

На правах рукописи



КУЗНЕЦОВА Наталья Марковна

**ТВОРЧЕСКОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИСПОЛНИТЕЛЯ
С МУЗЫКАЛЬНЫМ ТЕКСТОМ
(НА ПРИМЕРЕ ИНСТРУКТИВНЫХ СОЧИНЕНИЙ
И.С. БАХА ДЛЯ КЛАВИРА)**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Магнитогорск 2005

Работа выполнена в Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исагилова

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
ШАЙМУХАМЕТОВА Людмила Николаевна

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор
МЕЛЬНИКОВА Наталья Ивановна
кандидат искусствоведения, доцент
ШЕЛУДЯКОВА Оксана Евгеньевна

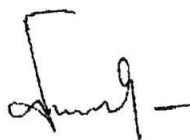
Ведущая организация: Российская академия музыки
им. Гнесиных

Защита состоится 7 декабря 2005 г. в 14.00 часов на заседании диссертационного совета К210.008.01 по присуждению учёных степеней Магнитогорской государственной консерватории им. М.И. Глинки (455036, г. Магнитогорск Челябинской области, ул. Грязнова, 22)

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Магнитогорской государственной консерватории им. Глинки.

Автореферат разослан 4 ноября 2005 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения,
доцент



Г.Ф Глазунова

Общая характеристика работы. Актуальность и постановка проблемы

Музыкальный текст и исполнитель – проблема, имеющая важное научное и практическое значение в области анализа и специфики воплощения музыкального содержания. Успешное ее решение обеспечивает адекватное постижение содержательной стороны авторского текста музыкального произведения.

В современной творческой практике традиция работы исполнителя с авторским текстом основана на грамматическом анализе, овладении техническими приемами выразительного интонирования, включающими артикуляционные, динамические и темброво-акустические параметры. Подобный тип отношения к тексту характеризуется преодолением в первую очередь технических трудностей в прочтении нотного текста и не предусматривает его рассмотрение как носителя информации более глубокого порядка, воплощенной в тексте *музыкальном*.

Между тем, *музыкальный* текст с точки зрения современного теоретического музыкознания представляет собой сложное, системно построенное художественное образование, включающее категории содержательного ряда. К таким выводам приводят исследования по теории музыкального текста (М. Арановский, Л. Акопян) и специфике анализа музыкального содержания (В. Холопова, Л. Казанцева, А. Кудряшов, Г. Тараева и др.). Одновременно вопрос о необходимости постижения смыслового содержания музыкального произведения находит свое отражение и в разработках ведущих педагогов-практиков, и в острой полемике научно-практических конференций¹. Тем не менее, следует признать, что в целом в исполнительском процессе отсутствует традиция анализа музыкального текста, смысловых образований – содержательных структур, расшифровка которых способствует адекватному прочтению авторского замысла музыкального произведения.

¹ Многообразие исследовательских позиций, а также множественность подходов к вопросу анализа музыкального содержания нашли отражение в трех Всероссийских научно-практических конференциях «Музыкальное содержание: наука и педагогика», проходивших в Москве, Астрахани и Уфе.

Традиционный подход в отношении исполнителя с музыкальным текстом не учитывает также типологической характеристики последнего, отражающей традиции, специфику и условия музицирования конкретной эпохи. Так, имеющая место система взаимоотношений исполнителя с текстом эпохи барокко часто противоречит его природе, направленной на вариантное изложение (переизложение, переинтонирование) текста исполнителем, где он выступает как соавтор, преобразуя первоисточник (первичный авторский текст).

В этом смысле уместно говорить не просто о творчестве музыканта-исполнителя, но о творческом его *взаимодействии* с первоначальным авторским текстом (уртекстом), поскольку речь идет о серьезных смысловых и композиционных преобразованиях первоисточника.

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 общепризнанными исполнительскими задачами, выполняли также функцию практического руководства по обучению навыкам свободного музицирования.

Перспективу в исследовании этой проблемы открывает техника *семантического анализа* музыкальной темы и этимологии музыкальных значений (Л. Шаймухаметова, В. Холопова, Г. Тараева, И. Барсова и др.). Углубленный принцип изучения, опирающийся на интонационно-образную сферу и учитывающий специфику смысловой организации текста, дает возможность расширить художественные аспекты исполнительской работы, в том числе, и в плане преобразования первоначального текста. Такой подход предполагает: анализ смысловых структур, содержательных сегментов музыкальной темы и произведения в целом; определение этимологии наполняющих текст смысловых единиц; выявление механизма связи темы с музыкальным образом в художественном и стилевом контексте. Не менее важно и определение самих способов, приемов композиторского преобразования текста. Именно круг содержательных значений и возможностей их преобразования

определяют регламент отношений исполнителя с музыкальным текстом. При этом качество и уровень постижения зависит от адекватности стилевой и содержательной интерпретации музыкального произведения².

Заявленная позиция определила направление исследования и выбор его материала – изучение особенностей взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом на примере инструктивных сочинений Баха для клавира. Анализируемый материал включает серию пьес, составляющую основы танцевальных сюит, партит, а также известные в репертуарной практике начинающих музыкантов «Нотную тетрадь Анны Магдалены Бах», «Нотную тетрадь³ Вильгельма Фридемана Баха», «Инвенции». Под термином «инструктивные сочинения» принято подразумевать педагогическую направленность сочинений в значении практического руководства по приобретению разнообразных исполнительских навыков. Однако педагогическое руководство этих сборников, как известно, предписано самим Иоганном Себастьяном: оно направлено на воспитание не только игровых, но и *композиторских* навыков.

Вместе с тем, потенциальная роль названных сочинений 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», было предпринято аналитическое изучение клавирных сочинений И. С.

² Разработке этой проблемы посвящены исследования Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств. См., к примеру: Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М., 1999; Шаймухаметова Л. Н. Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики //Музыкальное содержание: наука и педагогика /Материалы I Российской научно-практической конференции 4-5 декабря 2000г. – Москва – Уфа, 2002, с.84 -101; Кириченко П. В. «Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII-XVIII вв.)»: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 2002; Музыкальный текст и исполнитель: Сб. статей. – Отв. ред.-сост. Л.Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2004; Музыкальное содержание: наука и педагогика /Материалы III Всероссийской науч.-практ. конференции 26-29 апреля 2004 г. – Отв. ред.-сост. Л.Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2005; Алексеева И. В. Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западно-европейского барокко. – Уфа, 2005.

³ В многочисленной литературе, посвященной творчеству И. С. Баха, встречаются разночтения в переводе названий указанных альбомов. В ряде случаев они обозначены как «Клавирная книжка»... Подробно об этом см.: А. Милка, Т. Шабалина «Занимательная Бахiana». – Вып.1. – СПб.: Северный Олень, 1997. – С. 7-24. Здесь и далее нами приняты обозначения альбомов как «Нотных тетрадей», встречающиеся во всех отечественных нотных изданиях.

