

9. Примерная программа для детских музыкальных школ и школ искусств / сост. Л. Г. Ромашкина. Майкоп, 2005. С. 10–12.

10. Там же.

11. Юнусова В. Н. Точные методы исследования в классической музыке Ближнего и Среднего Востока // Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. 2013. № 1. С. 8–15.

12. Мозгот В. Г. Формирование художественного вкуса личности. Ростов н/Д., 1992.

13. Сапонов М. А. сформулировал проблему содержания термина «традиционная музыкальная культура» в своем устном выступлении на открытии II конференции «Музыка народов мира: проблемы изучения» проходившей в МГК им. П. И. Чайковского (19–20 ноябр., 2005).

14. Шахназарова Н. Г. Современность как традиция // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 3.

15. Цит. по: Туравец Н. Р. Указ. соч. ... С. 230.

16. Соколова А. Н. Семантика адыгской традиционной музыки (к постановке проблемы // Музыкальное содержание и педагогика: материалы Всероссийской науч.-практ. конф. 3-5 дек. 2002 г. / Отв. ред.-сост. Л.П. Казанцева. Астрахань, 2002. С. 83–84.

17. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф – имя – культура // Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973, С. 282–303.

18. Шушкова. О.М. Раннеклассическая музыка: эстетика, стилевые особенности, музыкальная форма: автореф. дис ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2002. С. 8–9.

19. Галицкая С.П. Теоретические вопросы

монодии. Ташкент, 1981; Галицкая С., Плахова А. Монодия: проблемы теории. М., 2013.

20. Мелетинский Е. В. Общее понятие мифа и мифологии // Мифологический словарь. М., 1991. С. 634.

21. Южак К. Л. Лад: тип порядка, динамическая и эволюционирующая система // Традиции музыкальной науки. Л., 1989. С. 45–69.

22. Алкон Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное: автореф. дис ... д-ра искусствоведения. Владивосток, 2002.

23. Там же. С. 20.

24. Там же. С. 28.

25. Цит. по: Алкон Е. М. Указ. соч. С. 21.

26. Южак К. Л. Указ. соч. ...

27. Там же. С. 51.

28. Алябьева А. Г. Неклассическое музыкознание: к проблеме методологии познания // Культура Дальнего Востока ... Владивосток, 2001. С. 126–127.

29. Алябьева А., Будко К. О формах и методах развития полифоничности мышления в системе музыкального образования // Интеграция науки и высшего образования в социо-культурной сфере. Вып. 4. Краснодар, 2006. С. 204–210; Стражниковова Т. И. Педагогическая инноватика в региональной системе музыкального образования // Региональная культура как фактор устойчивого развития общества: социально-политические, этнонациональные и информационные аспекты: материалы междунар. научн. конф. Краснодар, 2013. С. 261–264.

#### A. G. ALYABYEVA. NATIONAL AND REGIONAL COMPONENT IN MUSIC EDUCATION SYSTEM: THE PROBLEM OF CONTENTS

*The article deals with modern scientific approaches to identifying meaningful aspect of the phenomenon of «national and regional component» in the system of music education. Particular attention is given to current research in the field of traditional musical culture, which largely determines the professional competence of the educational community.*

**Key words:** national-regional component, traditional musical culture, mythological / not mythological, music education.

В. Б. ХРАМОВ

## НОТНЫЙ ТЕКСТ КАК ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ОСНОВА МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

*В статье на конкретном материале в разрезе проблемы музыкального образования исследуется вопрос об интерпретации нотного текста.*

**Ключевые слова:** музыкальное образование, нотный текст, документ, символ, интерпретация.

Существует целый ряд искусств, в которых творческий процесс разделен на авторскую и исполнительскую деятельность. В этих искусствах огромную роль приобретает документальная фиксация результата авторской деятельности. В музыке в качестве такового выступает нотный текст. Интерпретация текста – документального

свидетельства – выступает здесь как важнейший элемент непосредственного процесса творчества или, точнее, сотворчества. Первоначально автор создает инвариант произведения и фиксирует его в качестве нотного текста, который воспроизводится каждый раз заново музыкантами исполнителями. Их творчество опирается на текст,

начинается с правильного его прочтения. В связи со сказанным формирование способности правильно истолковывать текст является важнейшей задачей музыкального образования.

