



Н. М. КУЗНЕЦОВА

Уфимская государственная академия искусств

им. Загира Исмагилова

Лаборатория музыкальной семантики



УДК 78.072.2

О НЕКОТОРЫХ ПРИЁМАХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ КЛАВИРНОГО УРТЕКСТА И. С. БАХА

(на примере инструктивных сочинений для клавира)

Музыкальные традиции эпохи барокко, определившие природу, специфику клавирного уртекста, предполагали разнообразные – *смысловые и структурные* – преобразования авторского текста. Творческим приёмом качественного изменения заданного инварианта выступал способ *вариантного переинтонирования* уртекста (основанный на изменении темпа, динамики, артикуляции), явившийся действенным механизмом овладения устной музыкальной речью¹. Вместе с тем, особое значение имело применение ряда универсальных приёмов развёртывания первоначального текста с целью его адаптации к условиям ансамблевой игры. Клавирный уртекст служил своего рода способом унификации записи партий инструментальной, вокальной музыки. Подобный принцип закрепления музыкальной мысли обрёл полную силу благодаря тому, что «...импровизационная практика была несовместима с идеей полностью фиксированного нотного текста» [1, с. 186]. В результате клавишный двустрочник выбрал некоторые структурные свойства редуцированной партитуры и выступил сокращённым (свёрнутым) аналогом партитурной модели, схематично отражая реплики, диалоги и иные взаимодействия участников ансамбля и солистов. Интертекстуальные включения образов «оркестровых звучностей» отражены в клавирном тексте *смысловыми структурами музыкального диалога*². Столь глубинная, *полисемантическая* организация барочного музыкального текста по принципу «музыка в музыке» обращает современного пианиста к аналитической расшифровке «полифонии смыслов и тембров».

Редукция уртекста скрывает в клавишной записи некоторых сочинений *вертикальные (solo–continuo)* и *горизонтальные (ripieno–concertino)* модели музыкального диалога, которые могут быть выявлены в результате преобразования текста исполнителем. Так, авторский музыкальный текст Арии BWV 991 из «Нотной

тетради Анны Магдалены Бах» (пример № 1), будучи запечатлённым в клавирном формате, тем не менее, графически фиксирует диалогическую структуру «солиста и ансамбля».

Пример № 1 «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах»
Ария BWV 991



Верхняя строка – партия «solo» имеет развитую мелодическую специфику, сочетающую в себе орнаментальные элементы внешнего и внутритематического характера. Устойчивые признаки образа солиста свидетельствуют о том, что Ария могла иметь и вокальное, и инструментальное воплощение (флейта, гобой). В этом смысловом контексте нижняя строка отражает функцию continuo, которая воплощалась инструментом с низким регистром (или ансамблевым составом) и своей условной, свёрнутой фиксацией предполагала структурное развёртывание. Опираясь на вертикальное противопоставление диалогических моделей, создание вторичного (исполнительского) текста можно направить по сценарию, который диктует непосредственно музыкальный текст.

В другом случае (пример № 2) именно повторность сегментов текста подсказывает иной порядок маркировки модели музыкального диалога. Исполнительская инициатива может идти здесь по пути воспроизведения ситуации концертирования по принципу *tutti–solo*. Реализация горизонтальной модели происходит через подключение ряда динамических средств выразительности и создания, таким образом, светотеневого пространственного эффекта. Используя акустическое сопоставление *forte–piano*, исполнитель способен маркировать, то есть обозначить и тем самым воссоздать оппозицию горизонтальных реплик, озвучивая их по принципу эхо: *piano* – далеко, *forte* – близко, как обозначено в примере.

Пример № 2

Сюита g moll BWV 821.

Эхо

Вполне очевидно, что присутствие таких кодовых знаков сюжета музицирования – вертикальных и горизонтальных моделей музыкального диалога – наполняет клавирные тексты инструктивных сочинений Баха особым «не-клавирным» содержанием, что приближает текст к образу *quasi-партитуры*, направляющей исполнителя на воплощение тембровых и пространственно-динамических эффектов средствами современного фортепиано.