Баха с позиций авторского музыкального текста – *Urtext*'а⁴. Его всесторонний анализ позволил понять, в чем заключается инструктивный механизм, способный подвигнуть молодых музыкантов к творческому взаимодействию с музыкальным текстом.

С этой целью проводился семантический анализ *Urtext*'ов (свободных от редакторских ремарок), который позволил выявить содержательную суть сочинений и художественный смысл, сфокусированные в тексте *музыкальном*. Наряду с тем, было обнаружено, что такой текст носит схематичный, «свернутый» способ фиксации музыкального содержания и дает «эскизные» представления о структуре, характере сочинения и даже о его жанре. Иначе говоря, первоначальный текст, его специфика и принципы организации является своего рода «матрицей», воплощающей некий творческий импульс для последующих действий в создании различных исполнительских версий. Именно данный тип текста, обладающий свойством редукции, содержит возможности творчески активного с ним взаимодействия в направлении вариантного преобразования. Эти качества позволили обозначить его как отдельный тип музыкального текста под названием «старинный уртекст».

При этом следует заметить, что многофункциональные взаимоотношения исполнителя с музыкальным текстом вполне 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. Потенциал множественного прочтения неизбежно ставил исполнителя в условия свободного проявления творческих возможностей и предполагал работу в плане активизации воображения.

Вопреки этому, современный подход в изучении инструктивных сочинений И. С. Баха для клавира до сих пор предполагает их рассмотрение исключительно как репертуарных пьес, активно способствующих формированию лишь разнообразных исполнительских навыков. Этому во многом способствует сложившийся в XIX-XX столетиях слой традиции,

⁴ *Urtext* - букв. означает подлинник, оригинал, первоначальный текст, автограф. См.: Шабалина Т. Рукописи И. С. Баха: Ключи к тайнам творчества. – СПб.: «Logos», 1999. - С. 389. Значение, которое принято в связи с этим термином, в диссертации подразумевает текст первичный, оригинальный, авторский.

зафиксированный различными редакторскими версиями. Таким образом, потенциал старинного уртекста, его отличие от текста классического и романтического произведения, как объективная предпосылка обучения навыкам свободного музицирования, остается не реализованным. В этом случае следствием академических традиций становится только воспроизводящая (репродуктивная) основа в работе, которая ограничивает как аналитическую деятельность обучающегося, так и стилевое понимание исполнительского и творческого процесса барочного музицирования. Это прежде всего сказывается на профессиональных возможностях молодых исполнителей: неспособности к творческому мышлению, вследствие чего не формируется необходимая сила, потенциально творящая самое содержание и суть художественного образа.

Данный вопрос так или иначе ставился в работах отечественных педагогов-исследователей (С. Савшинский, И. Браудо, Г. Нейгауз, Л. Баренбойм, Л. Ройзман, С. Фейнберг, М. Берлянич, Г. Тараева, А. Глазунов, Н. Скрипниченко), в основном, в связи с определением общего круга проблем, имеющих значение в творческом формировании молодых музыкантов.

Безусловно, актуальная задача развития творческого мышления направляет современных педагогов-практиков на поиски конкретных путей ее воплощения. Так, многие предложенные идеи и методы развивающего обучения представляют собой попытки возродить традицию свободного музицирования в музыкальной практике (В. Мальцев, А. Исенко, Н. Коваленко, Н. Диденко, А. Никитин и др.). Однако поиски путей в большинстве случаев основываются на разработке собственно педагогических технологий и альтернативных методик и не ставят задач изучения свойств старинного уртекста как исторического и культурно-исторического феномена.

В то же время идея обращения к известным старинным традициям творческого музицирования, сформированным непосредственно в практике исполнения и отраженным в старинных уртекстах, является весьма адекватной и перспективной в плане обучения навыкам творчески активного взаимодействия с музыкальным текстом. Эта концептуальная идея, заявленная рядом

исследователей, послужила основным замыслом и в настоящей работе⁵.

В результате анализа инструктивных сочинений И. С. Баха для клавира была выявлена возможность *многовариантных преобразований* старинного уртекста, обусловленная спецификой музицирования эпохи барокко. Такой путь открывает молодому музыканту перспективу изучения музыкального языка и стилистики музыкальной речи как элементарных навыков творческого музицирования. Развитие этой проблемы, начатой в Лаборатории музыкальной семантики, представлено в диссертации описанием творческой формы работы с текстом, названной *интонационными этюдами*. Практические способы музицирующей деятельности эпохи путем репродукции моделей нетрадиционного ансамблевого музицирования (с учетом богатых тембровых и динамических возможностей современного фортепиано) ставят современного исполнителя в объективные условия неизбежного творческого взаимодействия с текстом.

Таким образом, **целью** данного исследования явилось 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 инструктивных сочинений И. С. Баха для клавира, репрезентирующая различные знаковые ситуации, способствующие формированию семантических представлений.

Предметом исследования являются смысловые структуры: 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**:

⁵ См., к примеру: Шаймухаметова Л.Н., Юсуфбаева Г. Р. «Инструктивные сочинения И. С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию». – Уфа, 1998; Семантика старинного уртекста: Сб. статей. – Отв. ред.-сост. Л. Н Шаймухаметова. – Уфа, 2002; Глазунов А.А. Интерпретация скрипичной музыки барокко: традиции и современные тенденции // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко /Сб. трудов: МГК им. П. И. Чайковского. Сост. А. М. Меркулов. – М., 2001. – Вып. 32; Скрипниченко Н.В. Импровизация как фактор композиторского мышления: Дис. ...канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 1999 и др.

- на основе семантического анализа определить семантические фигуры и описать круг значений интонационной лексики рассматриваемых сочинений;

- определить 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.

Методологическую базу диссертации и ее **основные источники** составили фундаментальные исследования теоретического музыкознания в области *специфики музыки как вида искусства* (Б. Асафьев, М. Михайлов, В. Холопова,

М. Арановский, М. Бонфельд), *теории музыкального языка* (Е. Назайкинский, В. Медушевский, Л. Мазель, В. Цуккерман), *теории музыкального текста* (М. Арановский, Л. Акопян), *теории музыкальной темы* (Е. Ручьевская, В. Бобровский, Л. Казанцева, В. Холопова, В. Валькова, И. Алексеева).

Особое значение имела *методология семантического анализа музыкальной темы* (Л. Шаймухаметова). В процессе аналитической работы автор опирался на результаты научных исследований *Лаборатории музыкальной семантики* Уфимской государственной академии искусств, посвященных проблеме «Музыкальный текст и исполнитель»⁶.

