

Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова
Лаборатория музыкальной семантики

На правах рукописи

**КУЗНЕЦОВА
НАТАЛЬЯ МАРКОВНА**

**ТВОРЧЕСКОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИСПОЛНИТЕЛЯ
С МУЗЫКАЛЬНЫМ ТЕКСТОМ
(на примере инструктивных сочинений И. С. Баха для клавира)**

Диссертация
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
по специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство»

Научный руководитель
доктор искусствоведения, профессор
Л. Н. Шаймухаметова

Уфа 2005

Оглавление

Введение.....	4
Глава I. О вариантной специфике старинного клавирного уртекста барокко.....	20
§1. Некоторые особенности бытового музицирования Германии XVII-XVIII веков и специфика старинного клавирного уртекста.....	20
§2. О вариантном прочтении музыкальных текстов «Нотной тетради Анны Магдалены Баха» в условиях ансамблевого музицирования эпохи.....	39
§3. «Инвариант-вариант» как компонент обучения импровизации в пьесах «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха».....	52
Глава II. К проблеме семантической расшифровки и преобразования клавирных уртекстов.....	76
§ 1. Семантика музыкального диалога в инструктивных пьесах для клавира И. С. Баха.....	76
§ 2. Интонационная лексика пластических и риторических фигур в танцевальных пьесах инструктивных сочинений для клавира.....	85
§ 3. Функции музыкального орнамента в условиях вариантного преобразования старинного уртекста.....	105
Глава III. Творческие формы работы с музыкальным текстом инструктивных сочинений Баха.....	122
§ 1. Исполнительское интонирование и интерпретация старинного клавирного уртекста.....	122
<i>1.01. О вариантном прочтении и переинтонировании старинного уртекста.....</i>	<i>123</i>
<i>1.02. Нетрадиционные формы работы над полифоническими произведениями И. С. Баха.....</i>	<i>133</i>

§ 2. Некоторые композиционные способы развертывания клавирного текста в смысловую партитуру.....	141
2.01. <i>Клавирный уртекст как редуцированная партитура и ее развертывание возможностями современного фортепиано.....</i>	143
2.02 <i>.Способы преобразования уртекста и их отражение в инструктивных сочинениях И. С. Баха.....</i>	147
2.03. <i>Интонационный этюд как творческая форма работы над преобразованием старинного уртекста.....</i>	167
Заключение.....	178
Литература.....	182
Нотография.....	201
Нотное приложение.....	204

Введение

Музыкальный текст и исполнитель - проблема, имеющая определяющее значение в достижении адекватного воплощения содержательной стороны авторского текста. Степень постижения музыкального текста и тип взаимодействия с ним исполнителя определяются стилевой и содержательной ориентацией в интерпретации музыкального произведения. Основные дефиниции проблемы опираются на современные исследования академической науки в области теории музыкального текста и специфики анализа его содержания, где музыкальный текст понимается как художественно организованное целое, имеющее собственные смысловые структуры. Последние предполагают расшифровку содержательных сегментов текста, определение этимологии смысловых единиц, выявление механизма связи темы с музыкальным образом.

Принципиальное значение в вопросах расшифровки смысловой стороны и на этой основе интерпретации музыкального текста занимают работы Б. Асафьева. Ему принадлежит определение музыки как «искусства интонируемого смысла», основу которого составляет явление «общезначимых интонаций». Теория Б. Асафьева, рассматривающая интонацию с позиций «осмысленного звуковоспроизведения», имеет большое значение для исполнительского искусства, поскольку вопросы выразительного произнесения музыки, ее интонационной сути способствуют адекватной, грамотной интерпретации.

Впоследствии обозначилось направление исследования специфики музыкального интонирования, в связи с чем сложилась теория музыкальных значений, разрабатываемая отечественными учеными - М. Михайловым, М. Арановским, Ю. Коном, Г. Тараевой, В. Холоповой, Л. Шаймухаметовой. Аналогичными проблемами в контексте теории музыкального языка

занимались зарубежные ученые М. Букофцер, Я. Йиранек, Д. Кук, Б. Сабольчи.

В то же время, постижение авторской мысли и сути музыкального произведения всегда было и теоретической, и практической проблемой для любого уровня исполнителей. Пути ее решения многие музыканты искали в опоре на смысловое содержание авторского текста, полагая, что для осознания духовной сущности сочинения необходимо «понимать музыкальный язык вообще и язык каждого произведения в частности» (И. Гофман).

