

А. А. МИНГАЖЕВ

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова  
Лаборатория музыкальной семантики

УДК 781.1

## ПРИЗНАКИ QUASI-ОРКЕСТРОВОЙ ПАРТИТУРЫ В ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕСАХ БЕТХОВЕНА

Художественное наследие Людвиг ван Бетховена, освещённое в музыковедческих трудах, представлено в основном работами, изучающими масштабные произведения крупной формы – это симфонии, сонаты, опера «Фиделио», симфонические увертюры. Однако не менее известны и широко востребованы педагогической практикой и исполнительской деятельностью его многочисленные пьесы для фортепиано: сонатины, вариации, рондо, клавирштюки, багатели, немецкие танцы, лендлеры, контрдансы, экосезы и т. п. И всё же для научных исследований названные жанры бытового и салонного музицирования традиционно кажутся менее привлекательными, поскольку синтаксис, гармония, форма, тематизм не обнаруживают здесь ни ярких признаков новаторства, ни интригующих аналитика художественных парадоксов. Однако если рассматривать фортепианные пьесы с точки зрения современной теории смысловой организации музыкального текста, то в этом аспекте двуручный клавирный текст неожиданно раскрывается как содержащий скрытые элементы quasi-оркестровой партитуры. Подобные структурные единицы несут в себе информацию как о потенциальных возможностях преобразования клавир-первоисточника в ансамблевую quasi-партитуру, так и о способах практической реализации подобной семантической трансформации.

В музыкальных текстах фортепианных пьес Бетховена содержатся признаки неклавишной этимологии: сюжетно-ситуативные знаки музыкальных диалогов, акустические образы оркестровых инструментов и соответствующие им семантические фигуры. Изучая и расшифровывая подобные неклавишные элементы, можно не только достичь адекватной авторскому замыслу интерпретации сочинения в сольном исполнении, но и отрыть новые грани креативного взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом, освоив технологию преобразования двуручного клавир в смысловую quasi-партитуру, которую можно перевести в акустическую форму также посредством ансамблевого исполнения на двух роялях. В результате использования многотембровых нюансов современного фортепиано становится возможным создавать имитацию оркестровой звучности в фортепианном ансамбле в 4-, 6-, 8 рук, реализуя по-

тенциальные возможности первоисточника и его вариантного переизложения.

Наиболее убедительным доказательством сказанного могут служить сами тексты фортепианных пьес Бетховена, в которых он зачастую маркировал неклавишные структурные единицы. К примеру, есть обозначения, отмечающие инструментальную природу смысловых компонентов текста – признаков сольных партий или оркестровых групп (автор обозначает сигнал рожка «*posthorn*», группу «*tutti*» – в немецком танце № 12 WoO 8); или предписывающие динамико-пространственные эффекты-образы («*echo*» – в 10 менюэте WoO 7); или выявляющие неклавишные вокальные элементы («*chorus*» – в теме из 5 вариаций WoO 79, «*arioso*» – в вариации № 5 из 13 вариаций WoO 66); встречается также «рекомендованный» состав участников ансамбля (два – «*a due*», три – «*a tre*», четыре – «*a quattro*» – в теме из 15 вариаций op. 35). Помимо авторских quasi-партитурных ремарок, акустические образы музыкальных инструментов в фортепианных произведениях композитора можно наблюдать опосредованно. Нередко quasi-инструменты представлены в форме акустических особенностей их звукоизвлечения, например: *pizzicato*, *detache*, *tremolo* и т. д., а также тесситурными и тональными признаками. Клише музыкальных инструментов обнаруживаются и в особенностях их интонационной лексики: к примеру, «золотой ход валторн» (роговые сигналы), «ленточное голосоведение» встречаются в различных структурных вариантах в сонатинах, вариациях, рондо, клавирштюках, менюэтах, немецких танцах, экосезах и пр. Репрезентация quasi-ансамблевых групп *tutti* и *solo* происходит через грамматические модели диалогов: *вертикальные* и *горизонтальные*, запечатлённые в лексикографии пьес.

Наблюдения выявляют присутствие в музыкальном тексте партитурных признаков, среди которых важное место занимают приёмы *дублировки* и *регистровки*, а также ряд грамматических конструкций, указывающих на quasi-оркестровые диалоги. Названные признаки являются важными смыслообразующими элементами текста, с помощью которых создаётся насыщенная темброво-акустическая картина.

В музыкальном тексте фортепианных пьес Бетховена приём дублировки представлен в нескольких

структурных вариантах, основанных на различии интервального состава. Наиболее часто встречается *дублировка в октаву*, *дублировка в терцию* и *дублировка в сексту*, которые репрезентируют акустические образы различных музыкальных инструментов. Инструментальные признаки дублировки проявляются в зависимости от её расположения в quasi-оркестровом тесситурном пространстве пьес Бетховена. *Октавное дублирование*, выявляемое в басовом регистре, может репрезентировать низкие струнные или, например, медные духовые инструменты. Наиболее часто обнаруживает себя классический инструментальный образ виолончелей и контрабасов (пример № 1).

