

**ВЫЯВЛЕНИЕ ОБРАЗНО-АССОЦИАТИВНЫХ СВЯЗЕЙ В МУЗЫКЕ
НА ПРИМЕРЕ КЛАВЕСИННЫХ СЮИТ Ж.-Ф. РАМО
(К МАТЕРИАЛАМ УРОКА «МУЗЫКА РИСУЕТ КАРТИНЫ», 3 КЛАСС)**

Ло Синьи, Чжу Цзин, кандидат педагогических наук, доцент
УО «Белорусский государственный педагогический университет
имени Максима Танка», Китайская Народная Республика

Аннотация. Автор статьи раскрывает возникновение образно-ассоциативных связей инструментальной музыки и театра на примере творчества Ж.-Ф. Рамо, показывая перспективы использования ряда пьес из его клавесинных сюит на уроках музыки в школе (к материалам урока «Музыка рисует картины»). Яркая образность пьес «Солонские простакки», «Вязальщицы» «Курица» (и др.) помогает учащимся осознать изобразительность музыкальных интонаций и их ключевое значение в развитии конкретного музыкального образа.

Ключевые слова: образно-ассоциативные связи, клавесинные сюиты, Ж.-Ф. Рамо, урок музыки.

**IDENTIFICATION AND ASSOCIATION RELATIONS
IN MUSIC ON THE EXAMPLE OF HARPSICHORD SUITES BY J.-F. RAMO
(TO THE LESSON MATERIALS “MUSIC PAINTS PICTURES”, 3 GRADE)**

Luo Xinyi, Zhu Jing, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank,
People's Republic of China

Abstract. The author of the article reveals the emergence of figurative-associative connections between instrumental music and theater using the example of the work of J.-F. Rameau, showing the prospects for using a number of pieces from his harpsichord suites in music lessons at school (to the materials of the lesson “Music paints pictures”). The vivid imagery of the plays “Solonskaya simpletons”, “Knitters”, “Chicken” (and others) helps students understand the imagery of musical intonations and their key importance in the development of a specific musical image.

Keywords: figurative-associative connections, harpsichord suites, J.-F. Ramo, music lesson.

Формирование и развитие у учащихся младшего школьного возраста навыков слушания музыки и понимания ее образно-ассоциативных связей является важной педагогической задачей для современного учителя музыки. Ее решение возможно осуществить на примере клавесинных сюит Ж.-Ф. Рамо, в которых представлены пьесы, обладающие ярким звукоизобразительным характером. Ознакомление учащихся с пьесами «Курица», «Вязальщицы», «Солонские простакки» (и др.) будет способствовать развитию у них понимания образного мира искусства, воплощенного средствами музыкальной выразительности.

Французский композитор Ж.-Ф. Рамо был выдающимся исполнителем-импровизатором, автором сюит, пьес и концертов для клавесина. В исследованиях А. Алексеева [1], В. Брянцевой [2], Ж. Малиньона [2], (и др.) упоминается об отличительных чертах его сюит: в циклах пьес встречаются не только танцы (аллеманда, куранта, сарабанда, жига), но и пьесы с необычными названиями («Нежные жалобы», «Беседа муз», «Дикари», «Вихри» и др.), которые подчеркивали индивидуальность каждого сюитного цикла. Именно пьесы с названиями подчеркивают новаторство композиторского мышления Ж.-Ф. Рамо и позволяют увидеть и объяснить логику авторского замысла в формопостроении. Исследователи В. Брянцева и Ж. Малиньон выявили у композитора два принципа построения сюит: 1) принцип «медальонной структуры» (или *ordre*); 2) принцип циклической структуры со смысловым и образным ядром. К циклам, где наиболее ярко проявился первый принцип, относятся первая и третья сюиты; второй принцип наиболее убедительно воплощен в пятой сюите.

Композитор Ж.-Ф. Рамо в выстраивании музыкальной формы сюиты опирался на ключевые для этой структуры пьесы (аллеманды, куранты, сарабанды, жиги). Порядок их следования был неизменным, т.к. с помощью этих пьес выстраивались понятные для слушателя музыкально-структурные закономерности сюитного цикла. Однако добавление в клавесинные сюиты пьес с необычными названиями («Беседа муз» и т.д.) обеспечивало узнаваемость и художественную индивидуальность каждого цикла, подчеркивая в том числе широту и оригинальность композиторского мышления Ж.-Ф. Рамо [2].

