

А.А. Мингажев
(Россия, Уфа)

**ИНТОНАЦИОННЫЙ ЭТЮД КАК ФОРМА КРЕАТИВНОЙ РАБОТЫ
С МУЗЫКАЛЬНЫМ ТЕКСТОМ**
(на примере пьес для фортепиано Бетховена)

Нотный текст как источник зашифрованного в нём музыкального содержания позволяет исполнителю выстраивать с ним различные типы отношений, один из которых – творчески свободный – связан с практикой переложений и транскрипций первоисточника. Освоение учащимися всех уровней образовательной системы навыков свободного музицирования, импровизации, создания переложений и аранжировок является на сегодняшний день теоретической и практической проблемой, разрешить которую позволяет современная теория смысловой организации музыкального текста.

Образовательная система долгое время основывалась на концепции так называемых «выразительных средств музыки», на которой и до сих пор преимущественно выстраиваются отношения с музыкальным текстом. Инструменты анализа здесь применяются в свете синтаксиса, грамматики, фонетики. Содержательная же часть сводится к интуитивно-эмпирическому познанию его сути. Область творческого потенциала учащегося, развивающегося данной концепцией, находится в пределах точного

озвучивания авторских текстов, репертуар которых меняется в зависимости от технического роста обучаемого.

В рамках теории музыкального содержания и теории смысловой организации музыкального текста отечественными учёными была создана научная парадигма на основе семантического анализа [16–18]. Это позволило применять концептуальные модели для решения поставленных наукой и педагогикой задач, в том числе задач интенсивного действенного обучения ремеслу свободного бытового музицирования. Инновационная концепция позволяет по-новому рассмотреть сочинения и работать с музыкальным текстом на основе анализа категории «смысловые структуры», изучать механизмы их фиксации и миграции в музыкальных текстах эпох [1–6; 9; 12; 13; 15; 20].

Одной из форм обучающей креативной работы, адаптированной для исполнителя различной профессиональной подготовки, являются *интонационные этюды* [8; 19]. Этот вид заданий, рассчитанный на одного, двух, либо более участников, позволяет творчески прорабатывать небольшие фрагменты произведений, что в дополнение к стандартному репертуарному подходу (который напрямую зависит от технических возможностей музыканта), позволяет освоить технологию развёртывания клавира в воображаемую партитуру, изучить гораздо большее количество различных произведений и наработать музыкальные навыки за короткий промежуток времени. Подобный вид учебной деятельности, основанный на креативном развитии музыканта, успешно адаптирован в методико-дидактических разработках сотрудников проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики [7; 8; 10; 11; 14].

Область применения практической семантики очень широка: от общеобразовательной системы и до вуза (даже не владеющие инструментом и малоподготовленные учащиеся могут музицировать в ансамбле, на практике осваивая различные произведения). У обучаемых формируются осознанные межпредметные связи, развивается креативное мышление, так как исполнитель становится в какой-то мере композитором и режиссёром, создавая свои версии, дубли исполняемых пьес – вторичный текст.

На примере фортепианных пьес Бетховена можно продемонстрировать одну из креативных граней музыкального текста – многовариантность его акустической формы, основанной на quasi-оркестровом изложении клавира-первоисточника. Рассмотрим популярный в репертуаре «домашнего» музицирования «Немецкий танец № 8» Бетховена (пример № 1).

Развёртывание Танца, нотированного на двух строках, в партитуру может осуществляться в устной ансамблевой форме в 4 руки⁹ с помощью такого приёма преобразования, как например, *зеркальная перестановка текста*.

⁹ Упражнения выполняются на одном или по возможности на двух фортепиано.

Пример № 1

12 deutsche Tänze

№ 8.

L. Beethoven
WoO 13

Прежде чем приступить с учеником к интонационным этюдам, необходимо провести семантический анализ музыкального сочинения с целью выявления в его тексте признаков неклавирной природы. К ним относятся сюжетно-ситуативные знаки музыкальных диалогов, клише оркестровых инструментов и соответствующие им семантические фигуры.

В верхней строке примера № 1 присутствуют акустические образы дуэта флейт. На это указывает выписанный композитором в тексте приём *дублировки* в терцию (сексту) – так называемое «ленточное голосоведение». Партия нижней строки содержит выдержаный «мерцающий тон» – признак рогового сигнала. Инструментом, презентирующим данный образ, является валторна.

Композиция Танца № 8 отмечена системой диалогов: *вертикального*, – основанного на одновременном *тембровом* диалоге, реплики которого различаются по интонационной лексике; и *горизонтального*, – построенного на *динамическом* диалоге, – поочерёдных, дифференцируемых силой акустической звучности, высказываниях музицирующих участников. На этих двух различных моделях можно создать разнообразные творческие задания.

Представленный ниже интонационный этюд построен на модели *вертикального* диалога, основу которого составляют «интонации сигналов» (quasi-валторны) и «ленточное голосоведение» (quasi-флейты). Роли участников ансамбля можно распределить следующим образом: «Флейтисты» – ученик, «Валторнисты» – учитель (пример № 1 а).

Пример № 1 а

После знака репризы, по традиции танцевальной культуры, активируется приём *зеркальной перестановки текста* при помощи двойного контрапункта октавы. «Сигнальные интонации» сыграют в своём акустическом пространстве quasi-флейты (ученик), а «ленточное голосоведение» – quasi-валторны (учитель). В результате смены регистров происходит изменение тембров и акустических образов инструментов (пример № 1 б).