Выявление и расшифровка значений вертикальных и горизонтальных смысловых диалогических структур открывают исполнителю две возможности: 1) имитации темброво-акустических реалий (оркестр, ансамбль, струнные, духовые и т. д.); 2) вариантного переизложения клавирного текста в ансамблевую партитуру на основе специальной технологии его преобразования. Всё это говорит о полифункциональном креативном потенциале клавирного уртекста, возможность реализации которого неисчерпаема.

Преобразование клавирного первоисточника в *quasi-оркестровую* партитуру может осуществляться исполнителями (двумя и более) посредством имитаций тембровых особенностей инструментов барочного оркестра, что вполне доступно универсальному свойству фортепианной звучности, в котором «поистине скрыты партитурные возможности» (С. Фейнберг). В этом случае ставится задача создания исполнительского сценария³. Всё же наиболее яркому воплощению эффекта *quasi-оркестрового* звучания способствует воспроизведение мигрирующих моделей музыкального диалога (вертикального и горизонтального) на двух роялях. Здесь открывается наиболее широкая возможность развёртывания двухстрочного текста клавира в *quasi-оркестровую* партитуру.

Обозначим некоторые из приёмов, составляющих основу второй из двух названных технологий. Они прочитываются в самих клавирных уртекстах Баха. Характерный, наиболее часто встречающийся приём – *вертикальная перестановка партий*. В клавирных текстах Баха, предназначенных многочисленным «любителям клавира для домашнего музицирования», эта композиционная техника демонстрирует заметную постоянность. Часто она вы-

писана и обозначена в тексте графически, причём примеры её действия запечатлены в первоисточниках в различных сегментарных форматах. Например, комбинации вертикальных перестановок сегментов текста в объёме двух, четырёх, восьми и более тактов можно наблюдать в пьесах Французских сюит, Английских сюит, Инвенций, Партий⁴, «Нотной тетради Анны Магдалены Баха», «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха»⁵.

В иных случаях признаком подобных перестановок может быть знак репризы на грани построения. Подтверждением тому служит авторское факсимиле зеркальной смены позиций *solo-continuo* во многих инструктивных пьесах. Отметим некоторые из них: Менуэт из Французской сюиты № 1 *d moll* BWV 812; Жига из Английской сюиты *G dur* BWV 810; Сарабанда из Партии *a moll* BWV 827; Куранта из Партии *G dur* BWV 829.

Устойчивое действие вертикальных перестановок как сигналов к преобразованию текста подтверждают непосредственно клавирные образцы, где смысловые обратные диспозиции обозначены и выписаны в самом тексте. Для исполнительских преобразований исходный композиционный принцип является регламентом миграции смысловых структур в фактурном пространстве двухстрочника, направляющим их на взаимообразные перемещения. К примеру, в Сарабанде из Французской сюиты *d moll* BWV 812 (пример № 3) вертикальный обмен диалогических оппозиций имеет заданное значение и приводится в действие самим автором во втором разделе (такты 9–12). При этом очевидно, что в результате взаимообразного фактурного перемещения партия *solo* обнаруживается в нижней строке нотного текста, а *continuo*, оставляя за собой знаковую роль, оказывается в регистровом расположении верхней.

Пример № 3 Французская сюита d moll BWV 812.

Сарабанда

Наблюдаемый способ зеркального отражения восьмитактовой структуры может быть воспринят музыкантами как иллюстрация модели преобразующих действий.



Далее приведём пример, в котором проиллюстрирован принцип вертикальной перестановки в несколько меньшем структурном сегменте. В Менюэте из Французской сюиты *Es dur* BWV 815 (пример № 4) виртуальный образ *solo* равен фразе (такты 1–2), после чего наблюдается вертикальная перестановка (такты 3–4).

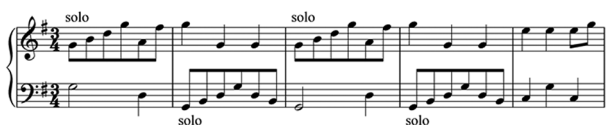
Пример № 4 Французская сюита *Es dur* BWV 815
Менюэт



В этом случае на уровне двутактовых построений наглядно распознаётся зеркальное отражение основных диалогических моделей⁶. Миграция моделей концертных диалогов отражает ансамблевую практику музицирования, свёрнутую в знак и запечатлённую графически в клавирной записи.

