

**КРЕАТИВНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ КОМПОЗИТОРСКОЙ  
ТЕХНИКИ В ЖАНРАХ БЫТОВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ  
(НА ПРИМЕРЕ ПЬЕС ДЛЯ ФОРТЕПИАНО БЕТХОВЕНА)**

В художественном наследии Людвига ван Бетховена – реформатора и гениального композитора – исполнителями и музыковедами ценятся, в основном, масштабные произведения крупной формы – симфонии, сонаты, опера «Фиделио», симфонические увертюры. Однако не менее известны и широко востребованы и педагогической практикой, и концертными исполнителями его многочисленные пьесы для фортепиано: сонатины, вариации, рондо, клавирштюки, багатели, немецкие танцы, лендлеры, контрдансы, экосезы, и т.п. И всё же для исследователей 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. Но если рассмотреть фортепианные пьесы с точки зрения их потенциальных креативных возможностей, предназначенных для ансамблевого музицирования (салонное музицирование и было преимущественно таковым), то в этом ракурсе клавирный текст неожиданно раскрывается как содержащий скрытую информацию о его семантике, применении композиторских техник развертывания клавира в ансамблевую партитуру, а также с точки зрения приёмов трансформации и преобразования первоисточника, принятых в практике коллективного и сольного салонного музицирования.

Тип клавирного текста, предназначенного для салонного, домашнего, бытового музицирования, имеет свои особенности, основанные на его «неклавирной» ансамблевой природе, редуцированно нотированной в первоначальном авторском варианте произведения. Первый базовый его атрибут – *мобильность*: любой музыкальный текст, содержащий в себе признаки «свернутой» quasi-партитуры, способен многовариантно развертываться в реальный (либо воображаемый) ансамбль-оркестр, состоящий из нескольких разнотембровых инструментов или в художественное акустическое quasi-оркестровое пространство с участием пианистов-исполнителей, музицирующих в 4, 6, 8 рук.

Салонные ансамбли (в том числе и бетховенского времени), продолжая устойчивые западноевропейские исторические традиции, не имели константно регламентированного исполнительского состава, они могли воссоздаваться и дуэтом инструментов, и ансамблем, содержащим скрипку, флейту, клавиры и виолончель; также с участием поющих голосов. Иными словами, вариабельность исполнительского состава являлась приоритетной в сравнении с сольной традицией. Таким образом, одно и то же произведение могло потенциально иметь различные – ансамблевые и индивидуальные темброво-акустические воплощения.

Мобильность исполнительского состава бытовых жанров для фортепиано, в свою очередь, сформировала типологию нотации, имеющую признаки свернутого клавира и развернутой партитуры. Лексикография первоначального авторского текста для клавира содержала всю необходимую информацию о потенциальных преобразованиях в плане переизложения текста для нескольких исполнителей (процесс, обратный практике исполнения в свернутом виде партитуры или оперы на фортепиано).

Сжатие текстовых единиц и их фиксация в нотной графике, к примеру, отражались на уровне синтаксиса. Одним из важных синтаксических инструментов, регулирующих потенциальный процесс вариантного

преобразования танцевальных жанров, например, был знак репризы («зеркала»). При повторе с обязательными вертикальными перестановками материала и при смене quasi-оркестровых функций элементов текста возникал новый акустический образ первоисточника. Этому способствовало органичное знание музыкантами приёмов композиторской техники, благодаря которым вариантное переизложение выглядело совершенным. С этим связано второе свойство данных музыкальных текстов – *многовариантность* их переизложения.

Два креативных свойства текста бытовых жанров – *мобильность* потенциальных преобразований и *многовариантность* переизложения – являются универсальными не только для фортепианных пьес Бетховена. Их исследование, наряду с изучением скрытых в тексте приёмов семантических преобразований, может дать импульс к возрождению искусства создания аранжировок, переложений и импровизаций высокохудожественного уровня.

В XXI веке для восстановления утерянной технологии творческого взаимодействия исполнителя с композиторским текстом – этой необходимой субъективной компоненты художественного процесса – необходима дешифровка знаковой этимологии текста, его редуцированных оркестровых признаков, адекватных авторскому замыслу. Здесь существует несколько путей поиска истины: изучение вопроса с привлечением теоретических источников – справочной, методической, исследовательской литературы, изучение старинных трактатов. Не менее достоверный вектор изысканий – это аналитическая работа по расшифровке лексикографии музыкального текста и изучению знаковой стороны композиторских техник жанров бытовой музыки. Музыкальный текст салонных пьес Бетховена в этом смысле является подобием «нотографического справочника» и содержит графически запечатлённое музыкальное бытие эпохи. Музыкальная культура отражается в клавирном тексте, несущем через ряд смысловых структур акустические образы-знаки *музицирующей культуры*. Последняя включает в себя *инструментарий* (в

тексте – образы тембров в их сольном звучании), *исполнительские составы* (образы дуэтов, ансамблей или оркестров), а также *клише неинструментальной природы* (например, вокальной, речевой, пластической и др.).

