

Гордеева Елена Владимировна

Лаборатория музыкальной семантики
Уфимской государственной академии искусств

К ПРОБЛЕМЕ СМЫСЛОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА (НА ПРИМЕРЕ КЛАВИРНЫХ СОЧИНЕНИЙ И.-С. БАХА)

Современное исполнительское и теоретическое знание всё больше уделяет внимание проблеме смысловой структуры и содержательного анализа музыкальных произведений. Основанием для этого служит утверждение музыкального искусства как «искусства интонируемого смысла» (Б. Асафьев), являющегося теоретической основой для понимания содержательной сущности звукового процесса. Этот «смысл» заключён в самом тексте сочинения, и он требует адекватной предварительной расшифровки до того, как состоится процесс исполнения сочинения и где он проявит себя в каждом моменте реального инструментального звучания.

Человек, существующий в бесконечном звуковом (музыкальном) пространстве, предстаёт перед нами как задающий и расшифровывающий глубинные и поверхностные смыслы всего мира культуры как «текста» [1]. Музыка, являясь одним из «текстов» Культуры, прошла такой путь по лабиринтам истории, так «продвинулась вперёд в развитии своих внутренних ресурсов», что, по словам В. Холоповой, «способ нотации стал означать определённый вид музыкального мышления...» [2]. Символический смысл музыкального сочинения или стиля, их характерных деталей, черт можно ощутить в особой постановке или характерном изгибе поющего голоса, тембре инструмента, ритмическом узоре. Такие детали текста можно классифицировать в их знаковой дискретности и в художественной целостности, фиксирующих Время, историю или личность творца. Ю. Лотман писал: «Будучи пространственно ограниченным, произведение искусства представляет собой модель безграничного мира» [3]. Текст как «связный знаковый комплекс» (М.

Бахтин) актуализируется в музыке посредством авторской письменной фиксации в нотной партитуре, последующей исполнительской расшифровкой и концертным «выходом в свет» [4].

Проблема смысловой организации музыкального текста сочинения затрагивает целый комплекс музыкально-теоретических и исполнительских вопросов. Музыкальный текст фортепианного произведения в современном понимании (разграничивающем два типа текста, - *нотный* и собственно *музыкальный* [5]) – это своеобразная смысловая партитура (компактная, «свёрнутая», как клавир симфонии, оперы, балета), универсальная в своём многовариантном истолковании. Во время работы над произведением она «инструментируется», развёртывается в звучащем времени, обретает живую предметность и образную понятийность.

В каждом конкретном тексте, естественно, складывается своя особая «смысловая картина», но, в целом, все музыкальные тексты, особенно в рамках одной стилевой эпохи, объединены и связаны между собой идентичными (устойчивыми, инвариантными) содержательными структурами. Так проявляется универсальность и «общезначимость» (Б. Асафьев) определённых интонационных формул, семантических фигур, диалогических структур, что доказывает общую мысль многих исследователей о существовании смысловых «словарей», целых «реестров» событий, сюжетов, запечатлённых и рассыпанных по всему полю музыкальных текстов разных эпох и стилей.

Музыкальная культура барокко подарила нам удивительное творение старинного уртекста (первоначального авторского текста, без редакторско-исполнительской версии). Недаром временной срез, захватывающий XVII - XVIII столетия, называют эпохой уртекстов. Барочные уртексты характеризуются своей мобильностью, подвижностью, способностью преображаться, преобразовываться в различных вариантах исполнения. Их универсальность и неоднозначность заключается в том, что они могли исполняться раньше и могут быть исполнены теперь на разных музыкальных инструментах (сохраняя свои смысловые пропорции и акустическую

полноценность), так как клавирный текст барокко несёт в себе признаки неклавирного текста, осуществляя таким образом художественный принцип «текст в тексте» (Ю. Лотман). Клавирный текст, по существу, оказывается вариантом «свёрнутой партитуры», которая при исполнении способна «развернуться» и преобразоваться в оркестровом или ансамблевом звучании. Старинные уртексты клавирных произведений, к которым относятся и тексты клавирных сочинений И.-С. Баха, являются универсальными музыкальными текстами, обладающими множеством значений. Клавирный уртекст И.-С. Баха, без редакторских дополнений, становится основой для творческого музицирования и предоставляет музыканту-исполнителю большое поле возможностей для проявления индивидуальных виртуозных и импровизационных способностей и качеств.

