

Н. М. КУЗНЕЦОВА

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова
Лаборатория музыкальной семантики

УДК 378:786.2

СЕМАНТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ДИАЛОГА
В ПЬЕСАХ «НОТНОЙ ТЕТРАДИ АННЫ МАГДАЛЕНЫ БАХ»

В ситуации развитых традиций бытового музицирования Германии XVII—XVIII веков школа И.-С. Баха занимает особое место. Основанная на методе практического обучения искусству игры на клавире, она представляет собой замечательный образец воспитания творческой личности, пробуждения «вкуса к сочинительству». Однако в современной педагогической практике инструктивные сочинения Баха традиционно рассматриваются лишь как репертуарные пьесы, предназначенные для разучивания их в качестве готовых текстов к концертному выступлению. Между тем, в первичной своей функции эти пьесы, безусловно, служили также и школой свободного музицирования, которая формировала навыки вариантного переизложения текста для различного состава исполнителей. Доказательство этого факта мы наблюдаем в самих пьесах «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», где зафиксированы «первоначальные» тексты (так называемые *уртексты*) и здесь же даны варианты их переизложения. Среди них образцы такого рода, как инвариант и версия изменяемости исполнительского состава (вокальный дуэт или инструментальный дуэт — BWV 511, BWV 512, BWV 515, BWV 515 a, BWV 516 и др.), пример вертикального свертывания первоначальной гармонической схемы (BWV Anh. 114) и напротив, — развертывания баса в *divisi* (BWV Anh.117a). В то же время большинство пьес тетради представляет собой редуцированный текст, адаптированный к двухручному исполнению на клавире, но скрывающий внутри потенциальные возможности для развертывания клавира в смысловую *quasi*-партитуру.

В альбоме, предназначенном для домашнего музицирования семьи Баха, подобные пьесы служили образцами переизложения и до сих

пор служат примером творческого взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом¹.

Сама традиция композиторской практики в области бытового музицирования допускала использование уртекстов, предполагающих их вариантное преобразование. «Определение специального рода изданий музыкальных сочинений XVII—XVIII веков немецким термином *Urtext* давно уже стало привычным», — пишет автор текстологического исследования рукописей И.-С. Баха Т. Шабалина. Автор объясняет значение, которое стоит за этим термином, подражая текст первичный, оригинальный, авторский, без каких-либо редакторских привнесений [14, с. 389]. К этому можно добавить, что первоначальный текст (уртекст) имел свою специфику: его запись носила схематичный, «свернутый» способ фиксации музыкального содержания и давала «эскизные» представления о структуре, характере сочинения и даже о его жанре. Уртексты являли собой своего рода «матрицу» или некий творческий импульс для последующих действий в создании исполнительских версий.

Неполный тип фиксации клавирного текста обладал признаками редуцированной партитуры. Автор «Очерков по истории партитурной нотации» И. Барсова объясняет отсутствие детально детерминированной записи общей тенденцией в эволюции нотации XVII—XVIII вв., связанной, в том числе, и с импровизационной практикой, которая была «несовместима с идеей полностью фиксированного нотного текста» [2, с.186].

Мобильность редуцированного текста представляла барочному исполнителю простор творческой инициативы, фантазии, которые могли быть реализованы активным преобразованием музыкального материала. Именно такая практика

определяла особый, характерный тип взаимодействия исполнителя с текстом. Она соответствовала традициям и правилам развертывания старинного уртекста и являлась привычным делом для концертной практики барокко и для обучения музыкантов того времени.

Доказательства художественной мобильности и потенциальной вариативности запечатлены в самих старинных уртекстах, о чем свидетельствует их семантический анализ. Взгляд с семантических позиций обнаруживает постоянное присутствие в этих сочинениях кочующих из текста в текст сюжетных сцен музицирования — различных ансамблевых составов, ситуативных знаков *музыкального диалога*. Последний распространен в пьесах «Нотной тетради» необычайно широко и воплощается двумя основными смысловыми структурами неклавирного происхождения: $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ (вертикальное расположение реплик) и *tutti — solo* (горизонтальное расположение, поочередное звучание), представленными *quasi*-образами определенных музыкальных инструментов. Семантическая ситуация музыкального диалога отражена в смысловой организации текста, в чем мы можем убедиться на примерах пьес из альбома.