Приёмы преобразования клавирного текста Бетховена отмечены универсальными для многих стилей знаками, но обладают вместе с тем индивидуальными художественными проявлениями. Помимо обозначенного выше знака репризы, обладающего уникальным свойством зеркальной пространственной и акустической инверсии больших текстовых фрагментов, в его пьесах для фортепиано встречаются: *приём регистровки* (распределение музыкального материала по разным тембрам-регистрам), *приём дублировки* (однотембровой и разнотембровой – октаву, терцию, сексту), *свёртывание* и *развёртывание* (орнаментирование, колорирование, техника прелюдирования), *увеличение* и *уменьшение* (преобразование ритмических единиц текста), *смена лада*, *инверсия* тематического материала (горизонтальная – ракоход, вертикальная – обращения), *орнамент* (внешний – вся мелизматика, отмеченная знаками; внутренний – выписанный нотами), *ars-combinatoria* (искусство комбинирования, перестановки мелких сегментов текста), а также «регуляторы смысла»: *темп*, *динамика* и *артикуляция*.

Функциональная основа данных приёмов в клавирных произведениях Бетховена продиктована преимущественно ситуативно-коммуникативной сущностью музыкального произведения и теми композиторскими техниками и приёмами, которые отражают присутствие в них признаков оркестровой партитуры. Например, если в тексте пьесы Бетховена встречается *приём дублировки* в терцию или в сексту (ленточное голосоведение), то его этимологию, как правило, можно отнести к знакам-образам клише дуэта флейт (образы пасторали). *Приём дублировки* в октаву, часто встречающийся в его фортепианных пьесах, носит знаковую функцию *quasi-tutti* (такое проведение материала сопровождается усилением динамики: *f*, *sf*, *ff*). Иногда композитор не предоставляет выписанного дублирования, заменяя его знаком «*tutti*», а

порой заносит выписанную в тексте дублировку в квадратные скобки, показывая вариантность исполнения и семантической расшифровки содержания текста (также в скобки заносятся паузы – провоцирующие вариантность длительностей предшествующих нот, динамические оттенки, и пр.). Когда голос дублируется в октаву в нижнем регистре (в комбинации со знаком легато), то это может служить в текстах Бетховена признаком репрезентации ансамблевых образов низких струнно-смычковых инструментов: классического союза контрабасов и виолончелей. *Приём регистровки* в клавирном тексте преподносит нам и ансамблевые образы перекличек-диалогов на уровне инструментальных тембров (с их ограниченным интервальным диапазоном).

Многое могут сказать средства артикуляции, например, *pizzicato*, которое скрывается за традиционным для фортепиано обозначением *staccato* и фактически раскрывает иконичку струнных. Динамический план также имеет свои особенности иконической природы: контраст *p – f* служит знаком типичного оркестрального диалога *tutti–solo*, а знаки *crescendo* и *decrescendo* (*diminuendo*) указывают на неклавирную природу партии (инструмент *hammerklavier*, используемый во времена Бетховена, не имел богатых возможностей для воспроизведения тонких градаций динамики). Часто динамические оттенки ставятся для обозначения границ вступления определённой оркестровой партии (например, нижней строки двухручного редуцированного текста), тем самым обособляя её.

С традицией вариантного переизложения музыкального материала связывают и различные версии (дубли) одного и того же произведения автора (к примеру, клавишник Allegretto 1., 2. version, WoO 53). Композитор нередко выписывает фрагменты вариантов исполнения музыкального текста, показывая образцы акустического образного видения выписанных сольных эпизодов. В ряде случаев Бетховен вносит семантическую конкретику, обозначая образ предполагаемого инструмента (например, Posthorn – в немецких танцах, Chorus

– в вариациях). Нередко в его фортепианных произведениях можно наблюдать «инструменты», представленные в виде оркестровой педали или в форме воспроизведения особенностей их звукоизвлечения: *pizzicato, detache, tremolo*. У каждого инструмента – свои «именные» качества: технические особенности, динамический диапазон, типичные интервальные ходы и т.д. Образ музыкальных инструментов замечается и в особенностях их интонационной лексики: к примеру, золотой ход валторн (роговые сигналы, сцены охоты, знаки природы) встречается в различных вертикальных и горизонтальных структурных вариантах в сонатинах, вариациях, рондо, клавирштюках, менуэтах, немецких танцах, экосезах и пр. Многие аналогичные устойчивые интонационные обороты – мигрирующие интонации с закреплённым значением: лексемы, семантические фигуры, сюжетно-ситуативные знаки в совокупности образуют интонационно-лексический словарь, через который репрезентируются когнитивные знаки-образы искусства.

