

Клавирный текст Баха как смысловая партитура

Современная музыкальная наука настаивает на разделении понятий нотного и музыкального текста. Музыкальный текст, по словам М. Арановского, только начинается с нотного текста, но выходит далеко за его пределы: «...читая ноты (например, оркестровую партитуру), музыкант переводит знаки в звучания, слышит их как структуры и с их помощью проникает в смысл музыки; его мысль проходит сквозь нотный текст в то виртуальное духовное пространство, которое мы склонны именовать музыкальным содержанием и ради которого (как это представляется многим из тех, кто готов слушать музыку) она и написана» [1, с. 7]. Выражение Р. Барта «текст бесконечно открыт в бесконечность» М. Арановский [1, с. 8] считает актуальным и по отношению к тексту *музыкальному*, что может служить обоснованием всего исполнительского искусства, порождает множественность образных значений и вариантов интерпретаций, доказывает бесконечность процесса познания музыкального текста.

Термины-позиции «содержание» и «смысл» музыкального произведения также получили новый, современный статус. Явление «музыкального текста» объединило и направило в единое русло теоретические и исполнительские поиски выразительности («образа») и смысла музыки.

В процессе работы над музыкальным произведением, разбирая и изучая его строение и содержание, музыканты неизбежно сталкиваются с необходимостью деления художественного целого на отдельные составляющие его элементы, содержательные компоненты – смысловые структуры. Семиотический подход и метод музыкально-семантического анализа смысловых структур текста (в авторской разработке Л.Н. Шаймухаметовой) позволяет кардинально переоценить и изменить отношение исполнителя к авторскому тексту, к композиторскому замыслу. Он даёт возможность более корректно решать художественные задачи

исполнительской артикуляции на интонационно-образной основе. Для того, чтобы погрузиться в глубины и лабиринты смысловых структур клавирной музыки Баха (что является нашей целью), нужно сформировать у исполнителей и слушателей представление о том, каким образом выявляются такие содержательно-смысловые компоненты, как, например, диалогические конструкции-модели, интонации-лексемы (с закреплённым значением), орнаментальные структуры. Задача рассмотрения и определения музыкально-смысловых структур клавирных произведений Баха в семантическом ракурсе и использования их в выработке исполнительской трактовки решается через анализ содержания музыкального текста. В связи с этим важно научиться расшифровывать содержательные сегменты текста, определять этимологию и значение смысловых единиц и выявлять механизмы связей музыкальной темы с акустическим образом.

Понять и освоить новые методы музыкального анализа содержания произведения помогают практические занятия и задания по переинтонированию музыкального текста, которые представляют собой множественные варианты развёртывания «клавира» в «quasi-партитуру» с участием образов музыкальных инструментов, представляющих реплики-высказывания героев и персонажей, участников сцен музицирования, находящихся в разнообразных ситуациях музыкального диалога, что позволяет исполнителю проявить и применить максимум артикуляционных возможностей и решений, задействовать богатый спектр выразительно-смысловых артикуляционных средств, потенциально заложенных в музыкальном тексте ¹.

¹ В работе проблемной научно-исследовательской лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств, развивающей современную тему «Музыкальный текст и исполнитель», большое внимание уделяется выявлению и изучению смысловых структур в виде интонаций с закреплённым значением или мигрирующих интонационных формул, рассматриваются их свойства межтекстовой или интертекстуальной миграции, межжанровые перемещения и интегративные связи. Автором новой концепции семантического анализа музыкального текста и руководителем данной лаборатории является доктор искусствоведения, профессор УГАИ

Музыкальная культура барокко подарила нам одно из удивительных творений. Это явление старинного уртекста. 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, 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.

Даже при самом общем (панорамном) просмотре в музыкальном слое любого клавирного текста можно заметить определённые ситуативные знаки, организующие сюжеты и сцены музицирования. Роль ситуативного знака, типичного для клавирных произведений эпохи барокко и являющегося «отпечатком эпохи», во многом берёт на себя смысловая структура музыкального диалога. Он, по принципу «музыка в музыке», вертикально (*Solo*) (одновременное произнесение реплик партнёрами, схема *Continuo*) или горизонтально (поочерёдное произнесение реплик solo- tutti) разворачивает образы и сюжетные сцены музицирования. Музыкальный текст клавирных

Л.Н.Шаймухаметова, чьи разработки, исследования и материалы, а также устные замечания послужили основой для данной статьи.

