

О НЕКОТОРЫХ ПОЛИСЕМАНТИЧЕСКИХ СВОЙСТВАХ КЛАВИРНЫХ ТЕКСТОВ И.-С. БАХА

Границы современного исполнительского творчества имеют тенденцию к непрерывному расширению, обогащению, охвату различных явлений из смежных областей науки и культуры. В этом сказывается общий для современной науки закон одновременной глобализации всех явлений, их интеграции, и, одновременно, всё более мелкого дробления на отдельные составляющие, то есть, известные принципы синтеза и дискретности элементов современной научной картины мира.

Важным компонентом такого творческого «расширения» и «дробления» в области истории и теории исполнительства является тенденция семантически означивать и обобщать все имеющиеся накопленные веками данные об исполняемом музыкальном материале. Этот процесс выражается в стремлении к нахождению, с одной стороны, всё более глубинных оснований для интерпретации музыкальных произведений, а с другой, к выявлению, казалось бы, поверхностных, незначащих деталей, имеющих на самом деле важную структурирующую смысловую функцию.

Одним из интереснейших и перспективных в этом отношении художественных феноменов уже много лет является старинный клавирный уртекст, чьи ярчайшие образцы представлены в творчестве И.-С. Баха.

Существует огромный пласт исследованной «бахианы», затрагивающей исторические, теоретические и практические аспекты музыкального наследия композитора. В фундаментальных работах XX века детально освещены вопросы знакового прочтения клавирных произведений И.-С. Баха (Б. Л. Яворский, В. В. Протопопов, В. Б. Носина, Р. Э. Берченко, Ю. П. Петров и др.). Известна исследованная «поэтом Бахианы» А. Швейцером семантическая предопределённость, структурированность интонаций-мотивов, символов музыкального языка. При этом в работах названных исследователей анализ

образно-мотивных структур светских клавирных произведений И.-С. Баха связан, прежде всего, с духовной составляющей культуры барокко.

Безусловно, мотивная и числовая символика, хоральные цитаты – значимые, но не единственные компоненты интонационно-смыслового облика клавирных произведений И.-С. Баха. Не менее важной составной частью содержательной структуры его клавирных текстов является также система образов и сюжетов светского «концертного» музицирования эпохи барокко, в наибольшей степени отмеченная в графике уртекстов. Таким образом, смысловая система клавирных текстов является широкой многогранной полисемантической структурой.

Одним из постулатов исследований, касающихся смыслообразования клавирных текстов И.-С. Баха, можно считать чёткое осознание того факта, что для понимания и воссоздания барочных произведений необходима расшифровка с учётом специфики, структуры и свойств старинного клавирного уртекста. На сегодняшний день уже достаточно чётко выявлены основные свойства барочных клавирных уртекстов¹. Первоначальный клавирный авторский текст эпохи барокко содержит в своей внутренней структуре ряд уникальных, специфических качеств, выдвигающих его на особое, отдельное место в ряду других видов художественного (в том числе музыкального) текста. В то же время первоначальный композиторский текст (уртекст) обладает универсальными семантическими свойствами. Они оказались непосредственно связанными с практикой музицирования эпохи и её типичными традициями и особенностями.

Некоторые особенности музицирующей практики Германии XVII-XVIII вв., во многом единые с общеевропейской «музыкальной ситуацией» того времени, зафиксировались в устной традиции, передаваемой от мастера к

¹ Этой проблеме посвящён целый ряд исследований Лаборатории музыкальной семантики, проведённых под научным руководством доктора искусствоведения профессора Шаймухаметовой Л. Н., направленных на выявление особенностей смысловой организации музыкального текста произведений эпохи барокко [1, 5, 6, 8, 11, 12].

ученику, в теоретических трактатах, руководствах, таблицах, но наиболее отчётливо – в самой нотной графике. Факт гибкой адаптации инструмента к тексту и текста к инструменту породил свойство многофункциональности, *полифункциональности* нотных текстов барокко. Постоянная модификация форм и условий музицирования формировала не только особые типы текстов с эскизной записью, предназначенные для вариантного развёртывания, но и особый тип музыканта-практика, способного к креативной работе с первоисточником и многократному его переизложению.

Взаимосвязь теории и практики формализовалась в трёх основных стабильных, устойчивых свойствах композиторских опусов барокко, таких, как *редуцированность* – способ фиксации текста в свёрнутой форме с возможностью последующего обратного развёртывания в вариантную многотембровую смысловую партитуру; *вариативность* – способность к переизложению, дополнению письменной основы текста различным исполнительским истолкованием его первичных значений; *полиструктурность* – многослойное полисмысловое строение музыкального текста. Эти первичные и универсальные свойства текста оказываются определяющими в процессе семантической работы с первоначальными авторскими текстами (уртекстами). Именно они способны существенным образом скорректировать исполнительскую расшифровку первичных значений текста и план исполнительских действий.

