

# ИННОВАТИКА В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ



*Изучению проблем творческого взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом посвящена деятельность Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств. Отдельное внимание в работе Лаборатории уделяется практической семантике — разработке техники семантического анализа (в частности, переводу метода в материал детских фортепианных произведений), выявлению закономерностей работы с авторским текстом начинающего исполнителя.*

*В публикуемых ниже статьях сотрудников Лаборатории показано, как на основе пьес из репертуара начинающих исполнителей можно, используя семантический анализ, выявить смысловые структуры музыкального произведения, дать его смысловую интерпретацию.*

Е. В. ГОРДЕЕВА

*Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова  
Лаборатория музыкальной семантики*

УДК  
786.2.087.5: 372.578

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛЕКСИКОГРАФИЯ СЦЕН И ОБРАЗОВ МУЗИЦИРОВАНИЯ В КЛАВИРНЫХ ПЬЕСАХ «ФРАНЦУЗСКИХ СЮИТ» И.-С. БАХА

**К**омпозиторы барокко считали важнейшими элементами работы музыканта хороший вкус, чувство меры и такта, тонкий музыкальный слух, фантазию и воображение. Начинающий музыкант-ученик, разучивая и играя пьесы далекой эпохи, одновременно с помощью разъяснений учителя знакомится с их строением, смысловой организацией, постигает музыкальный язык. Важно, чтобы с самых первых шагов вхождения в мир музыки он мог учиться осознать музыкальный процесс как выразительную музыкальную речь, разговор собеседников в разных формах человеческого общения: беседа, диалог, торжественная встреча или, наоборот, прощание (как в пьесе И.-С. Баха для клавира «Каприччио на отъезд возлюбленного брата»), а также в различного рода сюжетных коллизиях. Их признаками может выступать музыкальная лексикография — специальные музыкальные фигуры и «зашифрованные» между нот музыкальные знаки, способные при условии их правильной расшифровки превратиться в живой исполнительский сценарий.

При обращении к музыкальному произведению взрослого опытного исполнителя или начинающего музыканта всегда необходимы активное

знание, фантазия, разгадывание символики музыкально-игровых коллизий.

Клавирные пьесы «Французских сюит» И.-С. Баха в музыкальных школах часто изучаются на основе «Нотной тетради Анны Магдалены Бах». Первая тетрадь, написанная в 1722 году, содержит в себе пять из шести «Французских сюит» в первоначальном варианте. Во второй тетради, датированной 1725 годом и послужившей основой для всех последующих изданий, под № 30 и № 31 обозначены «Французские сюиты» № 1 ре минор (полностью) и № 2 до минор (Аллеманда, Куранта и часть Сарабанды). Во всех последних изданиях уртекстов и различных редакций «Нотной тетради А.-М. Бах» под этими номерами указываются ссылки на полный вариант (текст) «Французских сюит».

Таким образом, многие пьесы «Французских сюит» популярны и используются в полифоническом репертуаре музыкальных школ уже на самой ранней стадии обучения.

О содержании пьес-танцев «Французских сюит» судят, как правило, по названиям характерных танцев эпохи барокко, поэтому педагог

стремится посвятить ученика в особенности строения и пластической характеристики того или иного танца. Но парадокс заключается в том, что содержательные структуры этих пьес далеки от собственно танцевального сюжета. Более того, за обозначениями одних танцев часто скрыты совсем другие, противоположные по характеру, движению, смыслу. Под маской менуэта при более пристальном рассмотрении могут обнаружиться сарабанда или жига (с их характерными ритмическими фигурами, интонационными оборотами). Иначе говоря, музыкально-содержательный мир «Французских сюит» (включающий в себя в том числе и повторяющиеся сюжеты, изображения героев-участников многочисленных сцен музицирования) устроен более сложно и замысловато. Различные жанровые и сюжетные взаимопереплетения могут создавать в клавирном тексте интересные многотембровые картины, изображающие игру солистов-виртуозов или диалог солиста и целого инструментально-ансамбля.

Смысловые компоненты (структуры) клавирного текста заключают в себе признаки неклавирного — *quasi*-оркестрового, мультиинструментального звучания, наполняющего изнутри достаточно простую фактуру изложения клавирных сюит, адаптированную к двуручному изложению и к условиям игры на фортепиано. Уже при первом беглом и самом общем (панорамном) просмотре в любом нотном тексте «Французских сюит» можно заметить определенные знаки, организующие сюжетные ситуации ансамблевого музицирования. В целом они представляют главную и основную универсальную модель музыкального диалога, «кочующую» из текста в текст и потому легко узнаваемую в клавирных текстах как «текст в тексте» (Ю. Лотман).