Достаточно часто в клавирных пьесах наблюдается вертикальная перестановка на уровне малых – одноктактовых сегментов. Примечательно, что принцип её действия прописан в известном Менюэте *G dur* BWV Anh.116 (пример № 5) из «Нотной тетради Анны Магдалены Баха», которая вобрала в себя все хрестоматийные признаки универсальной школы музицирования.

Пример № 5 «Нотная тетрадь
Анны Магдалены Баха».
Менюэт *G dur* BWV Anh.116



Первоначально заданное значение: *solo* – верхний голос, *continuo* – нижний (т. 1) имеет зеркальное отражение в фактурном пространстве вследствие миграции основной модели и превращения её в модель $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$ (т. 2), что сообразно редуцированной формуле диалога в компактном диалогическом сопоставлении партий. В самом тексте преобразование совершается путём вертикальных перестановок диалогических констант и «смены ролей исполнителей»: *continuo* – на *solo* и наоборот. Поскольку каждая семантическая единица музыкального текста (*solo*, *continuo*) имеет закреплённую регистровую принадлежность, то взаимообразные их тесситурные перемещения в строках клавирного музыкального текста выступают ничем иным, как способом открытого его развёртывания. Опираясь на модель регистрового противопоставления, исполнители могут произвести новую (по сравнению с первич-

ной) версию изложения текста, вариант первоисточника.

Такая практика отражения в клавирном тексте знаковых моделей ансамблевого музицирования запечатлена почти с документальной точностью. Среди примеров: Жига из Партиты *D dur* BWV 828 – в объёме шести тактов; Сарабанда из Английской сюиты *F dur* BWV 809, Жига из Английской сюиты *e moll* BWV 810 – четырёхтактные форматы; Сарабанда из Французской сюиты *Es dur* BWV 815, Прембула *F dur* BWV 927 – в объёме двух тактов; Бурлеска из Партиты *a moll* BWV 827 – взаимообразные перестановки в каждом такте.

Учитывая креативный потенциал клавирного уртекста, практический способ использования принципа вертикального перемещения партий в современных условиях может быть реализован по принципу, который был выявлен в специфике предыдущих образцов: 2 т. + 2 т., 4 т. + 4 т., либо 8 т. + 8 т. Важно, что в этих действиях направляющим фактором вариантного переизложения служит присутствие диалогических структур *solo-continuo*, *tutti-solo* и многочисленные знаки *repriзы*, зафиксированные композитором на грани разделов. Принимая во внимание авторскую закономерность видоизменяющего принципа, следует отметить, что формат таких перестановок вправе корректировать и сами участники сцены музицирования, опираясь на интонационную логику реплик⁷.

В клавирных текстах Баха в равной мере часто наблюдается такой важный приём преобразования, как *дублировка* – удвоение голосов в терцию, сексту, октаву. Дублировка существенно раздвигала фактурные рамки и способствовала воссозданию плотности звучания, необходимой для воплощения эффекта *quasi-оркестровой* партитуры. Так, в Гавоте из Французской сюиты *G dur* BWV 816 (пример № 6) посредством секстовой дублировки обнаруживается семантическая модель трио-состава $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$, которая демонстрирует включение в клавирный текст акустических образов и сюжетов ансамблевого музицирования.

Пример № 6 Французская сюита *G dur* BWV 816.
Гавот



Партия *solo* вбирает характерный семантический компонент – образ дуэта двух инструментов (к примеру, двух скрипок), каждому из которых при условии развёртывания уртекста на двух роялях могут быть заданы индивидуальная тембровая окраска, артикуляция и, следовательно, художественные задачи интонирования.

Наглядным образом запечатления приёма дублирования могут служить и авторские примеры удвоения тонов в терцию. Как и секстовые, подобные структурно-смысловые источники являются признаками ансамблевого музицирования и выступают как сюжетно-ситуативные знаки. К примеру, в Менуэте II из Французской сюиты *d moll* BWV 812 (пример № 7) сольная партия подразумевает развёртывание посредством двух участников музицирования – (*divisi*), которые представлены инструментами одной группы, предположим, «флейта и гобой». Такой quasi-дуэт в сопровождении *continuo* в опоре на характерную интонационную лексику пасторали «рисует» её образ и диктует исполнителю ориентацию на их разнотембровую окраску.