## Пример № 1

Л. Бетховен.  
Sonate in D. WoO 47/3

Аналогичный способ октавного дублирования, наблюдаемый в низком регистре, может отражать акустический образ группы валторн: на это указывают сюжетно-ситуативные знаки, проявляющиеся, к примеру, в тональности («бемольные»), интонационной лексике («сигнальная интонация») и пр. (пример № 2).

## Пример № 2

Л. Бетховен.  
Menuetto in Es. WoO 82

Приём *дублировки в терцию* чаще встречается в среднем или высоком регистре и обычно представляет собой образы дуэтов флейт, валторн или скрипок. Различие quasi-инструментальных признаков состоит в тональности (quasi-валторны чаще изображаются *B dur*, *Es dur* и *As dur*) и специфике семантического наполнения музыкальной темы. Медные духовые включают определённые лексемы или их производные: «золотой ход валторн», сигнальные интонации (пример № 2, верхняя строка); символы quasi-флейт обычно представлены «ленточным голосоведением» (параллельное движение терций или секст). Образы же скрипичных дуэтов в терцовой дублировке выявляются, к примеру, посредством анализа артикуляционных признаков инструментов quasi-оркестра (*non-legato*, *pizzicato* и т. д.) и признаков фактуры пьесы (например, «струнный квартет»). Очень часто две разновидности приёма одновременно присутствуют

в одной пьесе (пример № 3). Период организован по принципу quasi-партитуры, представленной quasi-ансамблем: верхняя строка содержит приём дублировки в сексту, далее его сменяет приём дублировки в терцию, что позволяет говорить о «ленточном голосоведении» и определить его оркестровую природу как дуэт quasi-флейт.

## Пример № 3

Л. Бетховен.  
24 Variationen, Thema. WoO 65

Варианты интервальной организации приёма дублировки включают в себя *постоянную* структуру, опирающуюся на индекс интервальной константы и *переменную*. Самый яркий пример из последней – это *надстройка* – повторение в дублирующей партии фиксированного тона, организующего серию интервалов (пример № 4).

## Пример № 4

Л. Бетховен.  
Rondo in A. WoO 49

В данном примере (верхняя строка) фиксированный тон – это е, который инициирует сначала дублировку в терцию, затем в кварту, переходящую в скрытую сексту (*горизонтальная* дублировка), далее следует развёртывание текста приёмом *сложной* (сочетание более одного приёма) дублировки. Надстройка создаёт целостный образ quasi-ансамблевой звучности (происходит стабилизация обертонового акустического пространства), благодаря повторяющемуся тону (сигнальные интонации), и служит признаком quasi-оркестровой партитуры.

Аналогичные функции – репрезентацию акустических оркестровых образов – выполняет и приём *регистровки*, достаточно часто встречающийся в фортепианных пьесах композитора. Приём представляет собой перенос партии или её части в другой регистр с сохранением общей мелодической структуры. При этом преобразуется тесситурный знак quasi-инструмента, и как результат – создаётся эффект новой quasi-оркестровой звучности, проявляющийся в смене акустического образа «партии». Также организуется система диалогов солирующих quasi-инструментов или quasi-ансамблевых групп, возникающих между quasi-партиями первоисточника и изменённой.

Регистровка также различается по способу интервальной организации. В музыкальных текстах Бетховена довольно часто встречается *индекс переноса* – октава, вносящий в пьесу эффект новой тембральной звучности (пример № 5). В Trio танца № 4 верхняя строка содержит лексику медных духовых инструментов – роговые сигналы (квартетные ходы); тональность пьесы указана *B dur*, что является знаком-образом инструмента валторны. Во втором предложении Бетховен выполняет октавную регистровку, в результате применения которой репрезентируется акустический образ флейты.

## Пример № 5

Л. Бетховен.

12 deutsche Tänze, № 4. WoO 8



Помимо *октавной* (либо кратной ей) *регистровки*, в тексте фортепианных пьес Бетховена встречается регистровка с *прочими* интервальными индексами переноса *quasi-партии* (пример № 6).

## Пример № 6

Л. Бетховен.

6 Bagatellen, № 2, op. 126



В Багатели присутствует диалог солирующих *quasi-инструментов*, содержащий идентичный мотив, дифференцируемый различным регистровым расположением, основанном на приёме регистровки различной интервальной организации (такты 42–49). Далее, выявляя обособленную *quasi-инструментальную* природу «партий», два самостоятельных акустических образа (виолончель и флейта) звучат в дуэте одновременно (такты 50–53).

В опусах композитора встречаются также варианты преобразований музыкального текста, при котором две *quasi-оркестровые* «партии» одновременно подвергаются регистровке, взаимно меняясь звуковысотным расположением. Подобный вариант преобразования можно определить как *зеркальную перестановку* элементов *quasi-партитуры* (пример № 7).