Важным источником диссертации стали труды, посвященные проблемам исполнительской интерпретации клавирных сочинений И. С. Баха (Э. Бодки, И. Браудо, Я. Мильштейн, А. Швейцер), а также работы, в которых освещается специфика изучения инструктивных сочинений Баха для клавира (Б. Яворский, И. Браудо, Л. Ройзман, Н. Копчевский, В. Носина, С. Диденко, Л. Шаймухаметова). Источниковая база диссертации, кроме того, включила работы, посвященные вопросам *теории исполнительства*, в которых отражен педагогический, исполнительский и исследовательский опыт признанных мастеров музыкального искусства. В их трудах в той или иной степени рассматриваются

⁶ См.: Лаборатория музыкальной семантики. Аннотированный библиографический указатель. – Уфа, 2004.

вопросы расшифровки и интерпретации авторского текста (Г. Нейгауз, С. Фейнберг, А. Алексеев, и др.), стилевой интерпретации (Э. Бодки, П. и Е. Бадура-Скода, И. Браудо, Я. Мильштейн, Л. Ройзман, А. Швейцер и др.), вопросы содержательного исполнительского интонирования (С. Савшинский, Л. Баренбойм, Н. Голубовская, Н. Корыхалова, М. Берлянчик, А. Малинковская). Одновременно в данной работе использовались издания, в которых освещаются текстологические аспекты изучения 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, Ю. Понизовкин, Т. Юрова).

Терминология диссертации связана с избранным методом семантического анализа, что обусловлено использованием принятых в этой области понятий и терминов: *смысловые структуры, интонационная лексика, семантические фигуры, сюжетно-ситуативные знаки, артикуляция.*

Предпосылкой и необходимым условием введения указанной системы терминов и понятий становится воспроизведение сущности такого явления, как «*музыкальный текст*». Мы опираемся на предложенную М. Г. Арановским дефиницию, которая отражается и противопоставляется в категориях «нотный текст» и «музыкальный текст». Первый служит лишь объектом графической фиксации музыкального текста произведения. Семантический анализ позволяет рассматривать в нотном тексте слой *музыкального текста*.

В ряде изложенных ниже и наиболее часто используемых в диссертации понятий автор опирался на систему обозначений, предложенную Л. Шаймухаметовой и принятую в Лаборатории музыкальной семантики УГАИ⁷.

Материал исследования.

Необходимость изучения нотных изданий по первоисточникам, в которых отсутствуют редакторские ремарки, потребовала включения в исследование публикаций на основе *Urtext'a*. Основой исследования послужило раритетное факсимильное издание «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», подготовленное Георгом фон Дадельзеном и выпущенное Association Internationale des

⁷ Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы //Музыкальное содержание: наука и педагогика (указ. изд.-е). - С. 96-97.

Bibliothèques Musicales, Archives et Centres de Documentation Musicaux, Kassel – Basel – London – New York, 1988.

Наряду с тем, к исследованию оказалось необходимым привлечь полное (в 2-х тетрадах – 1722 и 1725 гг.) зарубежное академическое издание «Нотной тетради Анны Магдалены Баха» (IV том – V серия полного собрания сочинений И. С. Баха). Фолиант этого издания, подготовленного Георгом фон Дадельзеном, выпущено Институтом И. С. Баха в г. Геттингене (Германия) в 1957 г.

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'е. Издание, подготовленное Вольфгангом Платтом, выпущено Институтом И. С. Баха в г. Геттингене (Германия) в 1962 г. Наряду с этим, использовалось отечественное издание «Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха», подготовленное Н. Копчевским (Москва, 1975 г.)⁸.

Музыкальный текст «Инвенций и Симфоний» на основе уртекста изучался по нескольким изданиям: отечественному выпуску (Москва, 1985г.) и зарубежному - «Bach. Inventionen. Sinfonien für piano. Urtext. Herausgegeben von Tamas Zaszkaliczky. Konemann Music Budapest». «Инвенции» анализировались в различных редакторских версиях (И. Браудо, Ф. Бузони, А. Гольденвейзера, С. Диденко, Л. Ройзмана, К. Черни) в их сравнении с уртекстом.

Апробация диссертации. По материалам диссертации опубликованы 6 статей в межвузовских научных сборниках, 2 статьи в научном издании материалов III Всероссийской научно-практической конференции «Музыкальное содержание: наука и педагогика», а также брошюра «Нетрадиционные формы работы над полифоническими произведениями И. С. Баха в классе общего фортепиано». Подготовлены и прочитаны доклады на российских научно-практических конференциях: «Музыка, живопись, театр: проблемы истории, теории и педагогики» в г. Уфе (4-5 декабря, 2000 г.); «Музыкальная педагогика – проблемы и перспективы» в г.

⁸ В первооснову указанного источника, который выпускался неоднократно со значительными редакторскими изменениями и купюрами, как известно, положено упомянутое выше зарубежное издание полного собрания сочинений И. С. Баха – том V.

Уфе (19-20 апреля, 2002 г.); «Музыкальное содержание: наука и педагогика» в г. Уфе (26-29 апреля, 2004 г.). Диссертация обсуждалась и рекомендована к защите Лабораторией музыкальной семантики и кафедрой теории музыки Уфимской государственной академии искусств. Материалы исследования, переработанные в лекции, внедрены в предметы учебного плана Уфимской государственной академии искусств, в частности, представлены как разделы обучающих программ «Современные музыкально-педагогические системы», «Основы музыкального интонирования», «Методика музицирования и импровизации». Основные положения и выводы диссертации апробировались в практической работе по предметам «Фортепиано» и «Фортепианный ансамбль», а также на курсах повышения квалификации Уфимской государственной академии искусств. Автор диссертации, совместно с сотрудниками Лаборатории, участвовал в проведении мастер-классов по программе «Музыкальный текст и исполнитель» (3-5 января 2002 г.).

Практическая значимость. Исследование, выполненное в русле практической семантики, знакомит с техникой расшифровки знаковых ситуаций старинного клавирного уртекста и способствует раскрытию его содержательной сущности. Расшифровка интонационной лексики, лексем, семантических фигур и других смысловых структур текста способствует пониманию законов стилистики музыкального текста и закономерностей его смысловой организации. Направленность на овладение навыками свободного музицирования, внедрение проблемных и игровых ситуаций также может помочь в освоении устной музыкальной речи и формировании аналитического и музыкального мышления молодых музыкантов разных специальностей.

Структура диссертации. Работа включает введение, три главы, заключение, библиографический список и два приложения: 1) нотография; 2) нотные примеры.

Краткое содержание и основные положения диссертации.

Во **Введении** содержится общая характеристика работы: поставлена проблема и обоснована ее актуальность, заявлены методологические позиции, указана источниковедческая база, методы исследования, сформулированы цель и задачи, дано сообщение об апробации и практической значимости.

Глава I «О вариантной специфике старинного клавирного уртекста барокко» ставит целью раскрыть роль развитых традиций бытового музицирования Германии XVII-XVIII веков в создании особого типа музыкального текста – *«старинного уртекста»*, обладающего рядом специфических свойств и ставящего исполнителя в тесную связь с композиторским творчеством. Его особенности рассмотрены в данной главе на примере ряда инструктивных сочинений И. С. Баха для клавира.

