

**Музыкально-акустическое пространство как содержательный
компонент музыкального произведения
(на примере клавирных текстов барокко)**

Современное исполнительское и теоретическое знание всё больше уделяет внимание содержательно-смысловой стороне музыкальных произведений. По словам Б.Асафьева, заложившего в начале XX-го столетия теоретическую основу для понимания содержательной сущности звукового процесса, музыка есть «искусство интонируемого смысла». 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.

Современная музыкальная наука различает два основных типа (слоя) текста: нотный и собственно музыкальный¹. Подобное различие позволяет рассматривать музыкальный текст фортепианного произведения как своеобразную смысловую партитуру в её редуцированной (адаптированной к двухручному изложению) форме. Во время работы над произведением она «инструментуется», развёртывается в звучащем времени, обретает живую предметность и образную понятийность. Именно это «развёртывание во времени» создаёт своеобразное третье измерение текста – его акустический эквивалент, выражающийся в самом звучании произведения. Без него музыкальная картина художественного мира произведения была бы неполной, незаконченной.

Музыкально-акустическое пространство может проявляться то в виде глобальной гигантской, крупномасштабной панорамы мироздания (например, в «Искусстве фуги», Хроматической фантазии и фуге, Итальянском концерте И.-С.Баха), то сжиматься до микромасштаба сцены

¹ Обоснование этой дефиниции содержится в трудах М.Арановского [1].

домашнего музицирования (сюиты, сонаты, пьесы барочных композиторов). Именно акустический текст произведения даёт исполнителю уникальный, полноценный, каждый раз как будто заново возникающий шанс проявить свои разнообразные музыкантские, интерпретаторские способности. В исполнителе рождается упоительное, гордое чувство первопроходца, первооткрывателя неведомых и прекрасных музыкальных пространств, загадочных музыкальных миров, заключённых и таящихся в многочисленных и многообразных междунотных, межзвуковых связях.

Вместе с тем, свобода творчества, свобода самовыражения не освобождают музыканта от знания особых музыкальных законов, от расшифровки самих содержательных компонентов текста. Музыкально-акустическое пространство – один из них, и оно непосредственно находится в содержательных структурах и нотной графике самого произведения.

Мера творческого взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом может быть различной. В тех произведениях, где есть подробные авторские указания исполнителю (словесные или знаковые), задача исполнителя в большей степени состоит в точности их выполнения. Но есть тексты, где этих указаний мало или же они, на первый взгляд, отсутствуют вовсе. Именно здесь, в области исследования и изучения музыкально-акустического пространства текста произведения, в поисках образно-смысловой конкретики, с помощью специально предназначенных для этого «ключей» - приёмов и методов (способов) анализа и обобщения, музыканту-интерпретатору могут открыться новые, неожиданные стороны музыкально-художественного мира (содержания и смысла) данного произведения.

Произведения каждой исторической эпохи созданы (или создаются) таким образом, что современники художника-творца «узнают» в них себя и своё время, а последующие поколения воссоздают представления о предшествующих временах. Каждый музыкальный опус - это тоже звуковой «слепок с натуры», обнаруживающий внутри себя, в своей структурно-смысловой организации все характерные отличия конкретного исторического

пласта, общественного сознания, научно-художественных открытий и личного отношения художника. Кроме того, художники-созидатели нового, взятые в контексте единого стилевого пласта, представляют собой своеобразный «зеркальный коридор», где в творениях одного автора прослеживаются «отражённые» черты других, а они, в свою очередь, «отражают» друг друга. Подобная игра в «отражения» продолжается и в самих музыкальных текстах: инструменты, тембры, жанры взаимоотражаются, пересекаются и создают тем самым многообразные пространственно-акустические эффекты и интертекстуальные явления, согласующиеся с определённой стилевой эпохой. Принципы «зеркальности», симметричности были свойственны искусству XVI-XVIII веков, являлись его яркой и отличительной чертой.

В клавирных текстах барокко нашли своё отражение все характерные особенности музыкальных традиций эпохи. В клавирной пьесе можно различить и услышать «игру образов (или тембров)» других инструментов, ясно «увидеть» (вооружившись специальными «инструментами» анализа) картины, рисующие сцены или образы сольного и ансамблевого музицирования. В пьесе определённого жанра часто выявляются признаки совершенно другого, несвойственного ей жанра, который при определении семантического значения смысловых структур может существенно скорректировать её первоначальный облик и глубинный смысл, тем самым влияя на характер звукового воплощения при исполнении. В этом случае в исполнительском рисунке смогут отчётливо проявиться характерные линии солирующих партий (образы, герои, персонажи солистов-виртуозов, солистов-импровизаторов в инструментальном или вокальном воплощении) и партий *continuo* - вполне самостоятельных, мелодически и тематически оформленных). Перед исполнителем встаёт задача воссоздания этих звуковых пластов в отношении богатого и разнообразного спектра выразительных средств, раскрытия художественных значений музыкальных

ситуаций, присутствующих в клавирных текстах, с точки зрения всех составляющих интонационно-исполнительского комплекса.