Стремление композитора к яркой музыкальной образности объясняется его широким музыкальным и культурным кругозором: Ж.-Ф. Рамо работал в различных крупных музыкальных жанрах (от оперы до комедии); его интересовало творчество Ф. Куперена и И.С. Баха. Композитор Ж.-Ф. Рамо приобрел многосторонний инструментально-исполнительский опыт, выступая в качестве органиста, скрипача и клавесиниста. Эти сферы деятельности помогли композитору в целом расширить круг музыкальных образов, обогащая (в том числе) и жанр сюиты. Это выражалось в создании жанрово-характерных, портретно-обобщенных, ярко-театрализованных образов, которые стали новаторскими для французского клавесинного искусства. Композитор смело сочетал различные тематические элементы, показывая музыкальные образы в их художественном многообразии; свободно трактовал танцевальность в основных пьесах сюит; активно применял виртуозные пассажи, способствуя изменению представлений о технике исполнения на клавесине.

Широту и оригинальность композиторского мышления Ж.-Ф. Рамо отмечал в своих исследованиях видный советский музыковед К. Розеншильд. Он считал, что богатство образного мира сюит Ж.-Ф. Рамо вызвано его активной исполнительской деятельностью, т.е. яркие и узнаваемые музыкальные образы рождались в практике

его работы. По мнению К. Розеншильда, в пьесах Ж. Рамо отразилась его творческая стихия – музыкальный театр, Музыковед отмечал, что замысел клавесинных пьес словно рождался на театральной сцене, о чем свидетельствуют их броские названия («Циклопы», «Дикари», «Египтянка», «Тамбурин»). Другие пьесы отличались звукоизобразительностью интонаций («Солонские простаки»). Развивая свою мысль, К. Розеншильд тонко подметил, что жига и менуэт из второй сюиты, оркестрованные самим композитором, вошли в партитуры «Кастора и Поллукса» и «Маргариты Наваррской»; а «Тамбурин» из второй сюиты повторен в музыке балета «Празднества Гебы», «Солонские простаки» – в третьем акте «Дарданюса» [4]. В качестве доказательства правильности своих музыкально-теоретических наблюдений К. Розеншильд указывает, что второй и третий клавесинные сборники публиковались в 1724–1728 годы, т.е. в период время композитором комических опер. Именно таким способом – через гибкость композиторского мышления – подчеркнутая образность театрального искусства проникала в инструментальную музыку. И она постепенно приобретала обширные образно-ассоциативные связи.

Форму сюиты Ж.-Ф. Рамо трактует достаточно свободно – например, в первом сборнике клавесинных пьес (в котором представлена только одна сюита) особое внимание уделяется танцевальному началу, ритмическим формулам, характерным для аллеманд, курант, гавотов, менуэтов (и т.д.). Столь же свободен Ж.-Ф. Рамо в трактовке инструментального изложения: в аллеманде проявляется лирическая выразительность небыстрого и очаровательного танца; сарабанда отличается прозрачностью фактуры и выдержанной ритмической акцентуацией. Вторая сюита узнаваема благодаря гармоническим фигурациям, которые стали подлинным прорывом в искусстве клавесинной игры. Сюита также известна благодаря менуэту в форме рондо, который отличается интонационной общностью частей этой пьесы. Остальные пьесы объединены своеобразным «сельским колоритом» – в цикле представлены пьесы «Перекликанье птиц», два ригодона, тамбурин. Они отличаются тонкой звукоизобразительностью, особенно мюзетт, в котором звучание басов напоминает звучание волынки. Яркими образными сопоставлениями отличается четвертая сюита: в ней сильно драматизируется куранта (в ней слышны как бы драматические возгласы, что позволяет говорить о театральности музыкального языка), а сарабанда удивляет театральной глубиной шагов (Grave).

В свои клавесинные сюиты Ж.-Ф. Рамо активно включал новейшие (в контексте истории музыки) французские танцы, подчеркивая легкость и прозрачность музыкального языка. Менуэт из третьей сюиты носит очень оригинальное шуточное название – «Le Lardon», что означает кулинарный бытовизм «кусочек мяса, напигованный салом». Такое название не соответствует галантной трактовке танца (менуэт постепенно становился придворным танцем), и в этом тоже проявляется юмор композитора, который предлагает наслаждаться музыкой, как

кулинарным изыском. И в этом также проявляются образно-ассоциативные связи музыки и повседневной жизни.