Пример № 7 Французская сюита *d moll* BWV 812.
Менуэт II



Расшифровка графики семантической конструкции *solo divisi continuo* потребует не только тембровой дифференциации путём включения иных регистров, различных интонационно-выразительных решений, но и преобразования основного продолженного баса в акустический результат путём удвоения тона в октаву. Видоизменение на основе знаковых формул, выраженных приёмом дублирования, приводит к реализации quasi-партитурной специфики клавирных текстов, запечатлённой в их лексикографии.

Не менее необходимым композиционным приёмом в правилах развёртывания уртекста являлся способ преобразования, известный под названием *регистровка*. С технической стороны суть приёма заключалась в переносе сегментов текста (или какой-либо его части) в разные тембры многомануальных инструментов семейства клавишных. Смена регистров, как правило, не обозначалась в текстах: возможно по той причине, что «сами произведения содержали в себе некоторые скрытые ориентиры, которые сообщали знатокам истинную манеру исполнения» [2, с.19]. Применение различных регистровых красок считалось естественным и определялось самим музыкантом, поскольку зависело от специфики клавира, регистровых свойств, смены клавиатур, акустических реалий. Владение этим приёмом являлось неотъемлемой составляющей навыков импровизации и музицирования.

Э. Бодки предлагает рассматривать применение регистровых комбинаций при изучении некоторых клавирных сочинений И. С. Баха на фортепиано как наиболее удовлетворительное решение тех исполнительских проблем, которые они ставят. Такой подход, по мнению автора, создаёт предварительное

представление об истинном звучании произведения: «... в пьесах, которые достаточно коротки, и должны исполняться только в одной регистровке (например, многие прелюдии ХТК, танцевальные пьесы, разделы токкат), могут быть равно оправданы различные звуковые краски на одной или двух клавиатурах» [2, с. 268]. Вместе с тем, исследователь полагает, что каждому музыканту чрезвычайно полезно освоить методы, с помощью которых композиторы оперируют своими инструментами.

Аналогичного американскому исследователю взгляда в вопросах изучения клавирных сочинений Баха придерживается и И. Браудо. Автор предлагает предоставить возможность ученику «попутешествовать в мире октавных удвоений», столь излюбленных в музыке XVII–XVIII веков, подтверждая свои советы практическими рекомендациями в использовании регистров на примере пьесы, известной в отечественных изданиях под названием «Волынка» из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» (пример № 8) [3, с.19].

Пример № 8 «Нотная тетрадь
Анны Магдалены Бах».
Мюзетт BWV Anh. 126



Заметим, что в предложенном варианте исполнение с применением регистровки формирует новый сюжет: «Свирель и волынка». Помимо этого возникает стереофонический эффект пространственного восприятия. Такая определяющая функция тембровых контрастов служила образным и смысловым задачам. Путём регистровой рельефности достигался эффект воспроизведения тембровой специфики основных структур текста, что способствовало созданию акустических образов различных инструментов.

Чтобы обозначить роль приёма в темброобразовании, рассмотрим Инвенцию *d moll* BWV 775 (пример № 9), где вертикальные перестановки партий служат задачам регистровых противопоставлений в клавирном тексте. Партия *solo* первоначально репрезентирована в среднем регистровом диапазоне (т. 1–2), однако в последующем путём регистрового переноса смысловая структура верхнего голоса обретает новую по тембру звуковую окраску (т. 3–4, т. 5–6). Организация регистрового уровня, согласно заданному автором плану, демонстрирует логику «темброво-инструментальной» записи в клавирном уртексте. Переменность и разнообразие высотно-звуковых позиций партии *solo* служат quasi-оркестровым воплощением приёма темброво-акустической смены значений.

Пример № 9

Инвенция d moll BWV 775

Вполне очевидно, что варьирование тембровой динамики является не только полифоническим композиционным способом, но и содержательно-структурным принципом записи в ансамблево-оркестровой практике, что открывает потенциал тембровых соотношений диалогических реплик. Актуализация quasi-инструментальных сочетаний тембров с помощью изменения регистровой сферы звучания наполняет акустическое пространство интонационно-выразительным колоритом, смысловым противопоставлением семантических единиц, открывающимся в музыкально-акустическом слое клавирного текста.