Модель $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ в ее «свернутом» виде обнаруживается в тексте тетради наиболее часто (см. примеры № 1, 2). Аналогичной иллюстрацией присутствия данной смысловой структуры могут служить пьесы: Menuet BWV Anh.113, Menuet BWV Anh.114, Menuet BWV Anh.115, Polonaise BWV Anh.119, Menuet BWV Anh.132. Значительно реже в клавирный текст включается принципиально другая конструкция, основанная на одновременном звучании реплик, их чередовании, выраженная оппозицией *tutti — solo*, например, в пьесах Polonaise BWV Anh.125, Polonaise BWV Anh.130. В таких случаях миграция *quasi*-оркестровых звучностей воссоздает смысловую структуру, основанную на принципе сопоставления звуковых масс различной плотности².

Все выявленные в тексте мигрирующие конструкции музыкального диалога основаны на воспроизведении на клавире эффекта *quasi*-оркестрового звучания, в результате чего возможен процесс развертывания первоначального клавирного текста в воображаемую партитуру.

Рассмотрим обозначенные модели на примерах. Так, в Menuet'e BWV Anh. 113 (пример № 1) в тексте клавирного изложения без труда обнаруживается конструкция диалогической структуры $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$. Она имеет четкое смысловое разграничение, где фигурации *solo* вертикально противопоставлены образу *basso continuo*. Верхний голос выполняет орнаментальную функцию, что соответствует сюжетно-ситуативному значению партии «солиста» как героя сюжетного действия. Можно утверждать, что смысловая структура вертикального диалога репрезентирует сцену старинного музицирования: реплики *solo* оркестровых инструментов звучат одновременно с ансамблем — *continuo*.

В Menuet'e BWV Anh. 114 (пример № 2) также очевидно присутствие типичной модели вертикального диалога, где генерал-бас зафиксирован долгими длительностями, а солирующий голос имеет более развитую фактуру. Образ *continuo* и в этом случае содержит признаки его как выдержанного баса, воплощаемого инструментами с низким регистром. Заметим, что в 1-м такте автор «подсказывает» исполнителю идею преобразования генерал-баса (ритмическую и звуковысотную).

Подобная смысловая диспозиция грамматической конструкции барокко со всей очевидностью предстает перед нами в пьесах альбома, и именно она служит «руководством» к действию по их преобразованию.

В известном Polonais'e BWV Anh. 125 мы можем наблюдать модель *горизонтального* диалога *tutti — solo*, так как архитектоника данного клавирного текста в полной мере этому способствует. Аналогичное воплощение смысловых структур находим в Polonais'e BWV Anh.123 (пример № 3). Однако здесь они определяются не сразу. Обозначить динамические составляющие этой диалогической структуры как *tutti — solo* и выделить оппозицию реплик способен именно исполнитель. Например: т.1—2 — *f*, т. 3—4 — *p* (или вариант наоборот). Он также может переизложить музыкальный материал сольных реплик из сексты в терцию, что предоставит возможность имитировать разные тембровые составы.

Ситуативные знаки музыкального диалога в «Нотной тетради» постоянны. Они встречаются в текстах пьес различного содержания и раз-

личной жанровой принадлежности: в менуэтах, ариях, полонезах и др. Появление их не случайно, так как, судя по всему, они служили для барочных музыкантов основанием к воспроизведению вполне стандартных действий по расшифровке смысловых структур текста (скрытых и явных), а также стимулом к последующим вариантным преобразованиям. Интертекстуальные включения образов «оркестровых звучностей», типичных и для пьес «Нотной тетради А. М. Баха», и в целом для клавирной музыки барокко³, встречаются практически во всех пьесах альбома. При этом возникает знаковая ситуация «музыка в музыке», создающая представление о сюжете музицирования старинного оркестра, а сам текст оказывается организованным по принципу редуцированной партитуры.

При всем постоянстве и устойчивости описанных моделей, вертикальные диалоги представлены в разнообразных модификациях. Инвариантом в большинстве случаев служит указанная схема $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$, где основным признаком является функциональное различие партий. По существу двухголосная схема представляет собой редуцированный вариант фактурного изложения «образа партитуры», адаптированного к двухручному клавирному изложению, что потенциально предполагает возможности вариантного преобразования. Наблюдения показывают, что подобная диалогическая структура встречается в пьесах как в «свернутом», так и в «развернутом» варианте. К примеру, при сравнении вертикали Polonais'e BWV Anh. 117a (пример № 4) с его вариантным фактурным изложением — Double BWV Anh. 117 в — можно отметить, что вариант сочинения (пример № 5) предстает в «образе» двухголосной (редуцированной) партитуры, тогда как инвариант имеет трехголосное (развернутое) изложение. Такой способ свертывания-развертывания представлен в «Нотной тетради» в авторской версии, где партия *solo* в обоих примерах полностью подчинена своему статусу. Тем не менее, авторское преобразование уртекста в примере № 5 заключается в вариантном изложении гармонической основы. Аккордовые последования, реализованные в мелодическое движение голоса путем фактурных изменений, служат примером развертывания вертикали в горизонталь. Вместе с тем, двухголосная (свернутая) запись, имея эс-