## Пример № 7

Л. Бетховен.

Sonate in D. WoO 47/3



Музыкальный текст пьесы (верхняя строка) содержит признак *quasi-флейты*, выявляемый через лексику – «ленточное голосоведение», а также через орнамент. С помощью регистровки *quasi-партия* переносится вниз на две октавы (далее нижняя строка), тесситурный признак при этом изменяется, и «партия» приобретает новый акустический образ виолончелей (Бетховен снимает штриховые обозначения). «Партия» нижней строки (такт 102), соответственно преобразуется (используется регистровка с *прочим* интервальным индексом), и как следствие трансформируется акустический образ виолончели в образ флейты (верхняя строка, такт 103). Затем происходит развёртывание «партии» нижней строки с помощью приёма октавной дублировки, а верхняя, содержащая интонационную лексику «золотого хода валторны», с помощью надстройки (сигнальная лексика) претворяет ансамблевую звучность, что в целом воссоздаёт *quasi-оркестровый эффект tutti*, дополнительно отмеченный Бетховеном знаком *f*.

Лексикография пьес композитора содержит акустические образы, проявляемые и в грамматических конструкциях, сочетающих, например, *quasi-группы tutti* и *solo* (пример № 8).

## Пример № 8

Л. Бетховен.

12 Menuette, № 1. WoO 7



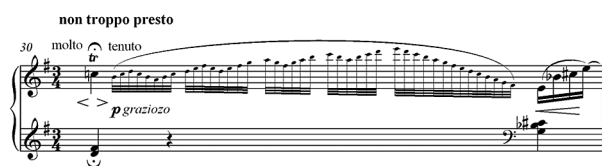
Начало менуэта демонстрирует признак оркестрового состава *tutti* (октавное дублирование во всех голосах пьесы, динамические обозначения *sf*), построенного на модели *вертикального* диалога знаков-тембров; затем следует «ответ» группы *solo* (такты 4–6), основанный на модели *горизонтального* диалога и сочетающий два *quasi-тембра*: флейту (верхняя строка) и виолончели (нижняя строка). Период завершается сложной и октавной дублировкой в системе *горизонтального* диалога, что является знаком *quasi-оркестровой группы tutti*. В пьесе присутствует также

общий *горизонтальный* диалог между группами *tutti* и *solo*, который характерен для оркестрового способа изложения музыкальной мысли.

Признаки *quasi*-оркестровой партитуры проявились у Бетховена также и в знаках виртуозных *solo*, отмеченных в музыкальном тексте пьес (пример № 9). *Solo*, выписанное мелкой графикой, несёт в себе акустический образ флейты, на что указывают её признаки – наличие орнамента, тесситурный признак и фразировка.

Пример № 9

Л. Бетховен.  
6 Bagatellen, № 1, op. 126



Указанные выше признаки элементов *quasi*-оркестровой партитуры в фортепианных пьесах Бетховена очень часто отмечены знаками-приёмами преобразования, но не всегда композитор выписывает их гармоническую вертикаль (пример № 10). *Quasi*-партии *posthorn* и *tutti*, помимо текстовых маркировок, обозначены только динамически и подразумевают возможность вариантного прочтения музыкального текста, к примеру выполнение октавного дублирования «партии» для создания адекватной замыслу композитора акустической картины произведения насыщенной звучности, динамики *quasi*-оркестрового эффекта *tutti*.

Пример № 10

Л. Бетховен.  
12 deutsche Tänze, № 12. WoO 8



Редуцированную форму записи *quasi*-оркестровых компонентов и потенциальную многовари-

антность исполнения сочинения можно проследить по различным версиям-дублям (примеры № 11, 12).

Пример № 11

Л. Бетховен.  
Allegretto, 1. Version. WoO 53



Пример № 12

Л. Бетховен.  
Allegretto, 2. Version. WoO 53



В первой версии *Allegretto* период заканчивается знаком репризы, который «развёрнут» во второй версии пьесы. Бетховен при повторе текста наглядно демонстрирует приёмы преобразования оригинала оркестровой природы – регистровку и дублировку (пример № 12, такты 10–12, 14–16).

Признаки элементов *quasi*-оркестровой фактуры, рассмотренные в данной статье, представляют собой универсальные знаки, содержащие технологии вариантного переизложения первоначального авторского текста в смысловую *quasi*-партитуру. Подобные неклавирные свойства текста обнаруживаются в фортепианных пьесах Бетховена и проявляют многообразие своей семантической структуры и функций с закреплёнными значениями. Фортепианные произведения, традиционно исполняемые в 2 руки, при точном следовании авторским и редакторским указаниям, имеют также скрытый потенциал: многовариантность воспроизведения их в различных акустических и ансамблевых формах.

### Мингажев Артур Аскарлович

аспирант Лаборатории музыкальной семантики  
Уфимской государственной академии искусств  
им. Загира Исмагилова