Рассмотрим каждое из названных свойств отдельно. В частности, большое влияние на осмысленное восприятие клавирного уртекста оказывает его *редуцированность*. Клавирный уртекст как особый тип композиторского текста совместил в себе традиции концертной практики барокко и композиторских приёмов развёртывания, уместившись в простой, доступной для освоения и профессионалами, и любителями редуцированной («свёрнутой») нотной записи. Это позволило исследователям выделить процесс редукции-свёртывания партитуры как одного из важнейших свойств нотации эпохи XVI–XVIII вв. Причиной возникновения редуцированной записи многоголосия послужил сам

исторический процесс развития и смены художественных направлений, смены нотации. Вместе с использованием традиционной табулатуры (разнообразной органной и лютневой) и только изобретённой партитуры в инструментальной практике появились способы фиксации текста, подобные редуцированной партитуре [3, 153]. Благодаря этому качеству клавирных текстов барокко, в их смысловой партитуре обнаруживаются скрытые, «свёрнутые» значения семантических политекстовых ситуаций в виде широко распространённых образов музыкальных инструментов – органа, лютни, флейты, сольно-ансамблевых диалогических структур, *quasi*-оркестровых и *quasi*-импровизационных образов.

Характерные традиции музицирования послужили установкой для композиторской практики в создании уртекстов, превратив их в творческий инвариант – редуцированную в клавир по принципу партитуры информационную запись, имеющую «неклавирное» содержание. Для музыканта-практика подобная эскизность изложения текста обуславливает, с одной стороны, быстроту в освоении, а с другой стороны, – особую исполнительскую свободу, позволяющую самостоятельно (и импровизационно) трактовать произведения динамически и мелодически.

Помимо редуцированности, другим важнейшим свойством клавирного уртекста является *вариантность*, способность к разнообразному переизложению, даже дополнению письменной основы текста (редукции-матрицы), в различном исполнительском истолковании первичных значений авторского текста.

Воспроизведение оригинальных нотных текстов для клавира (клавирных уртекстов) современными исполнителями, естественно, несравнимо с атмосферой инструментального звучания его эпохи. Творческая реконструкция клавирных произведений И.-С. Баха в акустических условиях фортепиано с его мощными обертоно-тембральными ресурсами и преобразование их в соответствии с задуманным звучанием отличается от буквального исполнения оригинальных нот на фортепиано. Авторские указания И.-С. Баха, краткие, лаконичные, подчиняющиеся законам целесообразности стиля эпохи, неизбежно повлекли за собой вариантность их истолкования и способов их интерпретации.

Как пишет С. Фейнберг, – «Бах, очевидно следуя практике своего времени, почти не выставлял обозначений оттенков, ограничиваясь самым незначительным числом указаний темпа и силы звука, предоставляя исполнителю максимальную свободу толкования нотного текста», и вместе с тем, – «чем больше данных исполнитель может непосредственно почерпнуть из стиля самого изложения, из сопоставлений и аналогий, из ритмических и мелодических компонентов произведения, тем меньше он нуждается в направляющих указаниях композитора и тем естественнее его игра связывается со всеми данными нотного текста» [10, 50].

Точки зрения большинства исследователей сходятся в том, что в баховской интерпретации ничего нельзя достичь ни буквальным исполнением написанных нот, ни чрезмерным «обогащением» текста. Авторы знаменитого издания произведений И.-С. Баха «*Breitkopf und Hartel*», Ф. Бузони и Э. Петри попробовали добавить октавы и даже «микстуры» в партии обеих рук. Но даже после создания уникальной аранжировки-транскрипции монументальной Французской увертюры, «редактируя Итальянский концерт», – пишет Э. Бодки, – «Э. Петри понял, что десяти пальцев мало для передачи необходимых звуков, и вернулся к буквальной передаче оригинального текста, лишь добавляя в скобках слова *Tutti* и *Solo* как намёк на структуру старинного концерта» [4, 94-95].

Те гениальные опусы, которые многие называют «фортепианными произведениями» И.-С. Баха, являются на самом деле клавирными полиинструментальными текстами, обладающими возможностями транскрипции для разных инструментов. Воссоздание стиля, предполагавшегося автором и запечатлённого в нотах, ставит перед современным музыкантом-исполнителем непростую полисмысловую, многозначную задачу. Трудно найти одинаковые трактовки или редакции этих пьес в отношении важнейших проблем интерпретации старинной музыки, таких, как темп-аффект (характер) – динамика-артикуляция, предопределяющих множество вариантов прочтения.

