

ФАКТОРЫ ВАРИАНТНОСТИ В СОЗДАНИИ ВТОРИЧНОГО ТЕКСТА ПИАНИСТОМ

Как известно, творческая деятельность пианиста заключается в разработке вторичного текста (исполнительского «сценария») музыкального произведения на основе созданного композитором первичного текста. О возможности появления при этом бесконечно большого количества исполнительских вариантов пишут многие музыковеды и исполнители. Однако в связи с недостаточной разработкой теории вторичного текста работа пианиста часто носит характер субъективного творчества на интуитивной основе.

Последние десятилетия были отмечены интенсивной разработкой теории первичного (композиторского) текста. Так, М. Г. Арановский впервые разграничивает понятия «нотный текст» и «музыкальный текст», обосновывает первичный текст как сложную грамматико-синтаксическую и лексическую систему [1]; Л. Н. Шаймухаметова вводит понятие «смысловые структуры текста», проводит тщательный анализ и классификацию семантических фигур, подробно описывает механизм их взаимодействия в контексте музыкальной темы [9]. Проблемы вторичного (исполнительского) текста также активно исследуются в последние годы в трудах С. Я. Вартанова [3], С. Ю. Лысенко [6], сотрудников Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств [2; 4; 5; 7 и др.]. Исследователи изучают и теоретически обосновывают механизмы создания вторичного текста, его свойства и закономерности.

Исключительно важным для создания пианистом вторичного текста, адекватного содержанию первоисточника, представляется вопрос о факторах вариантности вторичного текста в творчестве исполнителя. Знание данных факторов позволит пианисту при анализе конкретного произведения определять пределы и возможные направления его трактовки, выстраивать чёткий алгоритм исполнительской работы.

В этой связи, цель настоящего исследования – обозначить факторы вариантности вторичного текста в творчестве пианиста. Ведущим методом является семантический анализ. В качестве материала исследования выступают фрагменты произведений И. С. Баха и В. А. Моцарта, обладающие потенциалом для взаимодействия с ними в двух исполнительских формах – *трансформации* текста и его *интерпретации*. Эти формы, исторически сложившись в музыкальной практике, определили два противоположных способа создания вторичного текста музыкантом-исполнителем.

Трансформация применима к тексту, изначально предназначенному для его исполнения в процессе бытового ансамблевого музицирования. Предполагается, что количество музыкантов и тембровый состав ансамбля могут варьироваться. В этой связи первичный текст строится как «свёрнутая» опорная схема, которую исполнители «развёртывают» в ансамблевую

партитуру. Для этого музыканты используют различные приёмы творческого преобразования текста: «дублировку», «регистровку», «зеркало» и т. д., – и «регуляторы смысла» (термин Л. Н. Шаймухаметовой): темп, динамику, артикуляцию.

Одним из характерных образцов данного типа текста является барочный уртекст. Рассмотрим взаимодействие пианиста с первичным текстом и возможное применение названных исполнительских средств с целью трансформации на примере «Менуэта» из «Французской сюиты» с *moll* И. С. Баха (пример № 1).

Пример № 1

Менуэт 2. И. С. Бах, "Французские сюиты для клавира", Сюита № 2 (с *moll*), BWV 813

Первичный текст приведённого музыкального фрагмента содержит интонационную лексику пластического (танцевального) происхождения, а также клише акустических образов музыкальных инструментов. Эти смысловые структуры функционируют в рамках вертикального диалога, который образуют музыкальные высказывания, записанные в тексте на верхней и нижней строках.

К «танцевальным» смысловым структурам относятся ритмоформула менуэта («ритм шага»), интонационные стереотипы «женских приседаний», «мужских поклонов», «галантной фигуры», «героического жеста» (в примере № 1 см. цифры 1–5)¹. При этом «ритм шага» присутствует не только в «явном», но и в «скрытом» виде, будучи «зашифрованным» в фигурациях верхней строки.

Акустическими признаками образов скрипки и виолончели являются партии *solo* (верхняя строка) и *basso continuo* (нижняя строка) соответственно. Сольная партия основана на фигурациях с элементами скрытого двухголосия (пример № 1, цифра 6), партия сопровождения обладает широким диапазоном. Эти характеристики обуславливают потенциал для их преобразования в *solo divisi* и *continuo divisi*.