Подобная постановка вопроса, так или иначе, отражена в многочисленных трудах по теории исполнительства И. Браудо, Я. Мильштейна, Г. Нейгауза, Л. Ройзмана, С. Савшинского, С. Фейнберга, где творческие стремления часто были основаны на использовании поэтических аналогий, сравнений, ассоциаций. Уникальные личностные методы и сложившиеся эксклюзивные авторские методики, бесспорно, содействовали поиску разнообразных исполнительских приемов и продолжают в определенной степени служить цели определения смысла и содержания музыки. Однако богатейший педагогический опыт выдающихся музыкантов, как правило, является преимуществом отдельной личности, прерогативой локальной исполнительской школы, вследствие чего становится недоступным и малорезультативным в массовой педагогической практике различных уровней обучения.

В этой связи вопрос о необходимости совершенствования работы с текстом и творческого с ним взаимодействия находит свое отражение и в современных разработках ученых, ведущих педагогов-практиков, музыкантов-исполнителей, и в докладах научно-практических конференций¹. Вопрос о необходимости постижения художественно-образной содержательности в исполнительском искусстве в последние годы

¹ Многообразие исследовательских позиций, а также множественность подходов к вопросу анализа музыкального содержания нашли отражение во Всероссийских (I–III) научно-практических конференциях «Музыкальное содержание: наука и педагогика» [118, 119, 120].

рассматривался в работах отечественных музыковедов И. Алексеевой [7], М. Берляничка [31, 32], Л. Казанцевой [74], А. Кудряшова [92], Г. Тараевой [150, 151], В. Холоповой [158, 159], Л. Шаймухаметовой [173, 175, 179] и др.

Тем не менее, исполнительская и педагогическая деятельность еще не обеспечена полной базой исследований как в фундаментальной области, так и в русле практических задач, научно-методических разработок, которые могли бы в совокупности составить единую, объективную методологическую основу *многоуровневого* изучения текста *музыкального*. Это обстоятельство во многом объясняет существующее положение дел, когда основа взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом остается в целом на прежнем уровне и характеризуется как *узкограмматическая ориентация* в анализе, интерпретации и расшифровке содержательных компонентов текста.

Необходимо отметить, что автономно от теоретических выводов в современной исполнительской и педагогической практике различного уровня обучения имеет место «уставная» традиция работы с текстом музыкального произведения, характеризующаяся вниманием в первую очередь, к техническим трудностям в "разборе нотного текста". Существующая технология работы предполагает формально-грамматический анализ (тональный план, форма, гармония), а также освоение аппликатурных, артикуляционных, динамических, темброво-акустических задач, наряду с фактурной адаптацией к техническим возможностям исполнителя. Разнообразный набор приемов освоения нотного текста известен как академический подход и представляет собой устойчивую традицию взаимодействия исполнителя с авторским текстом. Выработанный стереотип работы, ориентирующий лишь на технологические приемы, ведет к упрощенному пониманию смысловой организации музыкального текста и

характеризует односторонний тип постижения музыкального произведения².

Однако в традиционном восприятии владение технологией анализа смыслового содержания, характеристика музыкально-содержательных структур - таких, как *идея, тема, сюжет, персонаж, образ*, рассматриваются и в учебном процессе, и в исполнительской практике на эмпирическом уровне, принижая значение семантического анализа текста и его смысловой организации. Становится, таким образом, очевидным, что традиция применения методологии расшифровки текста с точки зрения содержания в современной музыкальной практике отсутствует.

В этой связи представляются важными дальнейшие исследования проблемы содержательной стороны *музыкального текста*³, его специфики в направлении определения типологии творческого взаимодействия с ним исполнителя. Актуальность предмета изучения особенно очевидна в отношении музыкальных произведений эпохи барокко, традиции исполнения которых значительно удалены от нас во времени.