В многочисленных клавирных пьесах фантазийного характера – таких, как прелюдии, аллеманды, преамбулы, – отмечаются характерные признаки мануальной клавиатуры (диалогическая структура смысловых пластов, выдержанные тоны в басу), что открывает практическую возможность воплощения quasi-оркестровой партитуры акустическими средствами современного фортепиано.

В комплексе основных композиционных приёмов особое положение занимает техника *генерал-баса*. Её роль в барочную эпоху была основополагающей, что послужило причиной характеристики музыкальной культуры этого периода как «эпохи генерал-баса». Усвоение навыка расшифровки генерал-баса открывало возможность грамотно прочитывать изначально редуцированные партии, искусно заполнять фактурой незамкнутое композиционное пространство, производить его вариантное преобразование⁸. Во многих пьесах, предназначенных для обучения членов семьи Баха, его многочисленных учеников, партия генерал-баса даётся в свёрнутом виде, к примеру, в *opus'e* BWV 514 из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» (пример № 10):

Пример № 10

«Нотная тетрадь
Анны Магдалены Бах».
«Schaff's mit mir, Gott» BWV 514

Видно, что логика действий в преобразовании текста ставит перед начинающим музыкантом задачу восстановления целостной структуры, то есть восполнения гармонической функции голосов на основе указанной цифровки. В целях последующего интонационного преобразования (к примеру, в жанре инструментально-ансамблевой пьесы) развёртывание гармонической модели в партии *solo* предполагает ритмический и фигуративный рисунок, а в партии *continuo* – гармоническое и фактурное обогащение.

Подобного рода задачи содержатся в известных инструктивных сборниках, в которых изначально заданная автором редуция текста служит практической цели формирования навыков гармонического звукосложения и элементов композиции. Среди них: *opus'ы* BWV 508, BWV 510, BWV 511, BWV 512, BWV 515a, BWV 516, а также другие пьесы из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах»; разделы в Прелюдиях BWV 846a, BWV 850, BWV 856, BWV 857 из «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха». Эти и другие свёрнутые тексты по определению могут служить школой свободного музицирования для современного музыканта, способствуя освоению, в том числе, техники генерал-баса.

Наглядно демонстрируют клавирные тексты Баха и уникальную традицию *орнаментирования*, основанную на искусном мелодическом обогащении основных смысловых структур текста и насыщении их экспрессией. Очевидны два вида мелодического украшения: способ декоративного колорирования (внешний орнамент) – с обозначением мелизмов и техника диминуирования (внутренний орнамент) – украшение мелодии с выписанным ритмически усложнённым рисунком текста.

В Прелюдии из Партиты *B dur* BWV 825 (пример № 11) образцом развёртывания смысловой структуры *solo* служит орнаментальное её варьирование посредством искусного переплетения внешних и внутренних украшений.

Пример № 11

Партита B dur BWV 825.
Прелюдия

Красиво очерченные приёмы орнаментального обогащения в опоре на инвариант – основную конструкцию, воплощаемую фигурами противоположного значения, привносят определённое равновесие их противостоянию, расцветивая лёгким и светлым колорированием.

Техника орнаментирования и её принципы могут быть восприняты современным исполнителем как объективное условие проекции содержательного

контекста в ситуации работы с уртекстом. Внедрение и принципы её в преобразовании quasi-оркестровой партитуры могут быть продуманы сообразно поставленной смысловой задаче. В частности, расшифровка музыкального текста вopus'e BWV 814 (пример № 10) путём орнаментации позволит воссоздать партию solo, например, в духе Арии и развернуть редуцированную конструкцию музыкального текста, его формулы в детальный, гибко развитый горизонтальный аналог музыкального диалога *solo-continuo*.