Современники И.-С. Баха считали его искусство слишком сложным, тяжеловесным, «барочным» (по выражению Ж. Ж. Руссо). В наше время искусство Баха пережило уже не одно «открытие», опровергая свою «устарелость» и «барочность» (в смысле жёсткости и запутанности, как тогда это представлялось), открывая в себе много непознанных ценностей, ведущих к серьезному и глубокому художественному изучению [6].

Важной чертой барочной музыки была связь с принципами и приёмами ораторского искусства, отразившимися в структуре музыкальных опусов. Композиторы были сведущи в проблемах риторики, что ярко иллюстрирует высказывание И.-А. Бирнбаума (друга И.-С. Баха, магистра риторики Лейпцигского университета) о композиторе: «Бах настолько хорошо знает части и разделы, которые одинаково служат разработке как музыкальной пьесы, так и ораторской речи (*elaboratio, decoratio*), что не только с величайшим удовольствием слушаешь его, когда он ведёт свою основательную беседу о сходстве и согласии музыкального и ораторского искусства, но и восторгаешься мастерским применением сказанного в его сочинениях» [7].

Современная творческая практика работы с клавирным уртекстом И.-С. Баха включает в себя использование некоторых композиторских приёмов

обращения со звуковым материалом, а также специальных возможностей семантического анализа музыкального текста, выявляющего устойчивые по значению интонационные формулы в различных типах текста. Это даёт представление об уртексте как о своеобразном сценарии, который можно «режиссировать» в определённом сюжетном «ракурсе» с учётом конкретной музыкальной ситуации в данном произведении. Складывается особый способ взаимодействия исполнителя с авторским текстом, основанный на ряде характерных и специфических принципов. Работа с уртекстом предстаёт как новый стимул для развития творческого, образно-интонационного мышления музыканта - пианиста.

В уртекстах клавирных сочинений И.-С. Баха, при внимательном, прилежном (по его собственному изречению: «Кто будет так же прилежен как я, достигнет того же») изучении и содержательно-смысловом анализе можно распознать некоторые намёки и указания на возможность вариантного переизложения различных голосов фактуры, на свободу их развёртывания и замену исполнительского состава. При исполнении сочинений по уртексту музыкант становится как бы «соавтором» композитора и доводит это сочинение до уровня «звучащей партитуры» (развёртывает «клавир» в «партитуру», редуцирует произведение - матрицу). Таким образом складывается особый способ взаимодействия исполнителя с авторским текстом, основанный на ряде характерных и специфических приёмов его преобразования.

Традиционное отсутствие в уртекстах знаков артикуляции, темпа, динамики (за редким исключением) также активизирует исполнительское творчество. Имеющиеся зарубежные и отечественные публикации и исследования на эту тему убеждают нас в том, что причиной скурых исполнительских указаний в уртекстах является различие клавишных инструментов того времени. Разные способы игры не давали возможности универсальных пояснений для исполнения клавирных пьес на тех или иных разновидностях инструментов. Такой «скупой» текст должен был исполняться на каждом отдельном «клавире»

с учётом его особенностей, а также в меру вкуса и композиторских способностей играющего музыканта [8]. Это является первичным импульсом для создания множественных исполнительских вариантов и для продолжения аналитического изучения данной проблемы.

Таким образом, уртексты клавирных сочинений И.-С. Баха предстают перед нами не как полностью готовые к исполнению сочинения, а как своеобразная основа (эскиз, набросок, схема) для нового переосмысления, переработки, требующая от исполнителя творческого отношения, различного вариантного развития и преобразования отдельных сегментов текста.

Процесс «проникновения» (визуально-умственного, внутренне-слухового) из слоя нотного текста в слой музыкального текста, происходящий при семантическом рассмотрении-анализе, позволяет «видеть» уровень смысловых структур. М. Арановский считает структуру ядром музыкального текста, превращающим его в некое мыслимое «музыкальное пространство»: «Структура, в сущности, всегда семантична и иной быть не может. С этой установкой на «излучение» духовного начала связана вся судьба музыки» [9].