В сложившейся ситуации поиск адекватных принципов воспроизведения старинной музыки все более необходим и в теории, и в практике современного исполнительства. Не случайно укоренилось понятие «аутентичное исполнение», которое служит предметом многочисленных дискуссий и углубленного изучения традиций музицирования⁴. Рассматривается и культурологический аспект проблемы. Так, Г. Тараева считает взаимосвязь содержательных значений с художественным контекстом эпохи неременным условием культурной целостности музыкального текста: «Аутентичный стиль – это тотальная целостность

² Эта проблема решается в семиотическом ключе в научных – фундаментальных и прикладных разработках Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств. См., к примеру: Музыкальный текст и исполнитель: Сб. статей [121]; Шаймухаметова Л. «Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики» [173]; Кириченко П. «Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII-XVIII вв.)». - Автореф. дисс. ... канд. иск. [80]; Асфандьярова А. «Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат И. Гайдна». – Автореф. дисс. ... канд. иск. [22].

³ Такие явления, как «нотный текст» и «музыкальный текст», представлены в их противопоставлении и различии в исследовании М. Г. Арановского "Музыкальный текст. Структура и свойства" [13].

⁴ Вопросам аутентичной интерпретации барочной музыки посвящены научные труды МГК им. П. И. Чайковского «Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко» [127]; «Старинная музыка сегодня» /Материалы научно-практической конференции 16-19 декабря 2002г, г. Ростов-на-Дону [148] и др.

звучащей формы произведения в единстве всех материальных носителей художественного смысла, требующих расшифровки в точно реконструируемом контексте культуры» [151,с.20-21].

Однако сегодня в исполнительской и педагогической практике характер взаимодействия с музыкальным текстом барокко не рассматривается как продукт культуры эпохи. Применяется единый, идентичный для всех стилей стереотип работы, не учитывающий природу и специфику барочного текста, традиции, условия музицирования. Подход к работе с текстом весьма далек от постижения его многомерной сути, смысловой множественности, вариантных исполнительских преобразований. Пассивный и авторитарный способ взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом барокко традиционно направлен на воспроизведение в концертных условиях готового (редакторского) текста. Следствием такой практики становится подмена оригинального, авторского текста – *Urtext'a* – адаптированной исполнительской версией. А между тем, именно первоначальный текст – *уртекст* – воплощает суть сочинения и художественный смысл, в нем заключен слой текста *музыкального*, который и диктует условия или принцип правильного взаимодействия в сфере «текст- исполнитель».

Для нашего исследования, вместе с тем, наиболее важно то, что свою особую специфику имеет старинный уртекст, который отличается *мобильностью* и *потенциальной вариативностью*, открывая путь к воплощению широких творческих начал и развивающих ресурсов. Отличительное его свойство заключается в том, что запись нередко носит схематичный, "свернутый" способ фиксации музыкального содержания и дает "эскизные" представления о структуре, характере сочинения и даже о его жанре. Старинный уртекст, обладая особыми свойствами, являет своего рода "матрицу" или некую интеллектуальную и эмоциональную причину для последующих действий в создании *различных исполнительских версий*.

Именно данный тип текста, характеризуемый как *редуцированный*⁵, обладает наибольшей возможностью творчески активного с ним взаимодействия в направлении вариантного преобразования. Эти качества старинного уртекста позволяют выделить и отдельный тип взаимодействия с ним исполнителя.

Исследователи обращают особое внимание на исключительную функциональность условной формы фиксации музыки барокко, которая «...воспринималась скорее как творческий импульс и расшифровывалась в каждом конкретном случае по новому, с учетом индивидуальных художественных представлений, а также, что не менее важно, с учетом технической оснащенности исполнителя» [54, с. 196]. Именно особые качества старинного уртекста, его специфика ставили барочного исполнителя в условия свободного проявления творческих возможностей и предполагали работу в плане активизации воображения. Возникающие многофункциональные взаимоотношения с текстом музыкального произведения соответствовали традициям и правилам развертывания старинного уртекста и не только являлись характерным компонентом в концертной практике барокко, но и сформировали устойчивую традицию обучения музыкантов того времени. Данное обстоятельство в определенной степени объясняет высокий уровень музыкальных знаний и умений знатоков и любителей в Германии в XVII-XVIII вв. Иначе говоря, именно существующие в ту пору традиции, а также принцип организации и свойства старинного уртекста ставили музыканта в условия неизбежного с ним *творческого* взаимодействия.

Заявленная позиция определила направление настоящего исследования – изучение способов взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом, а также материал - инструктивные сочинения И. С. Баха для клавира.