Нотная запись является самым объективным элементом музыкального искусства, которое по сути своей свободная субъективная духовность, в самой «тонкой» материи воплощенная. Поэтому следует отличать задачи по интерпретации нотного текста, от интерпретации собственно музыкально просветительской, т.е. от перевода содержания музыки в словесно-образную форму. Нотный текст приспособлен для точной фиксации музыкального произведения, выражаясь словами Гегеля – «его идеи», композитором созданной. Соответственно, он требует столь же точного ее воспроизведения. Этому можно и нужно учиться. Здесь есть много профессиональных тонкостей, о них знающие люди поведать могут, о них в книгах пишут научных. Интерпретация как «перевод музыки в словесный образный ряд» субъективна, свободна, обогащена личными ассоциациями. Здесь часто используют символический подход к изучению произведения, а в этом случае, как известно, ничего доказать нельзя, тут возможна любое истолкование (или почти любое), тут ценится оригинальность, культура, собственно артистический талант искусствоведа. И первая и вторая формы интерпретации важнейшие элементы музыкального образования. Для музыкально одаренного человека второй способ интерпретации не столь уж существен, но для того, чтобы увлечь, разбудить «дремлющие способности» ученика, он не только целесообразен, но необходим. И все же он вторичен, в основе образования работа с нотным текстом – его создание, интерпретация.

Нотный текст содержит много знаков – записывается тон (высота звука), ритм, штрихи, динамические оттенки, указывается темп, аппликатура, есть еще так называемые обогащающие мелодию «украшения» – трели, мелизмы и проч. Кроме того, музыка полифонична (в широком смысле этого слова), и приходится читать сразу несколько рядов знаков. Поэтому нотный текст, в отличие от письменной речи, сложен для чтения – его «разбирают». Правильному, элементарному прочтению нотных знаков учат на первом этапе музыкального образования, совершенствованием записи и художественного истолкования композитор и исполнитель занимаются «всю артистическую жизнь».

В качестве примера сказанному рассмотрим бегло – в разрезе проблем – некоторые из перечисленных выше элементов нотного текста. Так, всеми признано, что большую трудность представляет задача правильного толкования *ритмических знаков*. На первом этапе музыкального образования учат точности воспроизведения ритма, учат «считать». Начинающий музыкант не придает должного значения ритму. Вкус его не развит – он «не слышит» ритмические неточности. И педагогам приходится массу времени

уделять именно ритму исполнения – ненавистные слова «считай вслух» преследуют школяра на протяжении всего обучения. Но, как показывает педагогический опыт, проблема точного воспроизведения ритма так и остается полностью не преодоленной многими музыкантами. В консерваториях – даже на экзаменах – большинство замечаний касаются ритма. Существует любопытный фильм о репетициях выдающегося дирижера Евгения Мравинского. Его «академический оркестр» состоял из высокообразованных музыкантов – профессоров Ленинградской консерватории. Но вот он репетирует третью симфонию Брамса. Оркестр остановлен – маэстро указывает профессорам на ритмические неточности. Звучит симфония Бетховена. Опять неточности замечает Мравинский – напоминает: «У Бетховена точность и есть выразительность». Именно так разговаривают профессионалы. А когда В. Спиваков, репетируя ту же симфонию Брамса, желая «взбодрить» оркестр говорит: «Представьте, композитор зимним вечером сидит один у камина, укутавшись в плед, и думает о Кларе Вик», то это уже пример обращения к друзьям по музицированию (однако, кокетливая профессия – дирижер!).

Необходимо учитывать, что ритмические фигуры должны расшифровываться в соответствии с тем стилем и традицией, в русле которых создано исполняемое произведение. Возьмем, к примеру, простейшую фигуру – восьмая с точкою и шестнадцатая. В восемнадцатом веке (иногда и позже, но редко) истолкование данной фигуры было вариативным. Кроме основного, точного варианта исполнения, традиция предусматривала две другие возможности:

Во-первых, допускалось укорачивание, т.е. преобразование шестнадцатой ноты в тридцать вторую (в стиле французских клавесинистов); ремажорная fuga из первого тома ХТК И. С. Баха, написанная в стиле французской увертюры XVIII века, вполне допускает данную интерпретацию.

Во-вторых, в классической музыке шестнадцатая нота иногда, наоборот, удлиняется за счет восьмушки. Когда аккомпанемент изложен триолями-восьмушками, тогда ритмическую фигуру в мелодии также можно преобразовать в четвертную плюс восьмую (в триольном варианте, конечно). Такое преобразование облегчит игру в быстром темпе, сделав ее чуть более естественной. Но, опять подчеркнем, не всегда нужно данным упрощением пользоваться. Вкус и «конкретное видение целого» позволят исполнителю найти правильный вариант интерпретации ритмических знаков.

Некоторые могут спросить, почему автор не всегда точно обозначает тот ритм, который полагает правильным. Ответить можно так: обычно данная фигура много раз повторяется, а детализация затрудняет запись. Упрощение в письменной речи всегда практически полезно. Но эта не вся правда – есть вещи поважнее. Великий русский композитор и замечательный пианист Александр

Скрябин как-то признался, что не в силах точно записать ритм своих произведений. И действительно, точная фиксация ритма делает музыку «слишком объективной». Исполнительское же искусство всегда требует субъективности – исполнитель должен творить на сцене, а его творчество – импровизация. Таким образом, художественное исполнение музыки предполагает импровизационность [1] в трактовке знаков, в том числе и ритмических, особенно при исполнении музыки романтической и таких «субъективных» авторов, как Скрябин.