¹ Здесь и далее в обозначении семантических фигур используется терминология, принятая в Лаборатории музыкальной семантики. Подробно об этом см.: [2; 4; 5; 7; 9].

Смысловые структуры, заложенные в первичном тексте, предоставляют пианисту возможность создания вторичного текста в рамках двух сюжетов: «галантный танец кавалера и дамы» либо «менуэт, исполняемый придворным ансамблем». Сюжет «галантного танца» предполагает рассмотрение текста верхней строки как реплик «дамы», а нижней – как реплик «кавалера». Реализуя данный сюжет, исполнитель, скорее всего, выберет умеренный темп, соответствующий реальному темпу менуэта, и акцентирует «танцевальные» смысловые структуры при помощи динамических и артикуляционных обозначений. В данном случае вариантность исполнения будет зависеть от степени и способа актуализации пианистом явных и скрытых структур музыкального текста. При этом вариантность ограничивается полем значений лексики, заложенной в первичном тексте.

При выборе сюжета «менуэт, исполняемый придворным ансамблем» текст верхней и нижней строк рассматривается как редуцированная клавирная запись партий solo и continuo. Используя различные приёмы преобразования музыкального текста, пианист вправе «поручать» высказывания различным «музыкальным инструментам». В данном случае вариантность вторичного текста обуславливается возможностью неограниченного варьирования «исполнительского состава».

В качестве одной из возможных исполнительских версий может быть развёртывание клавирного уртекста в ансамблевую партитуру для скрипки, флейты и двух виолончелей; либо в quasi-ансамблевую – с имитацией их в качестве акустических образов на фортепиано (пример № 2). При этом вариант для фортепиано может быть исполнен как одним, так и двумя пианистами: на двух инструментах или в четыре руки. С помощью распространённых исполнительских приёмов – «дублировка» и «увеличить длительность» – высказывание солиста (такты 1–4) «превращается» в реплику «скрипки», а партия continuo (такты 1–8) преобразуется в партии continuo divisi «двух виолончелей». Реплика «флейты» (такты 5–8) создаётся посредством других приёмов: «регистрация» и «орнаментирование». После знака репризы музыканты могут поменяться партиями (приём «зеркало»): solo исполнит «виолончель» в низком регистре, а партии continuo divisi – «флейта» и «скрипка» в высоком регистре. Предполагается, что пианисты используют темп, динамику и артикуляцию, соответствующие акустическим образам выбранных инструментов.

Другим вариантом реализации двухголосия, «зашифрованного» в верхней строке текста, может быть горизонтальный диалог «двух скрипок» – solo divisi (пример № 2а).

Интерпретации подлежат другие типы музыкальных текстов (классические, романтические, современные), созданные в рамках преподносимой (концертной) музыки. Однако эта форма взаимодействия исполнителя с текстом, как мы видели в описании первого сюжета предыдущего примера, применима и в работе с произведениями, предназначенными для ансамблево-бытового музицирования. В традициях более позднего времени они тоже часто

исполнялись как концертные пьесы перед широкой аудиторией (многие произведения И. С. Баха, В. А. Моцарта и т. п.).

Менуэт 2. И. С. Бах, "Французские сюиты для
клавира", Сюита № 2 (с moll), BWV 813

Пример № 2



Пример № 2а

Менуэт 2. И. С. Бах, "Французские сюиты для
клавира", Сюита № 2 (с moll), BWV 813



Интерпретация – безусловно, творческий, личностный процесс; однако она создаёт собственный регламент: при создании пианистом вторичного текста исполнительский «инструментарий» ограничивается средствами темпа, динамики и артикуляции. Рассмотрим эту форму взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом на основе темы к «Двенадцати вариациям в Es dur» В. А. Моцарта (пример № 3).

Приведённый музыкальный фрагмент сочетает в себе три пласта интонационной лексики: «вокальный», «танцевальный» и «инструментальный». «Вокальный» потенциал заложен в мелодии, заимствованной композитором из романса "Je suis Lindor". «Танцевальные» интонации включают в себя «приседания», «поклоны», интонацию «героического жеста», свойственные галантной лексике XVIII века.