Под термином «инструктивные сочинения» в узком значении принято подразумевать педагогическую направленность сочинений как практического руководства по приобретению разнообразных исполнительских навыков.

⁵ Процесс редукции партитуры И. Барсова ставит в ряду важнейших тенденций в эволюции европейской нотации на рубеже XVI-XVII веков [27, с. 150-154].

В круг обозначенного понятия исследователи включают не только «Инвенции» и альбомы для бытового музицирования, но и такие крупнейшие клавирные произведения И.С. Баха, как Партиты, Итальянский концерт, «Гольдберговские» вариации, которые были опубликованы в сборниках, именуемых *Klavierübung*⁶ (в дословном переводе означает «упражнения для клавира»). Этому названию сопутствовали разные толкования, как например, у А. Швейцера, который считал, что это - «...конечно, не упражнения, а скорее развлечение, времяпрепровождение» [182, с. 231]. И. Браудо предлагал трактовать заглавие как «путь совершенствования», «путь приобретения мастерства» [41, с. 4]. В любом случае варианты перевода отражают истинные мотивы создания, которые были целенаправленно подчинены инструктивной идее. Путь совершенствования мастерства открывают и два других сборника - «Хорошо темперированный клавир» и «Искусство фуги», названия которых априори указывает на конкретное практическое руководство. Тем не менее, известно и то, что названные сочинения переросли рамки инструктивных и давно служат частью концертных программ, украшают их содержание и занимают достойное место в исполнительском репертуаре состоявшихся музыкантов.

В то же время, необходимо отметить, что понятие «инструктивных сочинений» в названную эпоху трактовалось шире. Об этом свидетельствуют предисловия к прижизненным изданиям и факсимиле серии пьес, составляющих основы танцевальных сюит, партит, а также таких известных в репертуарной практике альбомов как «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах», «Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха», «Инвенции», которые в значительной степени более точно отражают суть понятия «инструктивные сочинения». Педагогическое руководство этих сборников, как известно, предписано самим Иоганном Себастьяном и направлено на воспитание не только игровых, но и *композиторских* навыков.

⁶ При жизни Баха были опубликованы четыре сборника, носящие последовательно названия: *Klavierübung* I, II, III, IV.

Вместе с тем, потенциальная роль названных альбомов в обучении элементам свободного музицирования и композиции остается до конца не изучена. Для того, чтобы определить, каким образом сочинения, предназначенные не только близким композитора, но и многочисленным «любителям клавира», могли способствовать обретению «вкуса к сочинительству», нами было предпринято аналитическое изучение клавирных сочинений И. С. Баха с позиций свойств и специфики авторского музыкального текста – *urtext'a*. Всесторонний анализ «Нотных тетрадей», альбомов и пьес, предназначенных для бытового музицирования, позволил понять, в чем заключается инструктивный механизм, способный подвигнуть к творческим решениям устремления музыкантов.

В результате проведенных аналитических действий в инструктивных сочинениях И. С. Баха для клавира была выявлена возможность и конкретные способы многовариантного преобразования, обусловленные спецификой бытового музицирования эпохи. Результаты исследования открывают современному музыканту перспективу изучения музыкального языка и стилистики музыкальной речи и дают возможность разработки основных алгоритмов в обучении творческому музицированию. Практические способы музицирующей деятельности эпохи направляют исполнителя к *творческому взаимодействию с текстом*.

В этой связи выдвигается *цель* данного исследования: определение специфики взаимодействия начинающего исполнителя со старинным уртекстом на примере инструктивных сочинений И.С. Баха для клавира и выявление приемов их вариантного преобразования в условиях сольного и ансамблевого музицирования.

Объектом исследования послужила смысловая организация музыкального текста инструктивных пьес для клавира И. С. Баха, репрезентирующая различные знаковые ситуации, способствующие формированию семантических представлений.

Предметом исследования являются смысловые структуры старинного клавирного уртекста: сюжетно-ситуативные знаки, горизонтальные и вертикальные диалоги, quasi-тембры, семантические фигуры и способы их преобразования в контексте клавирных произведений И. С. Баха.