произведений И. С. Баха содержит повторяющиеся сюжеты, изображающие персонажей – участников и исполнителей «партий» *Solo*, *Continuo*, *Tutti*. (партия *continuo* в диалоге представляет собой воплощение образа ансамбля поддерживающих инструментов или группы *continuo*, выполняющей функцию основного продолженного баса).

Выявление ситуативных знаков, интонаций героев-солистов, участников ансамблевых групп *Solo* и *Continuo* (или *Tutti* и *Solo*) автоматически наделяет текст и его исполнение живым, выразительно-речевым смыслом. Определённые мелодические или гармонические формулы-«реплики», интонационные стереотипы, присущие определённым музыкальным инструментам, являют собой воплощение образов музыкальных инструментов, инструментальных и вокальных тембров, персонажей-участников музицирующих составов (сольно-ансамблевых, т.е. камерных, или хоровых и оркестровых), символизирующих музыкальные традиции эпохи, музыкально-коммуникативные ситуации сцен старинного музицирования.

В качестве примера, иллюстрирующего принцип «свёрнутой партитуры» или quasi-партитуры, присутствующей в клавирном тексте (ситуация «текст в тексте») и несущей с собой смысл и значение оркестрового или ансамблевого музицирования, приведём фрагмент из клавирного сочинения И.С.Баха «Музыкальное приношение».

Музыкальное приношение
Canones diversi super Thema Regium
2. a 2 Violini in Unisono
И.С.Бах



Основная структурно-смысловая модель вертикального диалога *Solo* *Continuo* представляет собой графическое изображение сцены старинного музицирования, «разыгрываемой» по всем правилам искусства музыкальной комбинаторики с использованием различных типов движения (секвенции, контрастные смены направления мелодии, мелодические «подъёмы» и «спуски», связанные с риторическим смыслом фигур *anabasis* и *catabasis*, в том числе с модификацией *catabasis* - фигурой *passus duriuskulus*) как композиторских приёмов, призванных подчеркнуть выразительное значение «музыкальной речи». Признаки quasi-партитуры проявляют себя в «репликах» *solo* и ансамбля *continuo*, реализующихся в звучании музыкальных инструментов с высокими или низкими тембрами (по образу оркестровой партитуры).

Важное значение приобретает умение исполнителя, работающего с музыкальным текстом, определять тембровые характеристики ансамблевых групп *solo* и *continuo*, представлять (по имеющимся в тексте фактурным признакам) воображаемую модель оркестрового звучания данного фрагмента. Роль солиста в этом примере quasi-партитуры может исполнить инструмент с высокой тесситурой, с богатыми возможностями регистровых противопоставлений, так как в мелодическом рисунке *solo* (верхняя строка текста) прорисованы широкие интервальные ходы на октаву и больше. Такие регистровые скачки удобно исполнять на высоких струнных инструментах - скрипке, альте, это характерные для них приёмы звукоизвлечения. Роль *continuo* (нижняя строка текста) в рассматриваемом нами образце можно представить в звучании любого инструмента с низкой и средней тесситурой, например, виолончели или гобоя в низком регистре, а также контрабаса или валторны, так как изложение музыкального материала не содержит сложных фактурных приёмов (скачков, пассажей, орнаментики).

Семантическое прочтение данного фрагмента позволяет «воссоздать» образ оркестрового музицирования, где каждая «партия» (*Solo* или *continuo*) может быть «усилена» (например, удвоена) за счёт введения дополнительных

«инструментов» (голосов). Музыканту, изучающему это произведение, также дана такая возможность - добавить при исполнении то, что он считает нужным, сообразуясь со вкусом, стилем и тонким пониманием содержательно - смыслового подтекста.

Принципы смысловой организации музыкальных произведений становятся ведущими в трудах зарубежных и отечественных исследователей. Важные семантические процессы, происходящие в современном теоретическом и исполнительском музыкознании, связаны с попытками выявления и определения содержания и смысла музыкального сочинения. Поэтому новые методы изучения и анализа музыкального текста (являющегося внутренней составляющей нотного текста) требуют новых идей, взглядов, аналитических приёмов, позволяющих вывести из слоя музыкального текста богатое смысловое поле, выразительную «игру смыслов».

Литература

1. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998.
2. Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М., 1999.