§ 1. «Некоторые особенности бытового музицирования Германии XVII-XVIII веков и специфика старинного клавирного уртекста»

Известно, что в Германии в XVII-XVIII веках приобщение к музыкальному искусству, его обучению представляло собой весьма распространенное явление. Приватные увлечения культивировались среди всех сословий, при этом использовались разнообразные пути, методы и формы музыкального воспитания. Особенно высокого уровня достигло домашнее, бытовое музицирование. В центре новой формы музыкального досуга оказалась фигура музицирующего дилетанта⁹.

В рассматриваемый культурный период особое место занимала система разностороннего музыкального воспитания, которая служила наиболее полному раскрытию творческих возможностей, обеспечивая соответствие между содержанием обучения и существовавшими музыкальными традициями. Такая связь способствовала развитию высокого уровня музыкальных знаний любителей музицирования, о котором писал Э. Бодки¹⁰.

Музыкальное воспитание предполагало освоение навыков игры на клавире. Популярность, общедоступность клавира, а также его

⁹ Применяется в значении «непрофессионалы».

¹⁰ Бодки Э. Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха. – М., 1993. – С. 33.

исключительная способность адаптировать к ситуации бытового музицирования вокальные, инструментальные, оркестровые сочинения делала его мобильным «проводником» многих разнообразных творческих замыслов и непременным участником музыкального досуга. Понятие клавир вмещало в себя все типы клавишных инструментов и, как считает В. Маргулис, именно это обстоятельство наложило отпечаток на практику музицирования, с ее непременным и важнейшим условием вариантного переизложения первоисточника¹¹.

Характерные особенности развитой традиции музицирования служили установкой для композиторской практики в создании специальных музыкальных текстов, так называемых *уртекстов*. Они имели схематичный, «свернутый» способ фиксации музыкального содержания и давали «эскизные» представления о структуре, характере сочинения и даже о его жанре. Неполный тип фиксации клавирного текста обладал всеми признаками редуцированной партитуры. Отсутствие детально детерминированной записи также было связано, по мнению И. Барсовой, с импровизационной практикой¹².

Уртекст, предполагающий расшифровку, заранее был направлен на многовариантное его переизложение, неоднозначность художественного прочтения – смысловую множественность. Заданные «матричные» качества предполагали художественную реконструкцию и создание исполнителем собственной версии, в которой допускалось вариантное использование (соответственно типу клавира) артикуляционных приемов, темпа, динамики. Оформление эскизного, свернутого построения опиралось на свободу выбора любого ритмического и фигурационного рисунка, применения декоративных элементов, расшифровку генерал-баса, варьирование сюжетно-ситуативной основы.

Необходимость вариантного переизложения первоначального текста предоставляла барочному исполнителю свободу проявления творческих возможностей, поскольку предполагала работу с текстом в плане активного его преобразования. В этом заключался особый тип взаимодействия исполнителя со старинным уртекстом, который опирался на главнейший художественный принцип

¹¹ Маргулис В. Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И. С. Баха //Сов. музыка. – 1974. - № 8. – С. 68-72.

¹² См.: Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). – М., 1997. – С. 184 – 190.

барочного музицирования – *многовариантное переизложение* заданных эскизных конструкций авторского текста. В условиях развитых музыкальных традиций такого рода взаимодействие характеризуется особой активностью, многофункциональностью, возможностью совместно с композитором участвовать в преобразовании и построении текста.

§ 2. «О вариантном прочтении музыкальных текстов «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» в условиях ансамблевого музицирования эпохи»

Возможность адаптирования старинного уртекста к различным клавишным инструментам в условиях ансамблевого музицирования делали клавирный текст чрезвычайно удобным материалом для обучения навыкам интерпретации и свободного преобразования. Предполагающие решение инструктивных задач, многие музыкальные тексты «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», как показали исследования, воплотили специфику старинного клавирного уртекста и, следовательно, создавали возможность вариантного прочтения, построения различных композиционных версий. Определить траекторию вариантных преобразований с современных позиций в формате смыслового поля музыкального произведения позволил метод семантического анализа. Так, наблюдения показали, что переизложение на основе *варьирования сюжета* - наиболее употребляемый прием в освоении навыков свободного музицирования (BWV Anh.128, BWV 988'1, BWV Anh. 131, BWV 514, BWV 516 и др.). К примеру, несмотря на то, что вокальное сочинение «Gib dich zufrieden» (BWV 511) записано инструментально, Бах, решая инструктивные задачи, считает необходимым (изменив тональность) приспособить текст сочинения к иной инструментальной специфике. Не случайно композитор помещает в альбоме новую версию в рамках существующих традиций многовариантного воплощения (BWV 512).

Необходимость творческого взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом и в этом контексте постижение навыков свободного музицирования обнаруживают и другие пьесы альбома (BWV 517, BWV 509, BWV513, BWV514, BWV132), предполагающие варьирование сюжетной основы. Так, композиционное поле Choral'a BWV 299a раздвигает рамки

зафиксированного жанра, который затем преобразован в иное интерпретационное обличье (авторская версия BWV 299b) и может быть воплощен как «вокальный дуэт» или «ария». Предпочтение версии во многом определялось ситуацией старинного музицирования, в которой *opus* мог быть озвучен и как «менуэт» в инструментальной версии, и как сочетание инструментальной версии с вокальной. Решающую роль в выборе сюжета современным исполнителем играет интонационная лексика, способная воспроизвести различные нюансы ситуативного действия.

Вместе с тем, проведенный анализ сочинений показал, что изменение сюжетной ситуации на основе интонационной лексики неизбежно связано с *жанровым переинтонированием*. Предложенные в диссертации гипотезы альтернативного прочтения музыкальных текстов (BWV 515, BWV 508, BWV Anh. 125), основанные на вариантной специфике первоначального текста, служат целью доказать многогранные возможности интерпретации старинного клавирного уртекста в условиях развитого ансамблевого музицирования эпохи. Внедрение сюжетных комбинаций современным исполнителем в опоре на анализ семантических фигур и ситуативную специфику воплощает принцип смысловой множественности музыкальных текстов барокко и отражает полифункциональность взаимодействия в барочной коммуникативной схеме «текст-исполнитель». Таким образом, выявленные в результате анализа свойства вариативности, поливариантности и полисемантичности музыкальных текстов «Нотной тетради Анны Магдалены Баха» позволяют рассматривать альбом как *школу свободного музицирования*, которая формировала навыки вариантного переизложения текста и не утратила свое значение в этом качестве и по сей день.