Разнообразие перечисленных приёмов говорит о том, что клавирные уртексты Баха по праву могут именоваться энциклопедией практических средств композиционного преобразования и креативной работы с музыкальным текстом. Помимо рассмотренных, множество и других приёмов можно вычитать на страницах его многочисленных музыкальных альбомов, открытых музыкантам для разнообразной творческой работы. Это и приёмы свёртывания – развёртывания, инверсии, «ars combinatoria», техника прелюдирования и другие, которыми были так богаты традиции музицирующей Европы.

В современных условиях алгоритм практической работы по развёртыванию клавира в quasi-партитуру может быть построен на одновременном преобразовании каждой из смысловых структур клавирного текста – *solo, continuo*, которые распределены между двумя (возможно и более) исполнителями, что позво-

ляет расширить объём и темброво-колористические возможности звучания. Участники ансамбля создают диалогическую конструкцию исполнением как главных партий (*solo, continuo*), так и отдельных реплик воображаемых инструментов. Все названные выше композиционные приёмы преобразования в равной степени могут быть задействованы для достижения «партитурного образа» клавирного текста и полноты звучания «барочного ансамбля».

Анализируемая смысловая специфика клавирного уртекста Баха не только является документальным свидетельством развитой традиции музицирования, но и демонстрирует «своеобразную форму кодирования» – запечатления и хранения информации о принципах творческого взаимодействия барочного исполнителя с музыкальным текстом. Следовательно, все вычитанные в уртекстах баховских сочинений практические способы действий являют собой систему координат и ограничений, и могут служить правилами развёртывания клавирного уртекста. В то же время, названные композиционные приёмы в совокупности воплощают некий инструктивный механизм «обретения вкуса к сочинительству», что определялось И.С. Бахом как одна из педагогических задач. Дидактический характер исполнительских преобразований, существенно поднимающий мотивацию в обучении, открывает новый взгляд на привычный, хрестоматийный материал, воплощающий поистине неиссякаемые художественные ресурсы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эту дидактическую задачу содержат многие клавирные тексты инструктивных сочинений И. С. Баха, предназначенные для домашнего и учебного музицирования, в том числе и те, что композитор опубликовал в изданиях под названием Klavierübung.

² Разработке теории миграции сюжетно-ситуативных знаков – моделей музыкального диалога посвящены работы Л. Н. Шаймухаметовой [9], Е. В. Гордеевой [4; 5], Н. М. Кузнецовой [6], К. Н. Репиной (Мореин) [8].

³ В этой практике может быть задействована такая форма работы, как интонационный этюд – фрагмент текста, вариативно интонируемый в зависимости от заданной смысловой задачи. Подробнее см.: [10].

⁴ В анализе автором статьи использовались зарубежные издания сочинений И. С. Баха, основанные на оригинальных текстах. См. нотографию: [1–5].

⁵ Здесь и далее приняты обозначения альбомов как «Нотные тетради», встречающиеся во всех отечественных

изданиях и используемые в современной репертуарной практике.

⁶ Подробно о модификациях моделей музыкального диалога см.: [6].

⁷ В процессе развёртывания уртекста в quasi-партитуру партии распределяются между двумя участниками сюжета музицирования, каждый из которых воспроизводит звучание основных смысловых структур: solo – первый рояль, continuo – второй рояль. Свойства фортепианной звучности при активизации художественного воображения дают возможность окрашивать различными тембровыми красками отдельные голоса и, следовательно, определять смысловую задачу вариантного воплощения.

⁸ Факсимильное издание «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» демонстрирует пятнадцать правил употребления генерал-баса, записанных, как считают исследователи, не только рукой Иоганна Себастьяна, но и членами его семьи. См. Нотографию: [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). М.: Московская гос. консерватория, 1997. 571с.

2. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. М.: Музыка, 1989. 389 с.

3. Браудо И. А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. М.: Классика–XXI, 2001. 88 с.

4. Гордеева Е. В. Сюжеты музицирования в клавирных произведениях И.-С. Баха // Музыка прошлого и современность: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова; Лабо-



ратория музыкальной семантики. Уфа, 2010. С. 22–31.

5. Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И. С. Баха // Проблемы музыкальной науки. 2008/1(2). С. 198–202.

6. Кузнецова Н. М. Семантика музыкального диалога в пьесах «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» // Проблемы музыкальной науки. 2007/1. С. 249–256.