*Штрихи* касаются способа извлечения звука, прежде всего, на струнном инструменте – легато, деташе, стаккато, спикато. Но термин – штрих – используется и другими инструменталистами и даже вокалистами. Знаки штрихов всем известны, но они обозначают способ исполнения не столь точно, как знаки звуковысотных и ритмических отношений. Семантическая неопределенность как имманентное свойство художественного знака в штрихах особенно ощутима. Более того, часто композитор их вообще не обозначает, а сие вовсе не значит, что нужно играть без штрихов – выбор штриха становится сферой ответственности исполнителя. Выбор этот, в свою очередь, характеризует уровень культуры, образованности исполнителя или педагога, который его учил.

Пианист, интерпретирующий текст, не должен упускать, что многие композиторы-классики писали одно и то же произведения для фортепиано и струнного ансамбля (особенно много таковых у Гайдна), а Бетховен зачастую мыслил текст фортепианных сонат как оркестровую партитуру. Поэтому штрихи струнных инструментов часто переносятся в текст фортепианного произведения. А у струнных штрих многообразнее – струнным нужно показать и движение смычка (группу нот, которые следует играть на одном смычке), поэтому лига для струнника – обозначение связной игры и, одновременно, указание на то, что данную группу нот следует играть на одном движении смычка. Но вот начинается другая лига – значит, смычок должен двигаться в ином направлении. Конечно, смена направления смычка чуть слышна и придает игре особый шарм, но между лигами нет перерыва звучания. И этот факт должен учитывать интерпретатор-пианист, который видит множество коротеньких знаков легато.

Правда, сегодня, сторонники «аутентичного исполнения» классической музыки зачастую отстаивают мысль, согласно которой и Моцарт, и Гайдн, и Бетховен писали штрихи, исключительно имея в виду собственно фортепианное исполнение, поэтому их фортепианную музыку нужно играть «как написано», т.е. не делая поправку на струнную интерпретацию штрихов. Думается данное требование слишком категорично и уж, по крайней мере, не может быть распространено на все случаи. Например, когда в сонате Бетховена

мы видим крещендо, поставленное над половинной нотой, то объяснить его появление можно лишь тем обстоятельством, что в сознании композитора звучал оркестровый инструмент. Или вы думаете, что Бетховен не понимал, что усилить звук на выдержанном тоне на фортепиано невозможно?

В педагогической среде по разным причинам утвердилось представление, что знак «стаккато» является не только штрихом, но и точным отображением некоего сокращения длины звучания ноты, ведь в переводе с итальянского стаккато значит не только отрывистый, но и отдельный. Точка после ноты, говорят педагоги, удлинит ее наполовину, а точка над нотой сокращает ее – тоже наполовину. Так, знак стаккато над четвертной превращает ее в восьмую с последующей паузой, тоже восьмушкой. Но может возникнуть вопрос: Бетховен использует два способа изложения данной мысли – в одном случае он пишет точку над четвертной, т.е. стаккато, а в другом – использует два знака (восьмую ноту и восьмую паузу), зачем ему это? Ответ нашего воображаемого педагога будет вполне убедительным: в первом случае играть нужно погромче, ведь четвертная нота значительно больше восьмой. К данному совету стоит прислушаться, но, как и во всех подобных случаях, его нельзя превращать в догму. Исполнитель должен много уделять внимание своему художественному развитию, и тогда вкус подскажет ему, как лучше интерпретировать данный знак.

*Динамика* является одним из главных средств передачи чувств в музыке. Слово динамика в переводе с греческого буквально значит сила, силовой. Динамика касается силы звука – форте – пиано (громко и тихо) с многочисленными дополнительными градациями, которые суть главные выразительные средства музыки. Но, пожалуй, еще большее значение в плане эмоциональной выразительности, принадлежит переходам – крещендо и диминуэндо, то есть нарастанию и спаду звучности.