Нельзя не учитывать и то, что сочинялись не только пьесы, специально предназначенные для клавира, но и пьесы универсального характера, которые можно было исполнять и на клавишных инструментах, и, например, на лютне, оказавшей вообще огромное влияние на формирование и развитие клавирной музыки. Такой универсальный подход иногда указывался в названии пьесы, например: Прелюдия, fuga и аллегро Ми бемоль мажор *для лютни или клавира* И.С.Баха (BWV 998). В названиях произведений Баха встречаются такие инструментальные предписания, как, например: Соната Соль мажор *для скрипки и цифрованного баса* (BWV 1021), Концерт *для двух чембало* До мажор (BWV 1061), Концерт ре минор *для чембало и струнных* (партии *sembalo concertato* и струнные *continuo*, (BWV 1052,1052a), Соната си минор *для флейты и облигатного чембало* (BWV 1030), Концерт ля минор *для флейты, скрипки, чембало и струнных* (BWV 1044), Фуга соль минор *для скрипки и басса continuo* (BWV 1026).

В перечисленном списке обращают на себя внимание разные сочетания солирующих и поддерживающих инструментов, а также разные варианты названий клавира и партии баса. Самое интересное и неожиданное заключается в том, что все эти типы инструментальных соотношений являются содержательными компонентами клавирных пьес и их можно встретить в виде образов сюжетных «сцен музицирования» в любом нотном клавирном тексте. Конечно, это не означает прямолинейного и неизменного расположения тех или иных персонажей в верхнем пласте или нижнем пласте (к примеру, партии *continuo* только в нижнем). По воле их творца они свободно перемещаются в пространстве звукового континуума произведения и вступают в разнообразные диалогические взаимоотношения, сохраняя своё постоянство, устойчивость и самостоятельность².

² Подробно см. об этом: [7, 9, 11].

Музыкант, взаимодействующий с текстом, работающий над воплощением акустического пространства клавирного произведения, становится как бы соучастником или даже соавтором композитора. Он попадает в такую художественную ситуацию и выполняет такую «миссию», которая может быть сравнима с ролью современного звукорежиссёра в звукозаписывающей и звуковоспроизводящей теле- или радиостудии, в оформлении музыкально-драматических спектаклей и т.д. Здесь роль интерпретатора должна быть созвучна эпохе с её традицией активного преобразования первичного текста.

Благодаря достижениям теоретического музыкознания, сейчас уже можно говорить о четкой, достаточно конкретной, ясно «читаемой» и различаемой лексикографии барочных произведений, например, в сочинениях И.С.Баха. Если в работе с уртекстом использовать некоторые композиторские приёмы обращения со звуковым материалом (к примеру, регистровки и дублировки, широко применяемые в игре на клавире в ту эпоху), а также применить специальные возможности семантического анализа музыкального текста (выявляющего устойчивые по значению интонационные формулы в различных типах текста), то уртекст эпохи барокко может предстать перед нами в виде своеобразного исполнительского сценария. Например, во многих пьесах из «Французских» сюит И.С.Баха, являющихся танцевальными по названию и по характеру (типу) движения, можно наблюдать типичные для эпохи барокко музыкально-сюжетные ситуации, которые отображают в различных диалогических проекциях сцены ансамблевого музицирования.

Наиболее часто в пьесах сюитных циклов встречаются диалоги, расположенные в вертикальном ракурсе $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ или $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$, где партия одноголосного solo противопоставлена ансамблирующей одновременно с ней партии одноголосного (нерасшифрованного) *continuo*. Партия *continuo* в диалоге, представленная в свернутом виде, воплощает образ ансамбля поддерживающих инструментов (или группы *continuo*) –

основного продолженного баса. Такие «ситуации» ясно «читаются» практически во всех *курантах* из шести «Французских сюит», в *жигах* из «Французских сюит» № 2 до минор, № 3 си минор и № 6 Ми мажор; в *менуэтах* (1 и 2) из «Французских сюит» № 3; № 4 Ми бемоль мажор, в *Буррэ* из «Французской сюиты» № 5 Соль мажор; в *Аллеманде*, *Полонезе* из «Французской сюиты» № 6 Ми мажор.