§ 3. «Инвариант-вариант» как компонент обучения импровизации в пьесах «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха»

Способность импровизировать рассматривалась в барочную эпоху как искусство, которому можно и необходимо учиться. Как проявление общих музыкально-педагогических тенденций эпохи, обучающие принципы Баха обнаруживают себя в функциональной

принадлежности «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха», которая выступает как *школа обучения элементарным навыкам импровизации*. Так, анализ авторской фиксации музыкальных текстов позволил выявить принципиальную особенность инструктивных задач альбома, которая заключается в присутствии компонентов обучения импровизации в дидактической формуле «*инвариант-вариант*», основанной на принципе «*свертывания-развертывания*» грамматических структур музыкального текста. Работа с музыкальным материалом, как показали исследования, происходит в опоре на заданный структурный *инвариант* с помощью вариантного его преобразования. Соподчиненная функциональная сущность и заявленное инструктивное предназначение альбома выявляются непосредственно в текстах пьес различного типа, каждый из которых дает возможность преобразования определенной ключевой структуры (инварианта). При условии создания особой типологии внутри сборника, пьесы альбома организуют своего рода практикум для освоения элементарных навыков прелюдирования и мастерства импровизации.

Для определения технологических задач, направленных на развитие навыков свободного преобразования музыкального материала, потребовалось аналитическое изучение принципов вариантности авторского музыкального текста как характерных элементов импровизации. Так, в ряде пьес (Praelambulum BWV 924, Praeludium BWV 924a, Praeludium BWV 846a) была выявлена в качестве структурного инварианта *гармоническая схема*. Она осуществляет функцию опоры, фундамента, регламентирующего процесс свободного развертывания. Другим структурным инвариантом выступает *басовая основа*, на которую опирался фактурно-фигурационный способ мотивного преобразования, своего рода интонационное клише в прелюдировании. Это специфическое художественное средство в пьесах прелюдийного типа (Praeludium BWV 850, Praeludium BWV 855a, Praeludium BWV 927, Praeludium BWV 848) выполняет преобразующее действие и служит технологическим приемом непрерывного развертывания музыкальной материи. Используя принцип «свертывания», можно восстановить структурную основу инварианта и развернуть ее в опоре на иной ритмический и фактурный рисунок.

В альбоме имеется группа пьес танцевального характера, которая также обнаруживает свою роль в овладении навыками свободного музицирования. В таких пьесах как Menuet BWV 841, Menuet BWV 842, Menuet BWV 843, Allemande BWV 836, Allemande BWV 837 исходной структурной моделью выступают *танцевальные ритмоформулы*, которые также служат функциональной опорой вариантного переизложения.

Как мы убеждаемся на анализе другой группы музыкальных текстов, структурным инвариантом может выступать *интонационный тезис–мотив*, представляющий собой потенциальную основу начального звена музыкального построения. Его первостепенное значение в импровизационных пьесах как музыкально-риторического приема неоспоримо. При этом семантическая составляющая нередко обнаруживает риторическую направленность, опирающуюся на экспрессивные возможности фигур (Praelambulum BWV 779, Praeambulum BWV 772, Praeambulum BWV 775).

Перечисленные инвариантные структуры предполагают вариативное преобразование и развитие, вследствие чего схема «инвариант-вариант» объективно служит наиболее универсальной инструктивной моделью в обучении навыкам импровизации. Вместе с тем, принцип «свертывания-развертывания», воплощающий подвижность инвариантных структур музыкального текста, обеспечивает композиционный процесс свободного преобразования музыкального текста и служит технологическим компонентом в обучении навыкам импровизирования и прелюдирования.

Глава II «К проблеме семантической расшифровки и преобразования клавирных уртекстов»

Старинный клавирный уртекст, являясь редуцированным видом записи, предполагает его вариантное изложение современным исполнителем. В его развертывании важна сама авторская идея, первоначальный смысл которой во многом определяет семантика интонационных формул. Их расшифровка необходима для адекватного прочтения музыкального произведения, понимания сущности и законов построения музыкальной речи и способов преобразования. В этой связи в главе выявляются и описываются смысловые структуры, мигрирующие в клавирных сочинениях барокко в качестве сюжетно-ситуативных знаков музыкального

диалога, рассматриваются семантические и риторические фигуры, функции орнаментальных элементов, описывается значение анализируемой интонационной лексики. Формируя особый смысловой слой музыкального произведения, устойчивые значения, вступающие во взаимодействие с контекстом конкретного музыкального произведения, служат основными механизмами воплощения наиболее употребительной лексики и стилистики музыкальной речи. Изучение их принципов необходимо как для стилистически адекватного исполнения, так и для грамотного преобразования старинного клавирного уртекста.

В § 1 «Семантика музыкального диалога в инструктивных пьесах для клавира И. С. Баха» рассматриваются семантические ситуации включения в текст музыкальных диалогов и выявлены некоторые позиционные признаки смысловых структур «неклавирного» происхождения.

Взгляд с семантических позиций обнаруживает постоянное присутствие в сочинениях кочующих из текста в текст сюжетных сцен музицирования – различных ансамблевых составов, ситуативных знаков музыкального диалога¹³. Последний распространен в пьесах танцевального характера необычайно широко и воплощается двумя основными смысловыми структурами неклавирного происхождения: *solo-continuo* (вертикальное расположение реплик) и *tutti-solo* (поочередное звучание), представленных *quasi*-образами определенных музыкальных инструментов. Семантическая ситуация музыкального диалога отражена в смысловой организации музыкального текста, в чем мы убеждаемся на примерах пьес из альбома.

Как показывают наблюдения, наиболее часто обнаруживается модель $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ (Menuet BWV Anh. 113, Menuet BWV Anh.114, Menuet BWV Anh. 115, Menuet BWV Anh. 132, Polonaise BWV Anh. 119, Gavotte – Suite BWV 816, Sarabande – Suite BWV 812), имеющая четкое фактурное разграничение, где фигурации *solo* вертикально противопоставлены образу *basso continuo*. Смысловая

¹³ Разработке теории миграции сюжетно-ситуативных знаковых моделей диалога посвящена статья Шаймухаметовой Л.Н. «Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов XVII-XVIII вв.» //Семантика старинного уртекста /Сб. статей: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ. – Уфа, 2002. – С. 16-37.

структура вертикального диалога репрезентирует сцену старинного музицирования: сольные реплики solo оркестровых инструментов звучат одновременно с ансамблем continuo. Значительно реже в клавирный текст включается принципиально другая конструкция, основанная на разновременном звучании реплик, их чередовании, выраженная оппозицией tutti-solo (Polonaise BWV Anh. 125, Polonaise BWV Anh. 130). В таких случаях миграция оркестровых звучностей воссоздает содержательный сюжет, основанный на принципе сопоставления звуковых масс различной плотности¹⁴.