Пример № 1 б

Quasi-flauti

(*f*)

Quasi-corni

(*p*)

Все изображаемые оркестровые инструменты должны быть соотнесены по звуковой форме с оригиналами и исполнены с соответствующей инструменту артикуляцией. Это возможно на сегодняшний день благодаря современному фортепиано с его мультитембральными возможностями.

Следующий вид задания построен на основе *горизонтального диалога*, и в качестве режиссёрской задачи здесь следует назначить изображение двух ансамблевых групп: первую из них (такты 1 – 2), расположенную «близко», озвучит учитель, а вторую (такты 3 – 4), находящуюся «далеко», – ученик и т.д. Финальное же высказывание (такты 7 – 8) прозвучит в варианте *tutti* (пример № 1 в).

Пример № 1 в

Quasi-flauti

(*f*)

Первая ансамблевая группа

(*p*) Вторая ансамблевая группа

Quasi-corni

Q-fl.

(*ff*) Первая ансамблевая группа

(*sf*) Tutti

Q-corr.

Далее после знака репризы следует поменять режиссёрскую задачу – исполнить динамический план «зеркально»: первая ансамблевая группа располагается «далеко», а вторая – «близко».

Институт музицирующей культуры исторического периода Людвига ван Бетховена, переняв традиции эпохи барокко, подразумевал активную трансформацию сочинения-первоисточника, зафиксированного в клавирной форме. В то время широко распространялась форма устного ансамблевого переизложения, где исполнительский состав любительского и салонного музицирования не был постоянным. Правила нотографии предписывали сжатие текстовых единиц как на уровне формы произведения (к примеру, знак репризы, требующий его дешифровку), так и на уровне внутритекстовых построений (двустрочная запись оригинала, и как следствие – невыписанные дублировки и регистрационные, свёртывание орнаментики, «цифрованный» бас и т.д.). Отличительным признаком акустических форм сочинений являлась многовариантность, основанная на креативном мышлении исполнителей, свободно владеющих приемами преобразования.

Приёмы преобразования обладают свойством универсализма. Их применение не зависит от эпохально-стилевой системы аранжируемого произведения, что позволяет широко применять этот метод: создавать высокохудожественные работы на основе сочинений бытовых жанров различных времен и стилей, в том числе – современных.

Задача музыкальной педагогической науки в рамках данной проблемы – сформировать успешный прецедент обучения ремеслу осознанного свободного музицирования, что имеет огромное значение для российской музыкально-педагогической системы в условиях профессионального и массового образования с установкой на успешного музыканта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И.В. Смысловая организация фигурационно-мелодического тематизма бассо-остиинатных жанров // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2008. – № 1 (2). – С. 48–56.
2. Асфандъярова А.И. Знаки-образы музыкальных инструментов в художественном контексте пасторальных тем фортепианных сонат Й. Гайдна // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2007. – № 1 (1). – С. 100–115.
3. Асфандъярова А.И. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна: Исследование. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2007.
4. Байкиева Р.М. О семиотических аспектах музыкальной интерпретации // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2009. – № 1 (4). – С. 29–39.
5. Гордеева Е.В. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И.-С.Баха // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2008, № 1 (2). – С. 198–202.
6. Гордеева Е. В. Сюжеты музицирования в клавирных произведениях И.С. Баха // Музыка прошлого и современность. Сб. статей / Отв. ред.-сост. Шаймухаметова Л.Н. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2010. – С. 22–32.

7. Данилова Я.Ю. Интонационные этюды в классе фортепиано (на материале клавирных сочинений Моцарта) // Музыка прошлого и современность. Сб. статей / Отв. ред.-сост. Шаймухаметова Л.Н. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2010. – С. 55–64.
8. Кириченко П.В. Интонационные этюды в классе общего фортепиано: Методическая разработка. – Уфа: РИЦ УГИИ, 2001.
9. Кузнецова Н.М. Семантика музыкального диалога в пьесах «Нотной тетради Анны Магdalены Бах» // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2007. – № 1 (1). – С. 249–256.
10. Репина К. Н. Клавирные сонаты Д. Скарлатти в ДМШ // Музыка прошлого и современность. Сборник статей / Отв. ред.-сост. Шаймухаметова Л. Н. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2010. – С. 32–38.
11. Мингажев А.А. Вариантное развёртывание фортепианных пьес Бетховена в ансамблевую партитуру // Музыка прошлого и современность. Сб. статей / Отв. ред.-сост. Шаймухаметова Л.Н. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2010. – С. 64–70.
12. Мингажев А.А. Креативные возможности композиторской техники в жанрах бытового музицирования (на примере пьес для фортепиано Бетховена) // Композиторская техника как знак. Сб. статей к 90-летию со дня рождения Ю.Г. Коня / ПГК им. А.К. Глазунова. – Петрозаводск, 2010. – С. 349–356.
13. Тухватуллина Н.Л., Кириченко П.В. Структура и функции орнамента в музыкальном тексте фортепианных сонат Й. Гайдна. Очерк. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГИИ, 2002.
14. Шаймухаметова Л.Н. Основы музыкального интонирования: Программа для студентов музыкальных вузов. – Уфа: РИЦ УГАИ, 2003.
15. Шаймухаметова Л.Н. Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов XVII – XVIII веков // Семантика старинного уртекста.: Сб. статей / Отв. ред.-сост. Л.Н. Шаймухаметова. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГИИ, 2002. – С.16–37.
16. Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкального текста (О разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики) // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2007. – №1 – С. 31–43.
17. Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкальной темы. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1998.
18. Шаймухаметова Л.Н. Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. I Всероссийской науч.-практ. конф. / отв. ред.-сост. В. Н. Холопова / МГК им. П. И. Чайковского. – М. – Уфа, 2002. – С. 84–101.