кизный характер, может быть преобразованной (по авторскому принципу) в более полное фактурное и гармоническое изложение. Так, каждый из примеров, взаимодополняющих друг друга, служит образцом фактурного заполнения, развития и вариантного развертывания уртекста на основе диалогической структуры $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$.

Характерно, что универсальная модель двухголосия-диалога составляет и основу трехголосной фактуры, которая активно заполняет тексты альбома. Семантический источник такой модели исходит из практики оркестрового и ансамблевого музицирования, основанного на разделении партий *divisi* основной двухголосной схемы $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$, которая также мигрирует в тексте.

Так, развертывание двухголосия в мигрирующую схему $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$ можно пронаблюдать в пьесе March BWV Anh. 124. В партии *solo* происходит разделение на два голоса путем параллельного движения в сексту, затем в терцию (т. 1—2). На фоне сигнальной интонации в партии *continuo solo divisi* имитирует дуэт двух солирующих инструментов. Подобный вариант преобразования двухголосной схемы в трехголосие служит еще одним примером развертывания редуцированной клавирной записи в *quasi*-оркестровую партитуру.

Использование приема развертывания одного из голосов вертикального диалога в конструкцию $\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}}$ можно обнаружить и в партии *continuo*: например, в Choral'e BWV 691. Деление на два голоса в этом примере не разрушает образа *continuo* как «непрерывно продолженного баса», напротив, использование приема дублировок в басовой линии способствует оформлению гармонической вертикали в развернутую структуру. Одновременно, в контексте традиций ансамблевого музицирования барокко «образ *continuo*» может наполняться темброво-акустическим значением такого сопровождающего инструмента, как орган.

Расположение основных диалогических структур имеет различные фактурные позиции, однако при этом они оставляют за собой знаково-семантическую роль. Например, музыкальный диалог имеет зеркальную модификацию $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$ в Menuet'e B dur Anh. 118, где партия *continuo* закреплена зеркально за верхней строкой

нотного текста на протяжении почти целого раздела (т. 1—5, т. 8). Одновременно в басу орнаментальные фигурации воссоздают образ низкого солирующего инструмента, к примеру, виолончели. Партии *continuo* и *solo* все же меняют позиции (т. 6—7), однако к концу раздела возвращается исходный вариант (т. 8).

Образно-смысловые структуры $\frac{solo}{continuo}$ могут предстать в тексте в зеркальном отражении $\frac{continuo}{solo}$ не только на уровне раздела, как в предыдущем примере, но и на уровне мотива, что мы наблюдаем в тексте Menuet'a G dur Anh.116 (пример № 6). Первоначальная позиция (т. 1—4): *solo* — верхний голос, *continuo* — нижний — часто меняет расположение (т. 1—4) в фактурном пространстве путем зеркальной перестановки основной модели — $\frac{solo}{continuo}$ (т. 1, 3) в $\frac{continuo}{solo}$ (т. 2, 4). Это создает некоторое затруднение в расшифровке их как моделей вертикального диалога, поскольку техническое расположение строк текста связано с устойчивым представлением о «статусе» верхнего и нижнего голосов. Однако наполняющим текст диалогическим структурам в контексте их закрепленного смыслового значения свойственна частая смена грамматической и синтаксической позиции.

Соотношение смысловых сегментов по принципу «зеркала» может присутствовать не только в двухголосной фактуре. Так, в Menuet'e № 1 Французской сюиты d moll BWV 812, входящей в оригинальное издание «Нотной тетради», очевидно, что трехголосная фактура активно наполнена зеркальными перестановками мигрирующей схемы, основанной на вертикальной оппозиции $\frac{solo}{continuo}$. Развертывание во втором разделе попеременно каждой партии в *divisi* приводит к смене позиций основной схемы, образуя при этом ее противоположные значения: $\frac{continuo\ divisi}{solo}$ (т.9—т.10), $\frac{solo\ divisi}{continuo}$ (т.11—т.12), $\frac{continuo}{solo\ divisi}$ (т.13—т.15). При этом фактура двухголосия не имеет ритмического и тембрового тождества голосов как, например, в Choral'e BWV 691 или March'e BWV Anh. 124 и, являясь дифференцированной, может служить образным воплощением разнотембрового звучания.