При всем постоянстве и устойчивости отмеченных моделей, вертикальные диалоги склонны к разнообразным модификациям. Инвариантом в большинстве случаев служит схема solo-continuo, где существенным признаком является функциональное различие партий. Двухголосная схема представляет собой редуцированный вариант фактурного изложения «образа партитуры», адаптированного к двухручному клавирному формату, что потенциально предполагает возможности вариантного преобразования. Универсальная модель двухголосия составляет основу и трехголосной фактуры, которая активно заполняет тексты альбома (Marche BWV Anh. 124, Choral BWV 691). Семантический источник такой модели исходит из практики оркестрового и ансамблевого музицирования, основанного на репрезентации смысловой структуры solo-continuo как двухголосной схемы, которая мигрирует в тексте и преобразуется путем развертывания одного из голосов в *divisi*.

Наряду с тем, музыкальный диалог может иметь зеркальную модификацию continuo-solo, где партия continuo закреплена за верхней строкой как на уровне раздела (Menuet Anh. 118), так и на уровне мотива (Menuet Anh. 116).

Практически во всех клавирных текстах рассматриваемых инструктивных сочинений в свернутом виде воспроизведены типовые модели диалогов, отражающих взаимодействие солистов с участниками ансамбля. В результате проведенного анализа можно утверждать, что музыкальные тексты пьес организованы по принципу «партитуры», создающей своеобразную «полифонию смыслов и тембров». Они воплощают различные знаковые ситуации, сфокусированные и зашифрованные в двухстрочной

¹⁴ Данный принцип соотношения музыкального материала нашел воплощение в инструментальных и оркестровых сочинениях в жанре concerto grosso и является ярким стилистическим компонентом.

фактуре нотного текста. Мигрирующие ситуативные знаки музыкального диалога, имеющие различные модификации, являясь знаком-символом и структурным инвариантом одновременно, предоставляют возможность исполнителю создавать различные версии путем разворачивания клавира в смысловую партитуру. Используя многогранные возможности старинного уртекста, можно также овладеть навыками его преобразования в «quasi-оркестровые партитуры» путем тембровых имитаций на современном фортепиано. Реконструкция идеи музыкального диалога и моделирование сюжета старинного музицирования соответствует традиции вариантного преобразования старинного уртекста и, вместе с тем, стилистике и технике старинного музицирования.

§ 2. «Интонационная лексика пластических и риторических фигур в танцевальных пьесах инструктивных сочинений для клавира»

Старинный клавирный уртекст в своей совокупности наполнен различными семантическими фигурами, сформированными в условиях западноевропейской культуры XVII-XVIII веков. Данная эпоха отмечена, по выражению Б. Асафьева, особым интонационным фондом, словарным запасом «общезначимых», употребительных интонаций, которые и определяют стилистику, а также особенности авторского контекста. Одним из истоков его формирования послужила музыкальная риторика XVII-XVIII веков, которая отобрала наиболее значимые и общеупотребительные интонационно-лексические обороты, связанные с конкретными образными представлениями. Не менее важным источником в закреплении статуса «общезначимых интонаций» явилось бытование танцевальных жанров, их повсеместное тиражирование. Пластика движений отразилась в музыкальном сопровождении, которое наполнилось устойчивыми грамматическими музыкальными элементами.

Семантические фигуры или устойчивые обороты с закреплёнными значениями, наполняющие музыкальные тексты, выполняют роль «ключевых интонаций» произведения. К группе семантических фигур, наиболее распространенных в текстах инструктивных сочинений Баха, принадлежат: 1) *интонации пластического происхождения*; 2) *риторические фигуры*. Они являют собой дефиниции «словаря» интонационной лексики

барокко, облегчающие условия понимания эстетики эпохи, и в этой связи, регулирующие стилевую направленность в прочтении музыкальных текстов и их преобразовании.

Среди интонационной лексики *пластического происхождения*, наиболее часто встречающейся в инструктивных сочинениях Баха для клавира, сложился ряд семантических фигур, которые имеют устойчивую семантику и структуру. Эти интонации, отшлифованные в результате долговременной практики употребления их в музыкальном быту, - в пьесах с прикладным значением, наиболее активно заполняют музыкальные тексты многих старинных танцевальных пьес – таких, как менуэты, полонезы, сарабанды, куранты. Как показывают наблюдения, «общеупотребительная» лексика представляет отдельные группы семантических фигур этого рода: 1) «*ритмоформула дактилического шага*»¹⁵ – фигура «шаг с приседанием», 2) «*ритм шага*» менуэта; 3) «*ритмоформула сарабанды*»; 4) «*этикетные формулы баса*» - I – V – I ступени в кадансах, репрезентирующие представления о галантном; 5) *фигура героического жеста*¹⁶.

В тематизм инструктивных пьес активно внедряются элементы танцевальных жанров – типовые ритмоформулы – смысловые структуры с закрепленным первичным художественным значением. Выполняя знаковую функцию они семантически участвуют в создании образной сферы произведения или, иначе говоря, связывают тему с музыкальным образом. Ритмоформулы бальных танцев организуются в смысловые структуры на основе универсальных метрических схем – двухдольности и трехдольности, что наиболее точно отражает кинетику движений. Особенности движений явились важным источником конкретизации музыкальной семантики и воплотились интонационными стереотипами в музицировании как сюжетно-ситуативном действии в придворных и народно-бытовых танцах.

В отличие от семантических фигур *пластического происхождения*, активно наполняющих музыкальные тексты инструктивных сочинений, *риторические фигуры* встречаются в них реже. Однако их устойчивые и неизменные первичные значения

¹⁵ В теории стихосложения название трехсложной стопы, состоящей из первого сильного (ударного) и следующих двух слабых слогов. В музыке термин применен для определения ритмических элементов сходного построения (А. Максимова).

¹⁶ Терминология Л. Н. Шаймухаметовой. См.: «Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы». – М., 1999. – С. 86-87.

в результате миграции и преобразования условиями нового контекста нередко приобретают качество полисемантичности интонационно-лексической формы. Данное обстоятельство подводит к необходимости рассмотрения риторических фигур с целью их адекватной расшифровки и грамотной артикуляции в моделировании сюжета старинного музицирования.

Наиболее типичные риторические фигуры, выявленные в текстах инструктивных сочинений, включают в себя следующие мигрирующие формулы: диатонические фигуры *anabasis* и *catabasis*, хроматическая фигура *pussus duriusculus*, фигура *lamento*.

Семантическая расшифровка риторических фигур, обладающих устойчивыми признаками интонационных формул, как показали исследования, во многом определяется взаимодействием с контекстными условиями музыкального произведения. В результате этого взаимодействия рождается новый смысл и новые значения. Знание первичных интонационно-лексических значений, на которые воздействуют регуляторы смысла (лад, темп, артикуляция, динамика) позволяет осуществлять их переинтонирование и, следовательно, стилистически грамотное вариантное преобразование. При его осуществлении семантический анализ имеет ключевое значение, так как позволяет определить конкретное образное наполнение музыкальной темы. При этом именно инвариантная содержательная суть служит исходной константой в алгоритме действий по разворачиванию клавира в партитуру (изложенных в главе III), обеспечивая, тем самым, соответствие интонационному содержанию авторского текста и адекватную стилевую направленность в переизложении старинного уртекста.