Восприятие и анализ художественного содержания выявляет важную роль семантических единиц-знаков как смысловых структур с устойчивыми значениями [10-11]. Взаимопересечения смысловых структур, интонационных единиц-лексем, фигур, формул, отдельных мотивов, тонов, интервалов создают логическую последовательность знаков и их смыслов».

Содержательный анализ музыкального текста объединяется понятием семантической организации музыкального текста, его делением на смысловые структуры разных типов и видов, которые могут располагаться в тексте в различных направлениях – по горизонтали, по вертикали, поочерёдно (диагонально). Например, структурная модель музыкального диалога может иметь горизонтальную или вертикальную проекции, а также различные структурные модификации (по мере развёртывания «смысловой картины» музыкального текста конкретного произведения).

Итак, смысловая система музыкального текста (в нашем случае клавирных сочинений И-С. Баха) выявляет структуры сюжетно-ситуативных знаков диалога; интонационной лексики (мигрирующих интонационных формул, кочующих интонаций, риторических фигур); орнамента (внешнего - явного и внутреннего - скрытого). *В семантическом ракурсе диалогические структуры обозначают* вертикаль, объём, многоплановость, масштаб, панорамность, иерархичность; *интонационные структуры* - горизонталь, линейность, мелодическое начало; *орнамент* - объединение, или наоборот, разграничение фразы (в зависимости от окружающего смыслового контекста). В целом же эти компоненты образуют сложную полиструктуру, объединяющую смысловые вертикали и горизонталы в цельную гармоничность музыкального текста.

Художественный мир произведения (сочетающий в себе различные уровни музыкального, немзыкального, а также экстрамузыкального содержания) как отражение предметной сущности окружающего мира, имеет свои конкретные границы и очертания в виде образно-смыслового ореола, частично или полностью совпадающего с границами смысловых структур, семантических фигур, интонационных формул. В процессе многогранного семантического рассмотрения музыкального текста сочинения, по отношению к нему допустимо применение общепозэтических (литературно-художественных, лингвистических) категорий композиции, сюжета, идеи, фабулы, темы, героя, персонажа, реплики-высказывания, жест и т. д. Всё это подтверждает и доказывает существование музыки как вида искусств и языка искусства. Семантические значения, полученные при определении смысловых структур музыкального текста, могут складываться в сюжеты и ситуации, определяющие внутреннее содержание произведения как действие, происходящее в рамках его художественного мира и включающее в себя конкретных героев и персонажей – участников.

Освоение техники/механизма семантической расшифровки музыкального текста, внимание к смысловым деталям текста, к его содержательно-поэтическим структурам может стать дополнительным стимулом для занятий музыкой, оптимизировать музыканта любого уровня, от начинающего до

маститого «маэстро». Это новое «веяние» музыкальной мысли, которое объединяет в духе времени различные научные, философские, эстетические, поэтические, литературные, художественные течения, и направляет их в единое русло музыкального развития, музыкального движения. В результате применения новых, современных исследовательских методов происходит обновление, очищение, пересмотр всего достигнутого, сублимация знаний, рождение новых художественных смыслов и музыкальных значений, дающих, в свою очередь, импульс к последующему развитию.

Метод семантического прочтения музыкального текста – это одновременно и научное направление, и один из способов «разворота» музыкальной теории и практики к человеку и ухода от механичности, технизации музыкально-теоретических и музыкально-исполнительских представлений. В то же время это конкретный способ достижения желаемого результата, то есть по-новому осмысленного, осознанного процесса проникновения в художественный мир музыкального произведения. Музыка существует и в «донотном» состоянии, и никуда не пропадает в нотных строчках, она продолжается в особом смысло-содержании, охватывающем явления жизни в конкретных звуковых структурах - образах.