В своих сюитах Ж.-Ф. Рамо стремится к воплощению нового образного мира, усилению индивидуализации каждой музыкальной пьесы. Например, в третьей сюите раскрыты лирические и одновременно театрализованные образы: пьесы «Нежные жалобы», «Солонские простак», «Вздохи» отличаются запоминающимися, словно «говорящими» музыкальными интонациями. Изящные женские образы – пьесы «Радостная» и «Игривая» – напоминают о характерных театральных персонажах, которых можно предложить нарисовать учащимся.

В четвертой сюите композитор подчеркнуто драматизирует музыкальный язык, прибегая к своеобразным коротким речитативам в аллеманде, скачкам-возгласам в куранте. На их фоне особенно оригинально слушаются пьесы «Три руки», «Фанфариетта» и «Ликующая». Пьеса «Три руки» получила свое название из-за приема переброски левой руки в верхний регистр; этот прием показывает, насколько свободно исполнитель владеет техникой игры на клавесине (данный прием ранее считался достаточно сложным). «Фанфаринетта» и «Ликующая» – это пьесы-настроения, в которых передается мажорные настроения, свойственное финалам театральных спектаклей. Ж. Малиньон, исследователь творчества Ж.-Ф. Рамо, называет «Фанфаринетту» «легкомысленной пьесой» потому, что представляет в ее звучании образ девочки в коротком пышном платье. Он убежден, что этот образ проявляется в ритмической свободе мелодии, в ее неторопливом движении, в пышности гармонических созвучий. «Фанфаринетта» также может служить прекрасным примером звукоизобразительности, которые учащиеся могут воспроизвести наглядно (рисунок на бумаге).

Пятая клавесинная сюита, созданная Ж.-Ф. Рамо, также отличается разнообразием воссоздаваемых композитором образно-ассоциативных параллелей. Наряду с обязательными для сюиты танцами композитор воссоздает разнообразные пьесы: «Вязальщицы», «Курица», «Дикари», «Цыганка» (и т.д.). В «Вязальщицах» композитор показывает новые фактурные приемы – перехватывание гармонических фигураций между правой и левой руками, полагая, что непрерывное движение музыкальной ткани напоминает скольжение нитей в руках мастериц. Пьеса «Вязальщица» может служить основой для понимания учащимися непрерывности музыкального движения – его можно изобразить в качестве кругового рисунка, петли которого постепенно формируют узор.

Пьеса «Курица» из пятой клавесинной сюиты можно уверенно назвать самым ярким произведением, в котором отражена идея звукоизобразительности. Из задорного «кудахтанья», воспроизводимого звучанием клавесина, возникает скерцозная часть сюиты. На этом примере учащимся возможно показать яркость и близость образно-ассоциативных связей музыкального искусства и повседневной

жизни. Пьеса «Курица» благодаря своему запоминающемуся звучанию, может служить своеобразной творческой кульминацией урока музыки – на ее примере каждый учащийся может передать в рисунке свое понимание творческого замысла композитора.

Итак, клавесинные сюиты французского композитора Ж.-Ф. Рамо могут служить прочной основой для формирования и развития у учащихся понимания образно-ассоциативных связей в музыке. На уроке «Музыка рисует картины» ряд пьес («Курица», «Вязальщицы» и др.) из сюит Ж.-Ф. Рамо можно использовать для организации музыкально-познавательной деятельности учащихся, которая способствует пониманию художественной содержательности музыкальных образов.

Библиографический список

1. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства / А. Д. Алексеев. – М. : Музыка, 1998. – 415 с.
2. Брянцева, В. Н. Французский клавесинизм / В. Н. Брянцева. – СПб. : Изд-во Гос. ин-та искусствоведения, 2000. – 377 с.
3. Малиньон, Ж. Жан Филипп Рамо / Л. Малиньон. – Л. : Музыка. 1983. – 124 с.
4. Розеншильд, К. К. Музыка Франции XVII – начала XVIII века / К. К. Розеншильд. – М. : Музыка, 1979. – 168 с.