В клавирной музыке И.-С. Баха можно различить героев — участников всевозможных «сцен музицирования» в форме диалогов, вследствие чего уртексты клавирных произведений предстают перед нами в виде своеобразных исполнительских сценариев.

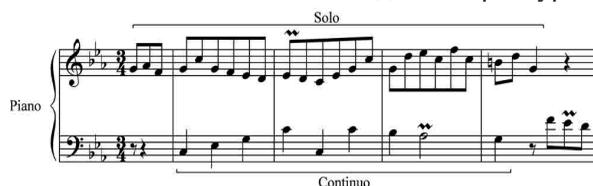
Рассмотрим конкретные примеры. Так, во многих пьесах из «Французских сюит» Баха, являющихся танцевальными по названию и по характеру (типу) движения, можно наблюдать типичные для эпохи барокко диалогические модели сцен музицирования.

Взаимоотношения «участников» музицирующих составов проявляют себя в клавирном тексте в образе диалогов «солистов с оркестром» или в образе «дуэтов» и «трио», где главные роли от-

даны героям — солистам или ансамблирующим участникам музыкально-сценического действия.

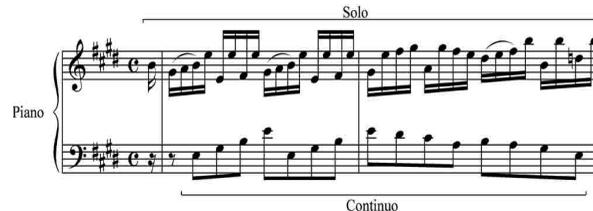
Наиболее часто в пьесах сюитных циклов встречаются типы диалогов, расположенных в ракурсе  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$  или  $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$  (в зеркальном варианте), где образ одноголосного *Solo* противопоставлен ансамблирующему одновременно с ним образу одноголосного, нерасшифрованного в записи *Continuo*. И те, и другие представлены как сюжетно-ситуативные знаки, и каждая из названных партий олицетворяется в образе героя. Так, в Куранте из «Французской сюиты» № 2 в акустическом пространстве низкого регистра (в нижней строке клавирного текста) мы видим признаки *Continuo*, а область высокого регистрового звучания представлена «персонажной интонацией» (термин В. Медушевского) солиста-виртуоза. Вместе они образуют модель  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$  (пример № 1).

Пример № 1 И.-С. Бах. Французская сюита № 2 до минор. Куранта



В пьесе Аллеманда из «Французской сюиты» № 6 в графике нотного текста обнаруживаются те же признаки фактурно-смысловой оппозиции  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ . Заметим, что партия *Solo* насыщена множеством виртуозных фигураций. В низкой же тесситуре располагается образ *Continuo*, представленный семантической фигурой «ритмо-формула шага» (пример № 2).

Пример № 2 И.-С. Бах. Французская сюита № 6 Ми мажор. Аллеманда



В Полонезе из «Французской сюиты» № 6 партии *Solo* и *Continuo* меняются местами и занимают другие, непривычные для них регистровые области (пример № 3). Группа «основного продолженного баса» задействована в высоком регистре (в верхней строке текста), а «солист-виртуоз» со свойственной ему фигурацией «ос-

ваивает» противоположный регистр (нижняя строка клавирного текста).

Пример № 3 И.-С. Бах. Французская сюита № 6 Ми мажор. Полонез



Значение *Solo* как героя музыкального диалога, как правило, раскрывается в образах «Сололиста-виртуоза» или «Сололиста-импровизатора», чьи яркие высказывания («реплики») наполнены виртуозной фактурой и свободно развертываемой орнаментикой. Эти образы являются участниками музыкальных сцен, заключенных в семантическом слое клавирного текста пьесы. Образ *Continuo* в подобном диалоге воплощает собой идею ансамбля поддерживающих инструментов, или группы *continuo*, выполняющей в практике музицирования того времени функцию «основного продолженного баса». Благодаря указанной лексикографии, подобные знаки сюжетных ситуаций, представляющих «сцены музицирования», ясно «читаются» в Курантах из «Французских сюит» № 2 до минор, № 4 Ми-бемоль мажор, № 6 Ми мажор; в Жигах из «Французских сюит» № 2 до минор, № 3 си минор и № 6 Ми мажор; в Менуэтах I и II из «Французских сюит» № 3 си минор, № 4 Ми-бемоль мажор; в Буррэ из «Французской сюиты» № 5 Соль мажор; в Аллеманде, Полонезе из «Французской сюиты» № 6 Ми мажор.

В самых типичных, простых моделях музыкального диалога с единой линией *solo* и также однолинейным *continuo*, встречающихся в Курантах, Менуэтах, Жигах и промежуточных «танцах-вставках», музыкальное пространство текста акустически прозрачно и компактно.