§ 3. «Функции музыкального орнамента в условиях вариантного преобразования старинного уртекста»

В клавирных текстах инструктивных сочинений орнамент обнаруживает структурную классификацию двух типов – *внешний* и *внутритематический*¹⁷. Мелизматические украшения – орнаментальные структуры *внешнего типа* – являются органичным компонентом интонационной лексики сочинений. Основной их функцией принято считать украшение музыкального текста

¹⁷ См. об этом: Кириченко П.В., Тухватуллина Н.Л. Структура и функции орнамента в музыкальном тексте фортепианных сонат И. Гайдна. – Уфа, 2002.

посредством преобразования тона. Наряду с тем, можно обнаружить и семантическую функцию орнамента, связанную с условиями преобразования самого мелизма в конкретном содержательно-смысловом контексте. В этом значении становится актуальным определение интонационной лексики, определяющей задачи исполнения орнамента и отражающей стилевую характеристику произведения.

Внутритематическое орнаментирование в текстах инструктивных сочинений осуществляется посредством использования диминуций и фигураций. Органично «вплетаясь» в структуру текста, они тем самым приобретают свойства корреляции, которые основаны на «принципе срастания». В этом случае именно грамматические и семантические условия определяют их значение. Как показал анализ, музыкальные тексты демонстрируют элементарный набор приемов по технике диминуирования, создающих одновременно художественный эффект разнообразного декора. Орнаментальные структуры внутритематического типа могут проявлять: а) формообразующие функции – линейный способ развертывания вертикали в горизонталь; 2) функции колорирования опорных тонов по добавочному принципу; 3) функции фиксации внимания на смысловой функции музыкального текста, семантики его содержательных сегментов.

Расшифровка орнаментальных элементов одинаково важна в двух случаях: 1) в интонировании, адекватном авторскому замыслу и стилю; 2) в процессе преобразования старинного уртекста. Понимание специфики использования орнамента в комплексе элементов музыкальной речи барокко служит «ключом» к овладению ее стилистики, что совершенно необходимо для творческого взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом.

Глава III. «Творческие формы работы с музыкальным текстом инструктивных сочинений Баха»

Развитые традиции ансамблевого музицирования в барочную эпоху и вариантная специфика старинного клавирного уртекста служили установкой для творческого взаимодействия барочного исполнителя с музыкальным текстом. В этой связи специфическая особенность сочинений, представленных в инструктивных

альбомах, рассматривается в исследовании как школа по обучению навыкам вариантного преобразования и творческого музицирования. В современных условиях реконструкция ситуации свободного музицирования может осуществляться в двух основных формах. Первая - *переинтонирование* - с применением регуляторов смысла – темпа, динамики, артикуляции (§1). В этом случае инструктивные пьесы должны рассматриваться как репертуарные произведения для освоения навыков интерпретации на основе расшифровки смысловых структур музыкального текста. Вторая форма - *переизложение старинного уртекста* с применением принципа *развертывания клавира в смысловую партитуру* (§2). Способ основан на применении воображаемых ситуаций: 1) сцены-сюжеты старинного музицирования – quasi-оркестровые партитуры; 2) танцевальные сюжеты – менуэт, сарабанда, полонез с изображением танца через персонажи; 3) сюжеты вокального и ансамблевого вокально-инструментального музицирования (ария, дуэт). Выявленные специально для этой формы работы приемы преобразования служат практическим руководством для вариантного преобразования и сюжетно-смыслового развертывания редуцированного уртекста в quasi-партитурное звучание.

§ 1. «Исполнительское интонирование и интерпретация старинного клавирного уртекста»

Технология интерпретации старинного клавирного уртекста опирается на адекватную первичному тексту расшифровку смысловых структур с последующим произнесением семантических фигур и ситуативных знаков на интонационно-образной основе. Регуляторы смысла¹⁸ – темп, динамика, артикуляция, используемые как инструмент преобразования, выполняют роль дополнительного воздействия и, тем самым, активно влияют на изменение образной сферы соответственно «режиссерскому» плану. При этом определение интонационно-лексического состава темы служат исходной позицией, позволяющей обосновать художественную мотивировку и проблему артикуляции.

Как показал анализ, смысловые структуры заполняют содержательное пространство музыкальных текстов. В этой связи был внедрен специальный метод по считыванию смысловых

¹⁸ Термин Л.Н. Шаймухаметовой.

структур в фактурном формате полифонического изложения, который основан на их выявлении, расшифровке и определении путей внутритекстовой миграции. Необходимость такой работы связана с тем, что смысловые структуры музыкального текста не имеют строгого закрепления за определенными голосами полифонической фактуры и часто переходят из одного голоса в другой. Используемый подход позволил концентрировать внимание на основной авторской версии в интерпретации, ее интонационной сути и, что особенно важно, определить траекторию переинтонирования музыкального текста. Вариантное переинтонирование как практическое изучение интонационной лексики и стилистики барокко может осуществляться по заданному плану соответственно смысловой задаче путем аргументированного применения темпа, динамики, артикуляции. Эти навыки формируются в опоре на творческие формы¹⁹ работы над инструктивными сочинениями с применением ролевых игр в условиях моделирования ситуации свободного музицирования того времени.

§ 2. «Некоторые композиционные способы развертывания клавирного текста в смысловую партитуру»

Поскольку музыкальные тексты инструктивных сочинений Баха для клавира опираются на устойчивую коммуникативную модель старинного музицирования, они наполнены особым (неклавирным) содержанием, что и придает им образ quasi-партитуры, направляющей исполнителя на воплощение персонажей, ситуаций, диалогов, quasi-тембров, образов звучащего оркестра, а также тембровых и пространственно-динамических эффектов. Эти свойства, связанные с сюжетно-ситуативным вариантным переизложением музыкального текста, служат отражением традиции создания дублей – возможных версий. При этом сами тексты содержат в себе признаки, которые запечатлевают конкретные приемы и диктуют регламент преобразования - развертывания клавира в смысловую партитуру. Так, например, часто встречающийся прием *орнаментирования* демонстрирует богатые возможности вариантного изложения текста, путем

¹⁹ Описание технологии обучения свободному музицированию на основе ролевых игр содержится в ряде изданий лаборатории. См.: Лаборатория музыкальной семантики. Аннотированный библиографический указатель.- Уфа, 2004.