7. Кузнецова Н. М. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И. С. Баха для клавира): дис. ... канд. искусствоведения. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2005. 261с.

8. Мореин К. Н. Партитурные признаки текста в клавирных сонатах Д. Скарлатти // Проблемы музыкальной науки. 2010/2 (7). С.194–197.

9. Шаймухаметова Л. Н. Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов // Семантика старинного уртекста: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2002. С. 16–36.

10. Шаймухаметова Л. Н., Юсуфбаева Г. Р. Инструктивные сочинения И.-С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. Уфа, 1998. 111 с.

REFERENCES

1. Barsova I. A. *Ocherki po istorii partiturnoy notatsii (XVI – pervaya polovina XVIII veka)* [Essays on the History of Musical Score Notation (16th – First Half of the 18th Century)] Moscow: Moscow State Conservatory, 1997. 571 p.

2. Bodki E. *Interpretatsiya klavirnykh proizvedeniy I. S. Bakha*. [Erwin Bodky. Interpretation of Bach's Keyboard Works]. Moscow: Muzyka, 1989. 389 p.

3. Braudo I. A. *Ob izuchenii klavirnykh sochineniy Bakha v muzikal'noy shkole* [On Studying Bach's Works for Keyboard in Music Schools]. Moscow: Klassika – XXI, 2001. 88 p.

4. Gordeyeva E. V. Syuzhety muzitsirovaniya v klavirnykh proizvedeniyakh I. S. Bakha [The Subject Matter for Music Making in J.S. Bach's Keyboard Works]. *Muzyka proshlogo i sovremennost': sb.st.* [Music of the Past and the Present Times: a Collection of Articles] Edited and Compiled by L. N. Shaymukhametova. Ufa: Laboratory of Musical Semantics, 2010, pp. 22–31.

5. Gordeyeva E.V. Muzykal'naya leksikografiya stsen i obrazov muzitsirovaniya v klavirnykh p'esakh "Frantsuzskikh syuit" I. S. Bakha [The Musical Lexicography of the Scenes and Images of Music in the Keyboard Pieces Comprising the "French Suites" of J.S. Bach]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship], 2008/1(2), pp.198–202.

6. Kuznetsova N. M. Semantika muzykal'nogo dialoga v p'esakh "Notnoi tetradi Anny Magdaleny Bakh" [The Semantics of Musical Dialogue in the Pieces Comprising the "Notebook of

Anna Magdalena Bach"]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship], 2007/1, pp. 249–256.

7. Kuznetsova N. M. *Tvorcheskoe vzaimodeistvie ispolnitelya s muzykal'nym tekstem (na primere instruktivnykh sochineniy I. S. Bakha dlya klavira): dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Creative Interaction of the Performer with the Musical Text (on the Example of I.-S. Bach's Instructive Compositions for Keyboard): A Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Ufa: Laboratory for Musical Semantics, 2005. 261p.

8. Morein K. N. Partiturnye priznaki teksta v klavirnykh sonatakh D. Skarlatti [The Notational Indications of the Text in Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship], 2010/2(7), pp.194–197.

9. Shaymukhametova L.N. Semantika muzykal'nogo dialoga v klavirnykh proizvedeniyakh zapadnoevropeiskikh kompozitorov [The Semantics of Musical Dialogue in the Works for Keyboard by West European Composers]. *Sematika starinnogo urteksta: Sb. st.* [The Semantics of the Early Urtext: a Compilation of Articles]. Edited and compiled by L. N. Shaymukhametova. Ufa: Laboratory for Musical Semantics, 2002, pp. 16–36.

10. Shaymukhametova L.N., Usufbaeva G.R. *Instruktivnye sochineniya I.-S. Bakha dlya klavira v praktike obucheniya tvorcheskomu muzitsirovaniyu* [Instructive Compositions for Keyboard in the Practice of Teaching Creative Performance of Music]. Ufa, 1998. 111 p.

NOTOGRAPHY

1. Johann Sebastian Bach. *Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (1722 und 1725)*. Herausgegeben von Georg von Dadelzen. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1957. 138 s.

2. Johann Sebastian Bach. *Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725. Faksimile der Originalhandschrift mit einem Nachwort herausgegeben von Georg von Dadelzen*. Bärenreiter Kassel-Basel-London-New York, 1988. 126 s.

