereverzeva M.V., Anufrieva N.I., Kats M.L., Kazakova I.S., Umerkaeva S.S. Interdisciplinary approach to the mastering of the music of the 20th century // Journal of Advanced Research in Dynamical and Control Systems. 2020. Vol. 12. No S3. P. 772–778.
19. Shafazhinskaya N.E., Shcherbinina V.M., Ivanova E.Y., Belyakova T.E., Pereverzeva M.V. Learning about world art culture as a method of forming a universal cross-cultural communication competence // Humanities and Social Sciences Reviews. 2019. Vol. 7. No 6. P. 1225–1229.
20. Stevens H. The life and music of Béla Bartók. New York, 1953. 366 p.

SPECIFICS OF FORMATION OF SEMANTIC ANALYSIS SKILLS IN THE PROCESS OF MASTERING MUSICAL WORKS BY CELLIST STUDENTS

Mikhailov S.N.

Russian State Pedagogical University

ABSTRACT

The artistic language of musical works has a certain semantic meaning, which is learned in the process of semantic analysis - a method developed by semantics as a section of linguistics. The skill of semantic analysis is one of the professionally significant for a musician-performer who, in the process of training, learns the range of meanings of elements of musical language and musical speech as figurative-expressive signs and speakers of artistic meaning. This skill is formed through both theoretical and practical methods, but the latter are more effective due to the activation and problematic process of knowing the meaning of the work being studied. At the same time, the lack of theoretical development and methodological support for the practical work of performers on the knowledge of the semantics of works during the development of the repertoire is obvious. Therefore, the purpose of the article was to develop a practical model for working on a specific composition (it is B. Bartok's Sixth string quartet), which can help solve the problem of forming a semantic analysis skill among cellist students.

KEYWORDS

musical semantics, semantic analysis, semantic meaning, musical work, cello, university student, means of expressiveness, musical language.