Поставленная цель исследования выдвигает следующие **задачи**:

- на основе семантического анализа определить семантические фигуры и описать круг значений интонационной лексики инструктивных сочинений для клавира;
- рассмотреть сюжетно-ситуативные знаки музыкального диалога и обозначить их роль в формировании содержания пьес инструктивного характера;
- проанализировать вариантную специфику и обозначить свойства старинного клавирного уртекста;
- выявить композиционные приемы вариантного преобразования старинного клавирного уртекста и способы его развертывания в смысловую quasi-партитуру.

Постижение содержательной структуры музыкального текста барокко, его смысловых значений является принципиальным и определяющим в исполнительском процессе. Решение данной проблемы, в которой тесно взаимосвязаны теоретические и практические вопросы, направляет к аналитическому способу расшифровки музыкального содержания – *методу семантического анализа*. Углубленный принцип изучения музыкального текста, опирающийся на интонационно-образную основу, дает возможность исполнителю расширить аспекты работы в направлении содержательного анализа. В результате именно круг содержательных значений определяет регламент взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом. При этом уровень постижения направлен на адекватность стилевой и содержательной ориентации в работе над музыкальным произведением.

Методологическую базу работы составляют фундаментальные исследования теоретического музыкознания в области специфики музыки как

вида искусства (Б. Асафьев, Б. Яворский, В. Медушевский, М. Михайлов, В. Холопова), в области теории музыкального языка (Е. Назайкинский, Г. Тараева, М. Бонфельд), теории музыкального текста (М. Арановский, Л. Акопян), теории музыкальной темы (В. Бобровский, Е. Ручьевская, В. Холопова) и др.

Процесс исследования непосредственно опирается на концепцию и технологию семантического анализа музыкальной темы (Л. Шаймухаметова). При подготовке к исследованию определяющее значение имели также научные разработки и диссертации, выполненные в *Лаборатории музыкальной семантики* Уфимской государственной академии искусств⁷, которые посвящены исследованию смысловой организации музыкального текста (Л. Шаймухаметова, И. Алексеева, А. Асфандьярова, Н. Гарипова, П. Кириченко и др.).

Наряду с тем, потенциальное значение имели работы по вопросам теории исполнительства, в которых отражен педагогический, исполнительский и исследовательский опыт признанных мастеров музыкального искусства. В их основополагающих трудах нашли всестороннее воплощение вопросы музыкального содержания, расшифровки и интерпретации авторского текста (А. Алексеев, Г. Нейгауз, С. Фейнберг и др.), стилевой интерпретации (А. Швейцер, Э. Бодки, П. и Е. Бадур-Скода, И. Браудо, Я. Мильштейн, Л. Ройзман, и др.) вопросы содержательного исполнительского интонирования (С. Савшинский, Л. Баренбойм, М. Берлянчик, А. Малинковская, Н. Корыхалова).

Одновременно в данной работе использовались исследования, в которых освещаются текстологические вопросы рукописей И. С. Баха (А. Милка, Т. Шабалина), проблемы расшифровки нотного текста и принципы создания редакторских версий (Г. фон Дадельзен, Л. Ройзман, Н. Копчевский, А. Меркулов, Т. Юрова), а также рассматриваются вопросы воздействия риторики и историко-культурологического контекста (Т. Ливанова,

⁷ Научный руководитель Лаборатории – доктор искусствоведения, профессор Л. Н. Шаймухаметова.

О. Захарова, М. Лобанова), психологии работы с текстом (В. Мальцев, М. Старчеус, В. Красноскулов).

Важным источником исследования стали фундаментальные монографии, посвященные проблемам исполнительской интерпретации сочинений И. С. Баха (Э. Бодки, И. Браудо, Я. Мильштейн, М. Друскин, А. Швейцер), а также работы, в которых освещается специфика изучения инструктивных сочинений Баха для клавира (Б. Яворский, И. Браудо, Н. Копчевский, В. Носина, Л. Шаймухаметова).

Исследование содержательных свойств и многомерной сути старинного клавирного уртекста, образцами которого являются инструктивные пьесы Баха для клавира, открыло в слое музыкального текста неограниченный художественный потенциал. Обнаруженные в результате анализа креативные возможности вариантного прочтения и преобразования музыкальных текстов доказывают, что инструктивные сочинения Баха одновременно с иными известными и общепризнанными, выполняли также функцию практического руководства по обучению навыкам свободного музицирования.