К области «инструментальных» клише относятся «сигналы», характерные для духовых инструментов: интонации роговых сигналов (знаки *cogni*) (в примере № 3 см. цифры 1–4), включая интонации «золотого хода валторн» (ц. 3) и «мерцающего тона» (ц. 4). «Инструментальная» группа смысловых структур включает также «знак свирели» (ленточное движение голосов) (ц. 5), «бурдонный знак» (ц. 6). Кроме того, в аккордовой фактуре первичного музыкального текста заложены признаки ансамблевого многоголосия.



Взаимодействуя с «танцевальной» и «инструментальной» лексикой, «вокальные» интонации утрачивают первичное значение (мелодия романса), выступая в музыкальном тексте как символ любовной лирики. В свою очередь, «танцевальные» структуры теряют непосредственную изобразительность и функционируют скорее как знак галантной эпохи. «Сигнальные» интонации «превращаются» из воинственных призывов (прямое значение) в атрибутивные признаки охотничьего сюжета, характерного для пасторали.

Итак, значение структур изменяется под влиянием контекста: как в результате взаимодействия этих структур друг с другом, так и вследствие воздействия на них «регуляторов смысла». Вариантность создаваемого пианистом вторичного текста обуславливается в этом случае возможностью актуализации (создания смысловых акцентов) разных интонаций и групп интонаций исключительно средствами темпа, динамики, артикуляции (без привлечения приёмов трансформации структуры текста). Например, акцентировав во вторичном тексте «инструментальное начало», исполнитель смог реализовать сюжет «ансамблевой игры на природе» и т. д.

Даже приведённые выше единичные примеры показывают, что на основе первичного текста пианист вправе разрабатывать разные исполнительские версии. Пределы вариантности определяются границами поля значений интонационной лексики и смысловых структур, заложенных в первичном тексте.

Если первичный текст предназначен для ансамблево-бытового музицирования, пианист создаёт множество вариантов содержания посредством трансформации структуры текста — с помощью различных

приёмов его творческого преобразования. Посредством этих приёмов, а также «регуляторов смысла» (темпа, динамики, артикуляции) в процессе разработки вторичного текста могут быть актуализированы не только явные, но и скрытые смысловые структуры (или группы структур).

Взаимодействие с текстом, предназначенным для концертного исполнения, чаще ограничивается его интерпретацией. В этом случае вспомогательными средствами актуализации различных структур и создания исполнительских вариантов служат исключительно «регуляторы смысла» (темп, динамика, артикуляция).

Ещё одним фактором множественности вторичного текста является полисеманτικότητα смысловых структур, входящих в состав первичного текста. К примеру, одна и та же семантическая фигура в результате взаимодействия с другими фигурами или под воздействием «регуляторов смысла» может быть рассмотрена в разных и даже противоположных значениях. Кроме того, структуры способны утрачивать первичные значения и приобретать новые под влиянием механизма формирования вторичного смысла, действующего внутри произведения и его художественного контекста [9].

Руководствуясь данными закономерностями, пианист (или обучающийся) может существенно облегчить процесс создания вторичного текста, сделать его осмысленным, упорядоченным и адекватным исполнительским традициям эпохи.

Литература

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.
2. Баязитова Д. И. Семантические фигуры пластической этимологии в тексте пьес детского фортепианного репертуара: очерк / ЛМС УГАИ. – Уфа, 2007. – 44 с.
3. Вартанов С. Я. Концепция в фортепианной интерпретации // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 1 (4). – С. 40–47.
4. 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.
5. Кузнецова Н. М. О некоторых приемах исполнительских преобразований клавирного уртекста И. С. Баха (на примере инструктивных сочинений для клавира) // Проблемы музыкальной науки. – 2013. – № 2 (13). – С. 197–204.
6. Лысенко С. Ю. Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. – Новосибирск, 2014. – 465 с.
7. Мореин К. Н. Акустические образы музыкальных инструментов в клавирных сонатах Д. Скарлатти // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 2 (9). – С. 165–170.
8. Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство / отв. ред. А. А. Николаев ; сост. и общ. ред. И. М. Ямпольский. – М., 1972. – Вып. 7. – С. 3–46.
9. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула как феномен музыкального мышления // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 2 (9). – С. 18–26.