Выявление содержательно-смысловых структур влияет на выбор логического акцента в содержании произведения, определяющего приоритеты темброво-акустических значений в создании партитурного образа. Вместе с тем,

метод зеркальных перестановок, основанный на диалогических структурах музыкального текста и их модификациях, отражает формы оркестровой практики того времени и представляет собой традиционный прием вариантного преобразования в «эпоху уртекстов». Он требует адекватной расшифровки и адекватного воплощения, соответствующего стилистике и технике старинного музицирования.

Обозначенная типология «включений» в тексты «Нотной тетради» музыкального диалога позволила выявить некоторые позиционные признаки смысловых структур «неклавирного» происхождения. Отмеченные черты модификации являют собой общие правила построения старинного уртекста, созданного в традициях бытового музицирования и воплотившего их специфику.

Так, практически во всех клавирных текстах «Нотной тетради» в свернутом виде воспроизведены типовые модели диалогов, отражающих взаимодействие солистов с участниками ансамбля. Можно утверждать, что музыкальные тексты альбома, как и многих клавирных сочинений барокко, организованы по принципу «партитуры», создающей своеобразную «полифонию смыслов и тембров». Они воплощают различные знаковые ситуации, сфокусированные и зашифрованные в двухстрочной фактуре нотного текста. В этой связи для современного исполнителя целесообразно уметь находить смысловые границы содержательной структуры произведения, поскольку они имеют определяющее значение в расшифровке смысла и использования артикуляционных приемов, регулирующих выразительность.

Вместе с тем, мигрирующие ситуативные знаки музыкального диалога, имеющие различные модификации, являясь знаком-символом и структурным инвариантом одновременно, предоставляют возможность начинающим исполнителям создавать различные версии путем развертывания клавирного текста в смысловую партитуру. Иными словами, используя многогранные возможности старинного уртекста, можно овладеть навыками его преобразования в «оркестровые партитуры» путем тембровых имитаций на рояле. Такое творческое взаимодействие с уртекстом возможно благодаря темброво-регистровым перестановкам его сегмен-

тов, переменности функций голосов фактуры, а также — варьированию интонационной лексики и ее формул. Все эти приемы преобразования графически зафиксированы в текстах «Нотной тетради», представляющей несомненный интерес и для исследователя, и для практикующего педагога.

В современных условиях утраченных традиций свободного музицирования, неадекватного прочтения старинного уртекста реконструкция

идеи музыкального диалога и моделирование сюжета старинного музицирования имеет особую актуальность. Достижение результатов в творческой деятельности по преобразованию текста подразумевает их соответствие стиливому принципу и свойствам старинного уртекста.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Опыт рассмотрения «Нотных тетрадей» и «Инвенций» с точки зрения «школы музицирования» содержится в книге Шаймухаметовой Л. Н. и Юсуфбаевой Г. Р. «Инструктивные сочинения И.-С. Баха для клавира в практике творческого музицирования» [15].

² Данный принцип соотношения музыкального материала нашел воплощение в инструментальных и оркестровых сочи-

нениях в жанре *concerto grosso* и является ярким стилистическим компонентом.

³ Подробно о ситуативных знаках музыкального диалога в клавирных текстах барокко см. статью Шаймухаметовой Л. Н.: [16].

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

И.-С. Бах. BWV Anh. 113

The image displays a musical score for J.S. Bach's Anna Magdalena BWV Anh. 113. It consists of three systems of piano and bass clef staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system continues the piece, featuring more complex rhythmic patterns and fingerings. The third system shows the end of the piece, marked with a double bar line and repeat signs. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Пример № 2