Изучающий музыку должен учитывать, что знаки указывающие силу звучности семиотически определены вполне удовлетворительно: есть форте, меццо форте (половина громкости, если дословно переводить с итальянского), есть очень громко – два форте=фортиссимо, а есть еще громче – три форте. То же самое и с пиано: меццо пиано, пианиссимо, три пиано. А вот знаки крещендо и диминуэндо семиотически детально не определены. Их верному толкованию помогут дополнительные средства – слова, указывающие на характер выразительности. Понятно – чем сильнее страсть, тем сильнее динамическое нарастание звука. Поэтому, в принципе, характер данного нарастания графически выразить можно, но не выразают, ибо не принято, не сложилась традиция. Но образованный музыкант знает, что для ранней классической музыки (Гайдн, Моцарт) типична выразительность *semplice* и *Dolce*. А вот *Espressivo* для музыки Гайдна и Моцарта – уже целое событие. Для

Бетховена типична эспрессивность, но он использует также и «аппассионатную» выразительность. Для С. Рахманинова «аппассионатность» становится уже правилом. Особо следует сказать о музыке А. Скрябина. Он полагал, что любое крещендо требует некоторой степени оживления (ускорения) темпа, а любое затихание – соответствующего замиранья, замедления. Но нужно помнить, что такого рода выразительность совершенно неприемлема для исполнения классической музыки.

*Знаки темпа (времени)* обозначают степень скорости исполнения и характер движения музыкального произведения. Темп обозначается словами, чаще всего итальянскими. Они известны – быстро, медленно и проч. Со второй половины 19 века стали обозначать также точное измерение скорости отсчитывания такта по метроному (количество ударов в минуту). Небезынтересно, что Бетховен указал метрономом лишь один раз – в 29 сонате. Но бетховенскому указанию следуют весьма редко. Правда, известный пианист и самый известный редактор его сонат Артур Шнабель принципиально записал 29 сонату в «бетховенских темпах». Прослушав ее, гениальный пианист С. Рихтер заметил: «Нет, никогда не нужно верить метрономным обозначениям. Живой пример налицо: 29 соната у Шнабеля. Это просто трудно слушать – это неприемлемо» [2].

Но почему это так? Думается, дело в том, что композитор ставит метроном в соответствии с тем звучанием, которое слышит внутренним слухом. Именно здесь происходит аберрация. Реальное, овеществленное звучание должно вносить существенные коррективы в темп воображаемого звучания. Именно их и должен уловить и осуществить исполнитель. Все знают, что ощущение скорости движения зависит от четкости, ясности звучания. Любой опытный педагог посоветует ученику: «Играй чуть медленнее, чем можешь, и всем покажется, что ты играл очень быстро!». То же самое и ощущение медленного темпа. Тут многое зависит от фразировки – если артист играет, как Ван Клиберн, «слушая на такт вперед», то даже очень медленный темп не покажется нам слишком медленным.

Сегодня многие выдающиеся исполнители ставят в дополнении к авторскому указанию темпа, свой метроном. Например, Артур Шнабель очень подробно зафиксировал «темповую картину»

своего исполнения бетховенских сонат, указав метрономом даже «агогических» (небольших) изменений движения [3]. Нужно признать, что их указания выглядят реалистичнее, чем авторские, правда, мы не обязаны им следовать.

Начиная с XIX века, многие композиторы стали указывать не только темп, но и характер, настроение музыки. Для точности стали использовать свой родной язык – немецкий, французский и проч., но итальянский язык продолжает занимать господствующее положение, ибо Италия – по общему признанию – эпицентр музыкальной культуры (и не только музыкальной, заметим в скобках). Правда, А. Скрябин (его стиль столь своеобразен, что почти по всем вопросам он – исключение!) считал, что характер, настроение его музыки лучше всего выразимо на французском языке.

Крупнейший ученый, органист и музыковед, лауреат Нобелевской премии А. Швейцер, анализируя текст произведений И. С. Баха, отметил, что правильным темпом их исполнения будет тот, при котором выявляются и главные черты и детали. Совет, несомненно, хорош. Но учитывать нужно, что выявление деталей зависит не только от темпа, но и от мастерства, от техники исполнителя, наконец, от того, как он овладел произведением, «выигрался в него». Нельзя упускать, что темп является существенным выразительным моментом – его нужно соотносить с общим характером произведения. И если характер музыки требует быстрого движения, то нужно к нему стремиться, конечно, не в ущерб деталям. Обычно педагоги советуют любое произведение играть в том темпе, в котором «все выходит», все звучит правильно, все прослушано, но «пробовать» нужно играть и побыстрее, именно «пробовать». Если выходит – хорошо, не выходит – нужно опять вернуться к прежнему, медленному темпу, т. е. играть, как советовал Г. Г. Нейгауз «замедленной съемкой», накапливать устойчивость исполнения.

## Литература

1. Подробнее см.: Храмов В. Б. Импровизация как форма художественной деятельности // Культурная жизнь Юга России. 2011. № 4 С. 10–14.
2. Монсенжон Б. Рихтер. Дневники. М., 2005. С. 155–156.
3. Людвиг ван Бетховен 32 сонаты. Для фортепиано. М., 1970.

## V. B. KHRAMOV. NOTE TEXT AS A DOCUMENTED FOUNDATION OF MUSICAL EDUCATION

*The concrete note material is analyzed by pedagogical potential of musical education.*

**Key words:** musical education, note text, document, symbol, interpretation.