

К РАЗРАБОТКЕ ТЕОРИИ ВТОРИЧНОГО ТЕКСТА В ТВОРЧЕСТВЕ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

В статье рассматривается механизм создания множественных вариантов вторичного музыкального текста музыкантом-исполнителем на основе смысловых структур, заложенных в первичном тексте. Статья содержит обзор современных научных трудов по проблемам музыкального текста.

Ключевые слова: первичный музыкальный текст, вторичный музыкальный текст, работа музыканта-исполнителя, исполнительский сценарий, вариантность, регуляторы смысла, приёмы преобразования, смысловые структуры, явные и скрытые структуры, полисемантичность.

The creation of secondary musical text numerous versions, based on the primary text conceptual structures in the work of musician is considered in the article. The article contains a review of scientific works on the musical text problems.

Keywords: primary musical text, secondary musical text, work of musician, musician's scenario, variability, semantics regulators, transformation devices, conceptual structures, explicit and implicit structures, polysemy.

Как известно, исполнение музыкального произведения представляет собой творческий акт по разработке исполнителем вторичного текста (исполнительского сценария) на основе первичного текста, созданного композитором. На практике – как в процессе обучения игре на инструменте, так и в концертной деятельности музыканта-профессионала – эта задача чаще всего решается интуитивно, заново по отношению к каждому новому произведению. Такой подход позволяет исполнителю воплотить в музыкальной трактовке собственную индивидуальность. Однако при этом адекватность вторичного текста содержанию первичного текста не может быть гарантирована. Кроме того, работа по созданию исполнительского сценария значительно осложняется отсутствием чётко определённого, универсального алгоритма.

Неразрешённость этих проблем побудила музыковедов и исполнителей к выявлению универсальных закономерностей строения и развития музыкального текста. Подробному и последовательному изучению подвергся первичный (композиторский) текст [1–3; 5; 10; 12 и др.], тогда как неразрывно связанная с ним теория вторичного (исполнительского) текста лишь начинает формироваться в последние годы [4; 7–9; 11 и др.].

Основы теории первичного текста в отечественном музыкознании заложил Марк Генрихович Арановский [1]. Рассматривая текст как развёртывающийся процесс, исследователь впервые разграничил понятия «нотный текст» и «музыкальный текст», дал определения смысла и содержания первичного музыкального текста, подробно изучил и описал его структуру и свойства. Наблюдения Бориса Владимировича Асафьева, Михаила Кесаревича Михайлова и М. Г. Арановского о наличии в составе первичного текста лексических единиц, которые обладают устойчивыми значениями и характеризуются интертекстуальным происхождением, получили статус исследования в много-

численных трудах Людмилы Николаевны Шаймухаметовой, научного руководителя Лаборатории музыкальной семантики Уфимской гос. академии искусств [12]. В её работах была проведена классификация и систематизация большого количества смысловых структур текста, обоснованы универсальные механизмы функционирования и взаимодействия этих структур в контексте музыкальной темы.

В фундаментальных трудах многих учёных, занимающихся проблемами первичного текста, становятся очевидными направления, по которым в настоящее время осуществляется изучение вторичного текста. Современные исследования направлены на изучение параметров и определения допустимой вариантности вторичного текста (заложенных в первичном тексте в скрытом виде), к разработке механизма создания исполнительского сценария. В частности, Светлана Юрьевна Лысенко объясняет поливариантность вторичного текста многозначностью текста первичного, его смысловой децентрированностью, присутствием в нём «недовозмозжённых» возможностей развития смысла и «узлов выбора». Процесс создания вторичного текста исследователь трактует как деконструкцию первичного текста и последующую «сборку» нового варианта его семантической центрации [8]. Сергей Яковлевич Вартанов отождествляет разработку вторичного текста («исполнительской концепции») с индивидуальным осмыслением и интеграцией исполнителем семантики первичного текста, его внутренних закономерностей, а также связей первичного текста с «метатекстом» всей системы художественной культуры [4].

Важную роль в разработке проблемы «Музыкальный текст и исполнитель» играет деятельность сотрудников Лаборатории музыкальной семантики, которые рассматривают в своих исследованиях музыкальную лексикографию смысловых структур в различных типах первичного музыкального текста, поэтику первичного текста и её отдельные категории как смысловые структуры текста [2; 3; 5; 8; 10; 11 и др.]. Исследователи на конкретных примерах иллюстрируют процесс создания исполнителем вторичного текста с помощью доступного инструментария: «регуляторов смысла» (термин Л. Н. Шаймухаметовой) – темпа, динамики, артикуляции, а также универсальных приёмов творческого преобразования первичного текста, выявленных методом сравнительного анализа клавирных («свёрнутых», quasi-партитурных) опусов барокко [7; 9; 11]. Коллективно разработанная концепция взаимоотношений исполнителя с музыкальным текстом послужила основой для создания прикладного направления практической семантики, которое реализуется в форме большого количества учебно-методических пособий [6; 13; 14].