Во многих текстах сюитных пьес замечаются и иные семантические конструкции. Чаше возникают два основных сюжетно-ситуативных знака с разделением партий на *divisi*:  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$  и  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}}$ .

Партии солистов в этом случае могут быть обозначены как *Solo I*, *Solo II* (*Solo divisi*). Точно так же и партии основного продолженного баса обозначаются как *Continuo I* и *Continuo II* (*Continuo divisi*).

Во «Французской сюите» № 6 в пьесе Гавот изображен первый (из обозначенных выше) вариант вертикально-диалогической проекции более сложного состава  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$  (пример № 4). Здесь в музыкально-акустическом пространстве текста, в его верхних этажах (регистрах) свободно «действуют» («двигаются» в рамках музыкального текста) два «солиста», то дублируя друг друга, то добавляя орнаментированные фигурации и этим отличаясь друг от друга. Нижняя строка текста и ее привычный низкий регистр (связанный с басовым ключом) представлены басом *continuo*.

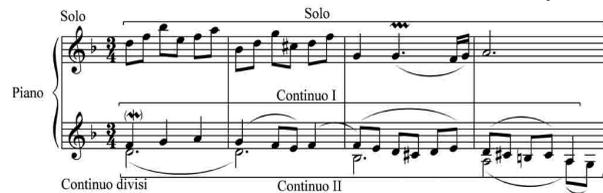
Пример № 4 И.-С. Бах. Французская сюита № 6 Ми мажор. Гавот



Партии «добавленных» (зафиксированных и выписанных в авторском тексте) инструментов — «солистов» или «ансамблистов» — создают дополнительный объем звучащего пространства, своего рода стереофонический эффект и организуют развитие сюжета. В результате при выявлении диалогической модели в тексте авторского произведения в воображении исполнителя и, соответственно, слушателя возникает сложная красочная картина оркестрово-ансамблевой игры.

Другой вариант вертикально-диалогической проекции сложного состава представлен схемой сюжетно-ситуативного знака  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}}$ . Такая сюжетная ситуация, к примеру, встречается в Менуэте из «Французской сюиты» № 1 (пример № 5), в котором партия «солиста» выписана в верхнем регистре в виде мелодических фигураций широкого диапазона, рельефно выступающих на фоне «выдержанных» партий *continuo divisi*, расположенных в нижней строке клавирного текста.

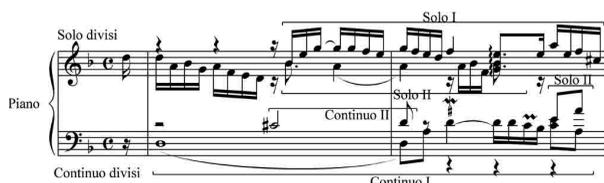
Пример № 5 И.-С. Бах. Французская сюита № 1 ре минор. Менуэт I



И, наконец, самый сложный вид вертикального диалога составлен путем совмещения пар-

тий *Solo divisi* и *Continuo divisi*. Аллеманда из «Французской сюиты» № 1 (пример № 6) представляет собой такую сложно-составную модель вертикального диалога  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo divisi}}$ . В музыкально-акустическом пространстве текста этой пьесы мы видим две «сольные» партии (двух героев), выписанные фигурациями из шестнадцатых в верхнем фактурном слое и, соответственно, в высоком регистре, и две партии *continuo*, исполняющие свою базовую поддерживающую «роль» в низком регистре и расположенные в нижней строке текста.

Пример № 6 И.-С. Бах. Французская сюита № 1 ре минор. Аллеманда



В текстах пьес из «Французских сюит» можно встретить и «зеркальные отражения» музыкальных диалогов. В них в перевернутом виде предстают все основные сюжетно-ситуативные знаки. Куранту из «Французской сюиты» № 6 характеризует зеркально-диалогический знак  $\frac{\text{continuo divisi}}{\text{solo}}$ . Такое обозначение в пьесе дает нам понять месторасположение партий *Solo* и *Continuo divisi* (пример № 7), а следовательно и тот диалог, который происходит между ними: партия *Solo* ведет свою линию в низком регистре (нижняя строка клавирного текста, басовый ключ), а в верхней строке текста, в высоком регистре находятся несколько партий *Continuo (Continuo divisi)*, основанных на выдержанных звуках.

Пример № 7 И.-С. Бах. Французская сюита № 3 си минор. Куранта



Диалогические модели с включением нескольких партий *Solo divisi* или *Continuo divisi* наиболее сложны по составу. Они наполнены богатым звучанием, объемным, стереофоническим темброво-акустическим пространством, присутствующим в музыкальных текстах сарабанд, алле-

манд, некоторых курант. Примеры таких сложных вертикальных диалогов с многотембровым «актерско-ролевым составом», озвучивающих музыкально-сюжетную «сцену», встречаются в Аллеманде, Куранте, Сарабанде, Менуэтах I и II из «Французской сюиты» № 1; в Аллеманде и Сарабанде из «Французской сюиты» № 2; в Аллеманде, Куранте, Сарабанде, Менуэте-трио II, Англезе из «Французской сюиты» № 3; в Аллеманде, Куранте, Сарабанде из «Французской сюиты» № 4; в Аллеманде, Сарабанде, Гавоте, Луре из «Французской сюиты» № 5; в Сарабанде, Гавоте из «Французской сюиты» № 6.