3. Johann Sebastian Bach. *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*. Herausgegeben von Wolfgang Plath.

Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Bärenreiter Kassel-Basel-London-New York, 1962. 119 s.

4. Johann Sebastian Bach. *Sämtliche Klavierwerke. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe*. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Band II. Bärenreiter Kassel-Basel-London-NewYork-Prag TP 2002. 756 s.

5. Johann Sebastian Bach. *Sämtliche Klavierwerke. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe*. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Band III. Bärenreiter Kassel-Basel-London-NewYork-Prag TP 2002. 740 s.

О некоторых приёмах исполнительских преобразований клавирного уртекста И. С. Баха (на примере инструктивных сочинений)

Смысловая организация музыкального текста клавирных сочинений Баха, известных в современной исполнительской и педагогической практике как инструктивные, вбирает одно

из важнейших его свойств – quasi-партитурность. Интертекстуальные включения образов «оркестровых звучностей» отражены в клавирном тексте смысловыми структурами му-



зыкального диалога – solo-continuo и ripieno-concertino. Присутствие кодовых знаков сюжета музицирования – вертикальных и горизонтальных моделей как признака взаимодействия участников ансамбля и солистов, открывает перед исполнителем возможность воплощения тембровых и пространственно-динамических эффектов средствами современного фортепиано. Вариантное переизложение клавирного текста в quasi-оркестровую партитуру может осуществляться на основе специальной технологии. Преобразование исходного материала совершается путём вертикальной перестановки партий, дублировки, регистровки, техники генерал-баса, орнаментирования. Такую форму исполнительской работы

диктуют непосредственно клавирные уртексты Баха, являясь одновременно документальным свидетельством музицирующей практики эпохи и регламентом исполнительских действий. Всё это говорит о том, что клавирные уртексты Баха по праву могут именоваться энциклопедией практических средств композиционного преобразования и креативной работы с музыкальным текстом. Дидактический характер исполнительских преобразований открывает новый взгляд на хрестоматийный материал, воплощающий поистине неиссякаемые художественные ресурсы.

Ключевые слова: И. С. Бах, клавирный уртекст, музыкальный диалог, инструктивные сочинения для клавира

— On a Few Techniques of Transformation in Performance of the Clavier Urtext Scores of J.S. Bach — (on the Example of Compositions Written for Instructive Purposes)

The semantic organization of the musical text of Bach's clavier compositions known in contemporary performance and pedagogical practice as instructive assumes one of its most important features – quasi-orchestral-score qualities. Intertextual incorporations of inclusions of images of “orchestral sounds” are reflected in the clavier text with semantic structures of musical dialogue – solo-continuo and ripieno-concertino. The presence of such codified signs of the subject matter of music making – the vertical and horizontal models as an indication of interaction of members of an ensemble and the soloist – opens for a performer the possibility of embodiment of timbre and spatial-dynamic effects by means of the contemporary piano. A variation-type re-exposition of the clavier text into a quasi-orchestral score may be carried out on the basis of special technologies. The transformation of the source takes place by

means of a vertical repositioning of the parts, doubling, register setting, the figured bass technique, and ornamentation. The clavier urtext scores of Bach directly require this kind form of work on performance, presenting simultaneously a documented testimony of the music making practice of the epoch and the guidelines for performance actions. All of this bears witness to the fact that Bach's clavier's urtext scores could rightfully be termed an encyclopedia of practical means of compositional transformation and creative work with the musical text. The didactical character of performance transformations reveals a new outlook on the classic material, which embodies veritably inexhaustible artistic resources.

Keywords: J.S. Bach, clavier urtext, musical dialogue, Compositions Written for Instructive Purposes for clavier

Кузнецова Наталья Марковна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры фортепиано
E-mail: namarku@mail.ru

Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова,
Лаборатория музыкальной семантики
Российская Федерация, 450077 Уфа

Natalia M. Kuznetsova

Candidate of Arts,
Assistant Professor at the Piano Department
E-mail: namarku@mail.ru

The Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts,
Laboratory for Musical Semantics
Russian Federation, 450077 Ufa