И.-С. Бах. BWV Anh. 114

Пример № 3

И.-С. Бах. BWV Anh. 123

Пример № 4

И.-С. Бах. BWV Anh. 117a

Пример № 5

И.-С. Бах. BWV Anh. 117в

Пример № 6

И.-С. Бах. BWV Anh. 116

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. Интонационная лексика западноевропейского барокко (на примере бассо-остинатных жанров) / УГИИ, Лаборатория музыкальной семантики. — Уфа: РИЦ УГИИ, 2002.
2. Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI-первая половина XVIII вв.). — М., 1997.
3. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. — Л.: Музыка, 1979.
4. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. — М., 2002.
5. Кириченко П. Интонационная лексика и артикуляция пластических и риторических фигур в клавирных сочинениях барокко: методическая разработка. — Уфа: РИЦ УГИИ, 2002.
6. Кузнецова Н. О варианном прочтении и переинтонировании старинного уртекста // Семантика старинного уртекста: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова; УГИИ, Лаборатория музыкальной семантики. — Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. — С. 37—53.
7. Маргулис В. Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И.-С. Баха // Сов. музыка. — 1974. — № 8. — С. 68—72.
8. Милка А., Шабалина Т. Занимательная Бахиана. — СПб.: Композитор, 2001. — Вып.1-2.
9. Понизовкин Ю. Проблемы интерпретации и редактирования клавирных произведений И.-С. Баха // Интерпретация клавирных сочинений И.-С. Баха: сб. науч. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1990. — Вып.109. — С. 33—51.
10. Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко: сб. тр. / МГК им. П. И. Чайковского. — М., 2001. — Вып. 32.
11. Форкель И. О жизни, искусстве и о произведениях Баха / пер. с нем. Е. Сазоновой. — М., 1974.
12. Ходжава Р. К проблеме интонационного генезиса в работе над музыкальным произведением // Современные тенденции в организации высшего музыкального образования: сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1987. — Вып. 93. — С. 86—108.
13. Холопова В. Музыкальное содержание: Зов культуры — Наука — Педагогика // Музыкальная академия. — 2001. — № 2. — С. 34—41.
14. Шабалина Т. Рукописи И.-С. Баха: Ключи к тайнам творчества. — СПб.: Logos, 1999.
15. Шаймухаметова Л., Юсуфбаева Г. Инструктивные сочинения И.-С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. — Уфа, 1998.
16. Шаймухаметова Л. Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов XVII—XVIII вв. // Семантика старинного уртекста: сб. ст. / УГИИ, Лаборатория музыкальной семантики. — Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. — С. 16—36.
17. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы / Гос. институт искусствознания. — М, 1999.
18. Шаймухаметова Л. Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. всерос. науч.-практ. конф. — М.; Уфа, 2002. — С. 84—101.
19. Bach J.-S. Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725 // Faksimile der Originalhandschrift mit einem Nachwort herausgegeben von Georg von Dadelsen. — Bärenreiter Kassel; Basel; London; New York, 1988.

Кузнецова Наталья Марковна

кандидат искусствоведения, доцент
кафедры фортепиано Уфимской государственной
академии искусств им. Загира Исмагилова



ABSTRACTS

KUPETS L. A.

**MUSICAL PICTURE OF THE WORLD
AS AN EDUCATIONAL PHENOMENON
(IN TERMS OF CONTEMPORARY
RUSSIAN TEXTBOOKS)**

This article addresses the area of interference of history, philosophy and methodology of Russian education. The author of this text introduces a notion of «Musical Picture of the World» as a means of scientific reflection and investigates educational discourse, as being a part of this notion, in terms of contemporary Russian textbooks on history of music for music schools, colleges and conservatories in the time period from the 50ies to nowadays. The «Contemporary Musical Picture of the World» is then regarded as an educational phenomenon, which is now emerging on the base of the transformation of «Soviet Musical Picture of the World», which in its turn is shown to have been dependent from ideological and political context represented in the basic principles of the Soviet Picture of the World. In conclusion the author expresses suppositions about new methodological strategies in the «Contemporary Musical Picture of the World», which are: complex-ion, tolerance, decentralization and homogeneity, culturological approach, new audition, orientation toward the subculture of contemporary young professional musicians.

KUZNETSOVA N. M.

**THE SEMANTICS OF MUSICAL DIALOGUE
IN THE PIECES OF «NOTEBOOK FOR ANNA
MAGDALENA BACH»**

The aim of the article is to describe the semantic situation of musical dialogue to be found in the musical text of the pieces of «Anna Magdalena's Notebooks». J.-S. Bach's instructive works are being considered here due to the fact that on one hand there are possibilities, which have been integrated in those simple and comprehensible pieces, not only to gain interpretive skills but also such of a composer, but on the other hand these possibilities are being usually neglected in the very practice of teaching. Considering the music pieces of the notebook to be instructive literature aimed at acquiring skills of free music making opens up new horizons to variatively and creatively comprehend musical text, and hereby to think creatively. Such an approach to education matches the creative principles of music making in the age of baroque, as the practice of variational recitation of a text was an established characteristic embedded in the tradition.