Что касается академических традиций исполнительской работы с *музыкальным* текстом, то лишний раз заметим, что они не учитывают полисемантической и многослойности старинного клавирного уртекста, поскольку опираются на известное отождествление его с *нотным*. Последний демонстрирует свои принципы организации (синтаксис, грамматику, морфологию) и диктует узкограмматическую практику изучения текста произведения. Так, известно, что старинные клавирные тексты имеют авторскую адаптацию к двухручному воспроизведению, однако при этом технически правильное распределение нотного текста между руками не всегда соответствует адекватному расположению в нем смысловых структур. Устойчивое представление о статусе "верхнего" и "нижнего" голоса в фортепианной фактуре произведения (в их соответствии правой и левой руке) являет собой лишь способ удобного распределения материала между руками исполнителя. Здесь и обнаруживается некий парадокс: изучение обычно

основывается на техническом прочтении текста, на формальном распределении линий фактуры и голосов, тогда как для наполняющих музыкальный текст смысловых структур характерна частая их смена, незакрепленность грамматической и синтаксической позиции. В результате технический анализ и расшифровка нотного текста часто вступают в противоречие с содержательным анализом музыки, поскольку текст музыкальный должен расшифровываться через смысловые, а не грамматические структуры⁸.

Для этой цели был проведен семантический анализ *urtext*'ов (свободных от редакторских ремарок), который позволил выявить содержательную суть сочинений и художественный смысл, сфокусированные в тексте музыкальном.

Необходимость изучения текстов, в которых отсутствуют редакторские ремарки, потребовала поиска нотных изданий на основе *Urtext'a*. Так, было найдено в Институте И. С. Баха в Геттингене (Германия) раритетное факсимильное издание "Нотной тетради Анны Магдалены Бах 1725 года", послужившее основой исследования. Издание подготовлено Георгом фон Дадельзенем и выпущено Association Internationale des Bibliothèques Musicales, Archives et Centres de Documentation Musicaux, Kassel – Basel – London - New York, 1988.

Наряду с тем, в исследовании оказалось необходимым привлечь *полное* (в 2-х тетрадях - 1722 и 1725гг.) зарубежное академическое издание «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах» (IV том - V серия полного собрания сочинений И. С. Баха). Фолиант этого издания, базирующегося также на подлинном баховском тексте, был найден в Германии. Издание, подготовленное Георгом фон Дадельзенем, выпущено институтом И. С. Баха в г. Геттингене - J. S. Bach – Institut Göttingen, Bach – Archiv Leipzig, Kassel – Basel – London – Leipzig, 1957.

⁸ Эта проблема впервые обоснована в работах П. Кириченко [80].

Аналитическая работа по сборнику "Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха" велась в опоре на электронную версию зарубежного академического издания (V том – V серия полного собрания сочинений И. С. Баха), базирующегося на оригинальном баховском тексте – Urtext'e. Издание, подготовленное Вольфгангом Платтом, выпущено институтом И. С. Баха в г. Геттингене (Германия) в 1962 г.

Вместе с тем, использовалось отечественное издание "Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха", подготовленное Н. Копчевским (Москва, 1975г.). В первооснову данного издания положено упомянутое выше зарубежное издание полного собрания сочинений И. С. Баха – том V.

Музыкальный текст "Инвенций и Симфоний» на основе уртекста изучался по нескольким изданиям: отечественному выпуску (Москва, 1985 г.), а также по экземпляру «Bach. Invention. Sinfonien für piano. Urtext. Herausgegeben von Tamas Zaszkaeizky». Издания анализировались в различных редакторских версиях (И. Браудо, Ф. Бузони, А. Гольденвейзера, С. Диденко, Л. Ройзмана, К. Черни) в их сравнении с уртекстом.

Исследование содержательных свойств музыкальных текстов на конкретных примерах, предпринятое в настоящей работе, как уже было сказано, основано на семантическом анализе интонационной лексики, определении этимологии музыкальных значений, диктующих регламент творческих намерений. В связи с этим в работе применяется система терминов и понятий семантического анализа, предложенная Л.Шаймухаметовой и принятая Лабораторией музыкальной семантики УГАИ.⁹

Понятие *смысловые структуры* подразумевает присутствие в тексте особых «значимых» единиц текста, воплощающих свойства сюжетно-ситуативных знаков и репрезентирующих модели различных ситуаций музицирования эпохи барокко. Примером могут служить «кочующие» модели диалогов solo-continuo и tutti-solo, в обилии встречающиеся в

⁹ Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы// Музыкальное содержание: наука и педагогика. [174, С. 96-97].