В сценах музицирования (концертного, домашнего) во «Французских сюитах» могут присутствовать образы Дуэтов или Трио. В этом случае мы имеем признаки партий  $\frac{3}{2}$  с записью «ансамбля солистов» (вокального, инструментального или вокально-инструментального).

Подобные ансамблевые «содружества» имеют собственную лексикографию. В Жиге из «Французской сюиты» № 6 Ми мажор изображена ситуация музицирующего Дуэта, в котором партии солистов вступают «каноном» и постоянно «сопереваются», «поддразнивают» друг друга своими виртуозными сольными «репликами» (пример № 8). В клавирном тексте каждая сольная партия занимает отдельную строку. Ключи, данные в тексте в начале музыкального изложения-«диалога», определяют область регистрового наполнения каждой из партий (высокого в скрипичном ключе и низкого в басовом).

Пример № 8 И.-С. Бах. Французская сюита № 6 Ми мажор. Жига



Ситуацию «музицирования дуэтом» с участием разных тембров можно расшифровать в лексикографии Арии, Менуэта I, Жиги из «Французской сюиты» № 2; Менуэта, Жиги из «Французской сюиты» № 3; Менуэта, Арии из «Французской сюиты» № 4; Буррэ из «Французской сюиты» № 6.

Ситуация «музицирующего Трио» вырисовывается и обозначается сюжетно-ситуативными знаками в Менуэтах I и II, Жиге из «Французской сюиты» № 1; в Куранте, Менуэте II, Англезе из «Французской сюиты» № 3; в Жиге из

«Французской сюиты» № 4. В «Дуэтах» и «Трио» партии солистов виртуозно развиты и равноправны в рамках музыкально-акустического пространства танцевально-концертной сюиты. Примером «музицирования трех солистов» может служить Жига из «Французской сюиты» № 5. В клавирном тексте этой пьесы (пример № 9) ясно видны вступления каждого из трех «солистов» с характерными виртуозными фигурациями, основанными на звуках трезвучия (символ «фанфарности» служит воплощением радостного, ликующего звучания). К сольному высказыванию первого «солиста» постепенно подключаются «реплики» второго и третьего, которые уже не уходят «со сцены», но активно взаимодействуют друг с другом, создавая неповторимое музыкально-ансамблевое «содружество».

Пример № 9 И.-С. Бах. Французская сюита № 5 Соль мажор. Жига



В текстах баховских клавирных сочинений помимо вертикальных диалогов встречается горизонтальная проекция, изображающая ситуацию противопоставления реплик, аналогичную смысловым структурам concerto grosso. Она может быть обозначена как *Ripieno (solo) — Concertino (tutti)*.

Отсутствие смысловых позиций *tutti* в пьесах «Французских сюит» Баха может означать то, что танцевальные прообразы этих пьес не подразумевали участия в сценарии большого состава инструментов и сюжетно воплощали образ-ситуацию непринужденной камерной обстановки.

Примечательны и сами обстоятельства написания этих пьес. В 1722 году, когда создавались «Французские сюиты», Бах служил при дворе молодого князя Леопольда Ангальт-Кетгенского — человека с хорошим музыкальным образованием, любителя камерного музицирования, горячо увлекавшегося музыкой и высоко ценившего своего капельмейстера. К тому же при дворе князя исповедовали кальвинизм, не предполагавший сочинение музыки для богослужений.

Выявление и определение смысловых структур музыкального текста произведения может существенно повлиять на отношение к автору и его творению, на исполнение, на характер звукового воплощения музыкального образа, помочь приблизиться к замыслу композитора, а не пассивно воспроизводить редакторские версии.

Роль учителя и ученика в увлекательной, поисковой интонационно-смысловой работе может быть сравнима с ролью современных звукорежиссеров в звукозаписывающих и звуковоспроизводящих теле- или радиостудиях, в оформлении музыкально-драматических спектаклей и т. д. Целью такого обучения можно считать поиск и нахождение новых интонационно-выразительных решений в содержании исполняемой музыки, грамотное и творчески активное прочтение смысла музыкального произведения.

**Гордеева Елена Владимировна** —  
преподаватель, аспирантка  
Лаборатории музыкальной семантики  
Уфимской государственной  
академии искусств им. Загира Исмагилова