украшения – внешнего (мелизма) и внутритематического (диминуции), регламентированного спецификой звучания клавирных инструментов. Другой прием – *двойной контрапункт октавы* (барочное «зеркало») также построен на необходимости вариантного воссоздания повторов в тексте, путем вертикальных перестановок. Многочисленные репризы, часто встречающиеся на грани различных разделов формы, не могли быть точными, поэтому двойной контрапункт октавы приобретал в преобразовании существенное значение. В равной мере часто повторяются в текстах (и следовательно, могут применяться на практике) приемы «*свертывания и развертывания*», демонстрирующие в текстах потенциал вариантного преобразования (к примеру, увеличение и уменьшение длительностей, преобразование вертикали в горизонталь (и наоборот). Постоянное присутствие в текстах обнаруживают приемы *дублировки, регистровки*, что связано с техническими особенностями клавирных инструментов (мануалы). Выявленные способы дополняет барочный прием «*ars combinatoria*» - игры сегментами текста различных синтаксических уровней (предложение, фраза, мотив), а также универсальный прием «*инверсия*» (расположение элементов текста в обратном порядке.). Таким образом, особенности редуцированного текста делают его художественно мобильным и объективно ставят исполнителя в ситуацию необходимости его развертывания, что и являет собой пример наиболее творчески активного взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом.

Итак, традиция свободного переизложения регламентируется непосредственно спецификой текста. В этом случае системой ограничений могут служить универсальные композиторские способы преобразования музыкального материала, выявленные в тексте инструктивных сочинений: 1) *дублировка*; 2) *регистровка*; 3) *орнаментирование*; 4) *инверсия* 5) *принцип барочного «зеркала» - двойной контрапункт октавы*; 6) *ars combinatoria*; 7) *принцип «свертывания»*; 8) *принцип «развертывания»*.

Комплекс обозначенных композиционных приемов служит технологической основой преобразования клавира в смысловую партитуру на основе избранных сюжетов и дает возможность применения ролевых игр в процессе обучения начинающих исполнителей.

Воплощение сюжетно-ситуативного действия, приближающее к практике живого ансамблевого музицирования, осуществляется с помощью новой и оригинальной формы работы, которая вошла в практику преподавания под названием *интонационный этюд*¹⁹. Его суть заключается в постановке многообразных исполнительских задач на смысловой основе, необходимых в процессе работы над фрагментами произведений различных авторов. Заявленный метод служит целью освоения стилистики и артикуляции музыкальной речи, а также - художественных задач по композиции, важных в преобразовании старинного уртекста.

В описании работы над авторским сочинением в форме интонационного этюда, где были использованы перечисленные композиционные приемы, изложен алгоритм действий по развертыванию клавира в «партитуру». Полифункциональное взаимодействие с текстом строится на темброво-регистровых перестановках сегментов текста, на переменности функций голосов фактуры, а также - на варьировании интонационной лексики и ее формул.

Таким образом, зашифрованные в слое нотного текста инструктивных сочинений Баха приемы преобразования доказывают существование в самих музыкальных текстах универсальных секретов (способов) музицирования, которые могут служить *практическим руководством по обучению навыкам свободного музицирования*. Именно такое их качество создает объективные условия для *творчески активного взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом*.

В **Заключении** диссертации сформулированы основные позиции автора в отношении к проблеме и выводы, касающиеся специфики и свойств старинного клавирного уртекста. К важнейшим из них относятся редукция, потенциальная вариантность. Принципиальные особенности его организации, воплотившие неограниченный художественный потенциал, предоставляют исполнителю объективную возможность освоения разнообразных навыков свободного музицирования. В этой связи выявлены и обозначены основные принципы работы со старинным уртекстом инструктивных сочинений Баха. Так, практическое направление в их изучении предполагает: 1) интерпретацию

¹⁹ Эта форма работы активно применяется в занятиях по различным дисциплинам учебного плана в Уфимской государственной академии искусств.

клавирного текста в опоре на его смысловую константу - интонационную лексику; 2) преобразование старинного уртекста (путем применения выявленных в тексте композиционных приемов) с целью развития творческого отношения к музыкальному тексту барокко.

Путь к овладению элементами музыкальной речи эпохи барокко опирается на аналитическое изучение ее семантических возможностей, интонационного словаря и стилистики. С этой точки зрения основой грамотного интонирования и музицирующих действий должен служить семантический анализ смысловых структур музыкального текста. Избранный подход в изучении старинного уртекста и намеченные принципы творческого с ним взаимодействия выводят исполнителя на более высокий – многогранный и творческий уровень художественной деятельности.

Публикации по теме диссертации:

1. Особенности старинного уртекста и формы работы с ним в классе общего фортепиано //Музыка, живопись, театр: проблемы теории и педагогики: Республ. науч.-метод. конф. 16-18 декабря 2000г., Уфа. /УГИИ. - Ред.-сост. В. А. Шуранов. – Уфа, 2000. С.36-38.
2. Нетрадиционные формы работы над полифоническими произведениями И.С. Баха в классе общего фортепиано: В помощь слушателям ФПК. /УГИИ: Лаборатория музыкальной семантики. - Сост. и отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. - Уфа, 2001. - 15с.: нот.
3. К вопросу об артикуляционных и динамических обозначениях в работе над авторским текстом музыкального произведения //Вопросы методики фортепианного исполнительства: Сб. тр. /УГИИ. - Сост. Н. Ф. Гарипова. - Уфа, 2002. - С. 9-16.
4. Нетрадиционные формы работы над полифоническими произведениями И. С. Баха //Художественный мир музыкального произведения: Межвуз. сб. ст. /УГИИ: Лаборатория музыкальной семантики. - Сост. и отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. - Уфа, 2002. - С.28-41.
5. О вариантном прочтении и переинтонировании старинного уртекста //Семантика старинного уртекста: Межвуз. сб. ст. /УГИИ:

Лаборатория музыкальной семантики. - Отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2002. - С. 37-53.

6. Курс фортепиано в контексте актуальных проблем музыкальной педагогики //Музыкальная педагогика и проблемы преподавания фортепиано: Сб. ст. /УГИИ. - Отв. ред.- сост. Н. Ф. Гарипова. – Уфа: РИЦ УГАИ, 2003. - С. 10-19.

7. Семантика музыкального диалога в пьесах "Нотной тетради Анны Магдалены Бах" //Музыкальный текст и исполнитель: Сб. ст. /УГАИ: Лаборатория музыкальной семантики. - Отв. ред.-сост. Л.Н. Шаймухаметова. – Уфа: РИЦ УГАИ, 2004. - С. 39-56.

8. К проблеме творческого взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом (на примере старинного клавирного уртекста) //Музыкальное содержание: наука и педагогика /Материалы III Всероссийской научно-практической конференции 26-29 апреля 2004г., Уфа. /Отв. ред.-сост.Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа: РИЦ УГАИ, 2005. - С. 260-271.

9. Нетрадиционные формы работы над полифоническими произведениями И. С. Баха в классе фортепиано //Музыкальное содержание: наука и педагогика /Материалы III Всероссийской научно-практической конференции 26-29 апреля 2004г., Уфа. /Отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа: РИЦ УГАИ, 2005. - С. 584-593.

A handwritten signature in black ink, consisting of stylized, cursive letters, likely representing the author's name.