клавирных текстах барокко. *Семантические фигуры* – лексическая структура текста, способная формировать первичные и накапливать вторичные значения и открытая к активному взаимодействию с контекстом. *Интонационная лексика* – совокупность интонационных формул, образующих систему значений, этимология которых раскрывается и трансформируется в условиях смысловой организации текста произведения. Помимо названных выше, в работу включен рабочий термин “*смысловая партитура*”, предполагающий обозначение результатов художественного преобразования первичного авторского текста (уртекста).

В частности, расшифровка словаря интонационной лексики – устойчивых оборотов с закрепленными предметно-образными значениями, обнаруживающими конкретную связь с сюжетами диалогов, сцен музицирования, танцевальных эпизодов, обеспечивает стилистически точное (на интонационно-образной основе) воспроизведение элементов музыкальной речи барокко. В то же время, сфокусированные в музыкальном тексте (уртексте) художественная мобильность, огромный потенциал вариантного преобразования предоставляют исполнителю объективную возможность полифункционально и плодотворно строить отношения в сфере «текст-исполнитель». Данный подход адекватен существовавшим традициям и условиям исполнения старинных произведений, а также педагогическим и исполнительским установкам старых мастеров, нацеливающим ученика на *вариантное прочтение и переинтонирование* старинного уртекста.

Это обстоятельство во многом объясняет и отсутствие исполнительских указаний в клавирных сочинениях Баха. Как считает В. Маргулис, именно вариативное предназначение для различных инструментов, объединенных общим названием “клавир”, служит тому причиной: “Делать исполнительские указания в пьесах, предназначенных для столь разнообразных инструментов, значило бы дезориентировать большинство музицирующих” [108, с. 71].

И. Браудо, выделяя специфическое свойство вариантности в инструктивных сочинениях Баха для клавира, связывает его с

необходимостью воплощения разных исполнительских версий, что органично вписывается в принципы барочного музицирования. Такой уровень работы, по мнению исследователя, позволяет «...окружить изучение старинной клавирной музыки целым рядом живых и интересных опытов музицирования» [41, с. 85], тем самым, способствуя развитию творческой инициативы молодых музыкантов.

Таким образом, творческий подход в работе с барочным музыкальным текстом подразумевает роль исполнителя как создателя множества версий в опоре на принципиальную установку – «исполнитель = композитор»¹⁰. При этом исключительно *музыкальный* текст (вобравший мобильные свойства старинного уртекста, направленные на посткомпозиционную обработку) определяет регламент взаимоотношений в сфере «текст-исполнитель». Заявленная позиция обеспечивает современному музыканту объективную возможность *создания различных вариантов исполнения* и переизложения авторского текста с целью приближения к пониманию сути барочного музицирования.

Содержание исследования определило его структуру, которая включает: введение, три главы, заключение, библиографию и нотографию, нотное приложение.

В *I главе* рассматриваются некоторые особенности музицирования в Германии XVII-XVIII вв., описываются специфические свойства старинного клавирного уртекста, анализируется его инвариативная основа, выявляется многовариантный потенциал инструктивных сочинений, который определяет регламент возможностей и принципы взаимодействия исполнителя с клавирным текстом.

Во *II главе* на основе семантического анализа расшифровываются сюжетно-ситуативные знаки музыкального диалога и обозначается их роль в формировании пьес инструктивного характера; расшифровываются

¹⁰ В работе «Инструктивные сочинения И. С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию» Л. Шаймухаметова обосновывается необходимость возрождения традиции творческого взаимодействия с текстом через организацию нетрадиционных форм ансамблевого музицирования средствами современного фортепиано [180].

семантические и риторические фигуры, функции орнаментальных элементов и описывается круг значений рассматриваемой интонационной лексики на примерах материала исследования. Анализ интонационной лексики барокко важен исполнителю, так как служит основой грамотного переинтонирования музыкального текста на основе активного использования интонационного словаря и стилистики барокко.

В *III главе* содержится описание композиционных приемов вариантного преобразования старинного уртекста, а также – описание алгоритмов творческого взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом барокко.