Иногда сольная партия (либо партия *continuo*) может быть представлена двумя персонажами. Типы диалогических проекций в этих случаях выглядят так: $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo divisi}}$ или $\frac{\text{continuo divisi}}{\text{solo divisi}}$; $\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}}$ или $\frac{\text{continuo}}{\text{solo divisi}}$; $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$ или $\frac{\text{continuo divisi}}{\text{solo}}$. Такие «обогащённые» варианты ансамблевых составов присутствуют в *Аллеманде*, *Куранте*, *Сарабанде*, *Менуэте 1*, *Менуэте 2* из «Французской сюиты» № 1; в *Аллеманде* и *Сарабанде* из «Французской сюиты» № 2; в *Аллеманде*, *Куранте*, *Сарабанде*, *Менуэте-трио 2*, *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.

Также во «Французских сюитах» нередки случаи «показа» сцен музицирования в виде Дуэта или Трио (вокального, инструментального или вокально-инструментального), которые отличаются от предыдущих сюжетов тем, что они представляют собой ансамбль солистов. Ситуацию дуэтной «игры» $\frac{\text{solo}}{\text{solo}}$ можно «наблюдать» в *Арии*, *Менуэте* из «Французской сюиты» № 2; в *Менуэте*, *Жиге* из «Французской сюиты» № 3; в *Менуэте*, *Арии* из «Французской сюиты» № 4; в *Буррэ* из «Французской сюиты» № 6. Ситуация «музицирующего Трио» «вырисовывается» в *Менуэте 1* и *Менуэте 2*, *Жиге* из «Французской сюиты» № 1, в *Куранте*, *Менуэте 2*, *Англезе* из «Французской сюиты» № 3; в *Жиге* из «Французской сюиты» № 4. В «Дуэтах» и «Трио» партии солистов виртуозно развиты и достаточно

самостоятельны и равноправны в рамках музыкально-акустического пространства танцевально-концертной сюиты.

При работе с баховским уртекстом музыкант (исполнитель, педагог, учащийся) становится в определённой степени «соавтором» композитора и доводит это сочинение до уровня «смысловой партитуры» (развёртывает «клавир» в «звучащую партитуру», редуцирует произведение-матрицу). Складывается особый способ взаимодействия исполнителя с авторским текстом, основанный на ряде характерных и специфических принципов, воссоздающих полноту и богатство звучащего пространства текста.

Такая «творческая мастерская» мобилизует и раскрывает внутренние резервы исполнителя, расширяет поле его мышления и фантазии в области взаимодействия с музыкальными текстами клавирных сочинений. Стремление к «стереофоничности» звучания в работе с клавирным текстом способствует раздвижению смысловых границ его музыкально-акустического пространства.

Литература:

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.,1998. конференции 4-5 декабря 2000 г.
1. Аркадьев М. Хроноартикуляционные структуры в музыке И.С.Баха. Музыкальная академия. 2000.-№2, с. 2-13.
2. Маргулис В. Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И.С.Баха. Советская музыка.-1974.-№8, с. 68-72.
3. Кириченко П. Интонационная лексика и артикуляция пластических и риторических фигур в клавирных сочинениях барокко. Уфа 2002.
4. Кузнецова Н. Нетрадиционные формы работы над полифоническими произведениями И.С.Баха в классе общего фортепиано. Уфа 2001.
5. Кузнецова Н. О вариантном прочтении и переинтонировании старинного уртекста // Семантика старинного уртекста. Сборник статей. Уфа-2002,с. 37-54.

6. Кузнецова Н. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И.С.Баха для клавира). Автореф. ... дисс., Магнитогорск, 2005г.
7. 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.
8. Шаймухаметова Л. Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов XVII-XVIII вв. // Семантика старинного уртекста. Сборник статей. Уфа-2002, с. 16-37.
9. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы // Музыкальное содержание: наука и педагогика. III Всероссийская научно-практическая конференция 26-29 апреля 2004 года. Уфа-2005, с.81-102.
- 10.Шаймухаметова Л. Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя // Музыкальное содержание: наука и педагогика. III Всероссийская научно-практическая конференция 26-29 апреля 2004 года. Уфа-2005, с.229-242.
- 11.Шаймухаметова Л. Об авторской программе «Основы музыкального интонирования» (для фортепианных отделений вузов) // Музыкальное содержание: наука и педагогика. III Всероссийская научно-практическая конференция 26-29 апреля 2004 года. Уфа-2005, с. 557-574.