Креативные возможности композиторской техники жанров бытового музицирования располагают к созданию аранжировок и переложений вне зависимости от стиля и жанра произведения на основе заданного первичным текстом смыслового регламента. Включение технологии образования вторичных авторских текстов на основе преобразования первичных в традиционную практику академического музицирования может гармонично дополнить существующую. Наряду с бытовыми жанрами бетховенского времени также существуют другие пласты бытовой музыки, например, бытовые жанры XXI века, которые предъявляют исполнителю серьёзные требования (к примеру, грамотное преобразование заданной матрицы-модели, видение аранжировки). Современный пианист-аранжировщик основывается, однако, на интуитивном подходе к изложению художественного материала, а не на чётком понимании креативной технологии развертывания первоначальных текстов.

Академическая музыкальная система образования базируется на репертуарном обучении (пьеса, полифония, сонатная форма и этюд) и совсем не

уделяет внимания так называемому свободному музицированию. Методическая разработка перспективных идей практической семантики и приведение их в систему становятся сегодня возможными во многом благодаря исследованию креативных возможностей текста не только Бетховена, но и бытовой музыки композиторов разных эпох и стилей. Такую задачу в рамках комплексной научно-исследовательской программы «Музыкальный текст и исполнитель» ставит Лаборатория музыкальной семантики (ЛМС) Уфимской государственной академии искусств. На основе технологии семантического анализа, разработанной доктором искусствоведения, профессором Л.Н.Шаймухаметовой, лаборатория интегрировала в научную область музыковедения значительную часть фундаментальных исследований. Среди них – докторские и кандидатские диссертации, посвящённые проблеме смысловой организации музыки, а также методические пособия [см., к примеру: 9; 10; 12]. Для студентов высших музыкальных учебных заведений был издан ряд авторских программ («Методика музицирования», «Чтение музыкального текста», «Поэтика и семантика музыкального текста»). Программа «Основы музыкального интонирования» ставит задачу формирования навыков разработки вторичного авторского текста – исполнительского сценария. В результате становится возможным систематизация и внедрение креативного компонента в академический учебный процесс. Исследования в области практической семантики регулярно отражаются в российском журнале «Проблемы музыкальной науки» и приложении «Креативное обучение в ДМШ».

Креативные возможности композиторской техники, присутствующие в самом авторском тексте бытовых жанров Бетховена, – это перспективная часть образовательного процесса и развития мышления музыканта-исполнителя.

## Список использованной литературы

1. Алексеева И.В. Смысловая организация фигурационно-мелодического тематизма бассо-остинатных жанров // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2008. № 1. – С. 48–56.
2. Асфандьярова А.И. Знаки-образы музыкальных инструментов в художественном контексте пасторальных тем фортепианных сонат Й. Гайдна // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2007. № 1. – С. 100–115.
3. Асфандьярова 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. – 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. Тембровая вариативность и акустические образы музыкальных инструментов в «quasi-партитуре» клавирных произведений И.-С.Баха // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития, II Международная научная конференция 13–14 ноября 2008, Астрахань. – С. 93 – 97.
7. Кириченко П. В. Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII–XVIII вв.): Дис. ... канд. искусствоведения, Уфа, 2002.
8. Кузнецова Н.М. Семантика музыкального диалога в пьесах «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2007. № 1. – С. 249–256.
9. Тухватуллина Н., Кириченко П.В. Структура и функции орнамента в музыкальном тексте фортепианных сонат И. Гайдна. Методическая разработка / В помощь слушателям ФПК. – Уфа, 2002.
10. Шаймухаметова Л.Н., Юсуфбаева Г. Инструктивные сочинения И.-С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. – Уфа, 1998.
11. Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы / Исследование. – М., ГИИ, 1999.
12. Шаймухаметова Л.Н. Основы музыкального интонирования. Программа для студентов музыкальных вузов. – Уфа, 2003.
13. Шаймухаметова Л.Н. Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов XVII – XVIII веков // Семантика старинного уртекста.: Сб. статей. – Уфа, 2002. – С.16 – 37.
14. Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкального текста (О разработках проблемной научно-исследовательской лаборатории музыкальной семантики) // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2007. №1 – С. 31–43.
15. 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.