Семантическая расшифровка музыкального текста предполагает гибкое переключение внимания и сознания в процессе интонационно-поисковой работы, и нахождение разумного баланса и меры при определении структурно - смысловых значений текста конкретного музыкального сочинения. Ведь смысловые структуры текста – это только ориентиры, намёки на возможное музыкальное содержание (хотя и достаточно конкретно выраженное в его структурах). Чтение музыкального текста, сопровождаемое расшифровкой смысловых структур, не нарушает, а по-особому подчёркивает целостное, непрерывное движение музыкальной мысли (автора – исполнителя - слушателя).

Целая серия исследований, проведённых на основе семантических разработок (в первую очередь, это работы Лаборатории музыкальной семантики, включающие исследования мигрирующей интонационной формулы

Л. Н. Шаймухаметовой, семантических особенностей бассо-остинатного тематизма И. В. Алексеевой, интонационно - пластических моделей менуэта в сонатах Гайдна А. И. Асфандьяровой, особенностей семантической работы исполнителя с музыкальным текстом П. В. Кириченко, Н. М. Кузнецовой), посвящены проблемам смысловой расшифровки музыкального текста произведения [12-15]. Данные исследования объединены общей темой «Музыкальный текст и исполнитель» и раскрывают смысл музыкального содержания в семантическом ключе. Автор статьи продолжает работу в данном направлении и учитывая результаты предыдущих трудов, рассматривает проблему семантического наполнения музыкального текста на примере клавирных произведений И.-С. Баха (инвенции, отдельные пьесы «Хорошо темперированного клавира», сюиты, фантазии, концерты и т. д.). Результаты исследований с использованием семантического анализа, проведённые Лабораторией музыкальной семантики, подтверждают перспективность такого рода взаимодействия с текстом и подчёркивают многогранные возможности дальнейших исследований в этом направлении, открывают далеко не исчерпанные ресурсы данного метода.

Правильное, грамотное прочтение музыкального текста сочинения предполагает умелое, гибкое, осознанное применение специальных музыкально-аналитических разработок, в том числе и семантического метода (с особой техникой анализа смысловых структур), существующего в рамках широкой общей проблемы – исполнительской интерпретации музыкального сочинения. Знание различных подходов музыкальной теории и практики обогащает исполнительскую работу с музыкальными текстами любого рода и жанра (от старинной «архаики» до джазовых стандартов и постструктуралистских композиций).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Орлов Г. Древо музыки. – 2-е изд., испр. – СПб.: Композитор, 2005. – С. 365-367.
2. Холопова В. Ветер новизны / Музыкальная академия. – М., 2000. – № 2, с. 127-130. – С. 128.
3. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М., 1970. – С. 25.
4. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.
5. Эта дефиниция обосновывается в книге М. Арановского «Музыкальный текст. Структура и свойства». – М., 1998.
6. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв.: Учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. – СПб.: Издательство «Лань», 2006. – 432 с.: ил., с. 80.
7. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях И.-С. Баха / Перевод с немецкого Валерия Ерохина. Комментарии и послесловие Николая Копчевского. – М., «Музыка», 1987 г. – 112 с.
8. Об этом подробно пишет, к примеру, В. Маргулис (в статье «Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И.С.Баха») / Советская музыка. – М., 1974, № 8. – С. 68-72.
9. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства – М., «Композитор», 1998 г. – 344 с. – С. 38-39, 42, 83, 318.
10. Шаймухаметова Л., Юсуфбаева Г.Р. Инструктивные сочинения И.-С. Баха для клавира. – Уфа, 1998.
11. Шаймухаметова Л. Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики // Музыкальное содержание: наука и педагогика / Материалы I Российской научно-практической конференции 4-5 декабря 2000 г. – Москва-Уфа, 2002. - С. 84-102.
12. Алексеева И. В. Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко. Дисс. канд. иск.... – М., 2002.

13. Асфандьярова А. И. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна: исследование. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2007. – 194 с., нот, илл.
14. Кириченко П. В. Интонационная лексика и артикуляция пластических и риторических фигур в клавирных сочинениях барокко. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики. – УГАИ, 2002.
15. Кузнецова Н. М. О вариантном прочтении и переинтонировании старинного уртекста // Семантика старинного уртекста. Сб. ст. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики. – УГАИ, 2002. – С. 37-54.