Большинство исследователей отмечают, что творческая работа исполнителя по созданию вторичного текста начинается с «расшифровки» системы значений, заложенных в первичном тексте (см., к примеру, [4; 7–9; 11]). Наблюдения над различными музыкальными текстами позволяют обнаруживать в них не только явные, но и скрытые смысловые структуры. Скрытые структуры незаметны для слушателя без их преднамеренного акцентирования исполнителем (например, риторическая фигура *anabasis*, зашифрованная в фигурациях аккомпанемента).

Исполнение явных и скрытых структур вразрез с присущими им значениями нарушило бы логику развития музыкального произведения. Однако при работе над вторич-

ным текстом исполнитель вправе, руководствуясь этими значениями, сконструировать свой сюжет и решить, какие из структур (или групп структур) будут актуализированы в большей или меньшей степени с помощью «регуляторов смысла» (темпа, динамики и артикуляции).

Как показывает практика, смысловые структуры часто вступают во взаимоотношения и организуют более сложные образования – музыкальные диалоги. При этом между значениями структур могут возникать смысловые противоречия. Например, Вольфганг Амадей Моцарт во многих фортепианных пьесах объединяет в одновременном звучании интонации пластического происхождения и роговые сигналы. Влияя друг на друга, «танцевальные, галантные» и «воинственные, охотничьи» интонационные формулы, как правило, утрачивают круг первичных значений и – что характерно для В. А. Моцарта и многих его современников – становятся признаками пасторального сюжета.

Однако при желании исполнитель может подчеркнуть в такой пьесе «галантную» или «воинственную» образную сферу с помощью «регуляторов смысла». Это приведёт к изменению сюжета и созданию новых вариантов вторичного текста. Выбор сюжета обуславливается индивидуальным культурным опытом исполнителя, его эмоциональным отношением к произведению, особенностями целевой аудитории.

Таким образом, возможность разработки исполнительского сценария обеспечивают явные и скрытые смысловые структуры, заложенные в первичном тексте. Следовательно, вариантность вторичного текста ограничивается полем возможных значений этих структур.

Однако даже в пределах такой жёсткой стилиевой регламентации первичный музыкальный текст характеризует бесконечная множественность потенциальных возможностей построения содержательной логики произведения, одна из которых выбирается и развёртывается исполнителем при создании вторичного текста. Эта множественность обусловлена полисемантичностью смысловых структур, их способностью изменять значения в результате взаимодействия друг с другом и под влиянием «регуляторов смысла», утрачивать первичные и приобретать новые значения в условиях художественного контекста произведения.

Исходя из данных закономерностей, объективно складывается некий алгоритм работы исполнителя над созданием вторичного текста:

- 1) анализ первичного текста, где определяется круг возможных значений скрытых и явных смысловых структур – с учётом музыкального контекста функционирования этих структур;
- 2) выбор одного из множества возможных вариантов смысловой организации музыкальной темы (тематизма) произведения, образованного в результате взаимодействия семантических фигур и связанных с ними значений;
- 3) определение «регуляторов смысла» и исполнительских приёмов, обеспечивающих актуализацию выбранной логики развёртывания событий;
- 4) реализация этих приёмов в исполнительском процессе.

Предложенные выводы подлежат всестороннему рассмотрению на конкретном музыкальном материале в контексте теории вторичного текста, способной существенно

облегчить разработку исполнительского сценария и придать этому процессу логичность и осмысленность.

Литература

1. *Арановский, М. Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.
2. *Асфандьярова, А. И.* Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна: исследование. – Уфа, 2007. – 194 с.
3. *Байкиева, Р. М.* Герой как категория музыкальной поэтики в пьесах детского фортепианного репертуара: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Уфа, 2010. – 279 с.
4. *Вартанов, С.* Концепция в фортепианной интерпретации // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 1 (4). – С. 40–47.
5. *Гордеева, Е. В.* Клавирные тексты И.-С. Баха. Практика музицирования эпохи барокко и её отражение в смысловых структурах и акустических образах музыкального текста: учебно-методическое пособие. – Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014.
6. Креативное обучение в ДМШ [Электронный ресурс]. – Уфа, 2015. – Режим доступа: <http://creative-dmsh.ucoz.ru/>. (Дата обращения: 15.02.2015).
7. *Кузнецова, Н.* 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.
8. *Лысенко, С. Ю.* Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре: дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02. – Новосибирск, Хабаровский государственный институт искусств и культуры, 2014. – 465 с.
9. *Мингажеев, А. А.* Вариантное развёртывание фортепианных пьес Бетховена в ансамблевую партитуру // Музыка прошлого и современность / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2010. – С. 64–70.
10. *Мореин, К.* Акустические образы музыкальных инструментов в клавирных сонатах Д. Скарлатти // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 2 (9). – С. 165–170.
11. Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2004. – 132 с.
12. *Шаймухаметова, Л.* Мигрирующая интонационная формула как феномен музыкального мышления // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 2 (9). – С. 18–26.
13. *Шаймухаметова, Л. Н., Бабарыкина, С. В.* Креативная работа с текстом в классе фортепиано: учебно-методическое пособие для обучения профессионалов и хобби-музыкантов. – Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014.
14. *Шаймухаметова, Л. Н., Царёва, Е. Ю.* Играем вместе с учителем: учебное пособие для начинающих пианистов. – Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014.