Таким образом, клави́рный уртекст И.-С. Баха как постоянная (константная) графическая макроструктура, первый слой, зафиксировавший творческие тенденции определённой эпохи, является неизменным объектом для индивидуальных вариантов исполнительского прочтения и редакции. Скрытые в баховском уртексте «свободные» свойства музыкального звука – тембр, артикуляция, динамика, темп, мелизмы, агогика, бывшие составной частью творческого мышления и исполнительской практики эпохи, обозначили строгость норм записи и, одновременно, импровизационный характер расшифровки.

Ещё одним фактором смыслообразования, несомненно влияющим на исполнительскую трактовку клави́рных текстов И.-С. Баха, является его семантическая *полиструктурность*, заключающаяся в многослойности, многолинейности внутренних структур текста и скрытой в них полифонии смыслов.

Признаки полиструктурного строения клави́рных композиций И.-С. Баха проявились в смелом и свободном соединении полифонических, хоральных, инструментальных черт². Смысловые пласты его клави́рных текстов оказались средоточием политематических типов (народных, религиозных, светских), хотя по условиям многих служебных контрактов И.-С. Бах должен был «создавать такую музыку, чтобы она не походила на оперную, но приводила в молитвенное настроение» [2, 224].

Широкая система музыкальных жанров, мотивно-риторических и числовых символов, хоральных мотивов, «вплетённых» в структурные рамки «формы», полифонических и гармонических закономерностей, контрапунктирующих между собой, но сохраняющих смысловую автономность, образует у И.-С. Баха

² Полисеманτικότητα, структурная многослойность, заложенная в клави́рных произведениях И.-С. Баха, отразилась на степени, глубине их восприятия. Даже современники воспринимали его музыку по-разному: одни восхищались новизной идеи, смелыми сочетаниями тембров, необычными модуляциями, интонационными и ритмическими находками, другие с насторожённой слухали сложные хитросплетения мелодических линий, странные гармонические ходы и не пытались проникнуть в её глубинную структуру.

«неисчерпаемый в своих семантических загадках художественный мир» [7, 150]. Процесс межтекстовых влияний, в частности, полифонических, риторических формообразующих принципов сочинений И.-С. Баха захватил все следующие за ним эпохи. Полистилистический синтез «старинных температур», интонационных формул-мотивов, техники звукописья, объединившей приёмы и эффекты двухмануальной игры, влился в необарокко XX века (А. Шнитке, С. Губайдулина) и продолжается до сих пор [9, 206]. Таким образом, уртексты И.-С. Баха обозначают собой структурно-смысловую основу музыки будущего. По уртекстам можно учиться творить (сочинять-играть-импровизировать), логически и творчески мыслить.

«Партитурные» музыкальные замыслы И.-С. Баха в их реальном текстовом осуществлении-воплощении, с одной стороны, полностью согласованы со старинными приёмами письма, а с другой стороны, – представляют собой многоплоскостные, многоуровневые (полиструктурные) творения-объекты, что так или иначе проявляется – сказывается в их прочитывании и расшифровке музыкантами всех времён. Таким образом, сам композитор, вероятно, рассчитывал не на однотипное-одновариантное исполнение, а на множественность, фантазийность, богатство (поливариантность) музыкально-исполнительских «восприятий» своих клавирных текстов.

Принцип полиструктурности нашёл отражение в полифонии смысловых пластов, в содержательной «партитуре», включающей сюжетно-ситуативные знаки, ритмоформулы, семантические фигуры, интонационно-лексические и орнаментальные структуры.

Структурная организация музыкального текста клавирных сочинений И.-С. Баха имеет свою особую систему, организующую ситуативные знаки традиционных сюжетных сцен-«зарисовок» эпохи барокко. Потенциально скрытые в смысловых микроструктурах клавирных текстов И.-С. Баха, эти сюжеты раскрываются через относительно устойчивые, стабильные ситуативные знаки-формулы и интонационно-семантические фигуры – мигрирующие интонационные формулы (Л. Н. Шаймухаметова). Взаимопересечения смысловых структур,

интонационных единиц-лексем, структур, фигур, формул, отдельных тонов, интервалов, мотивов создают механизм метафоризации музыкального языка, семантическую «игру» знаков и их смыслов. В каждом конкретном тексте, естественно, по-особому выстраивается своя особая структурно-смысловая «панорама», но в целом все музыкальные тексты, особенно в рамках одной стилевой эпохи (например, барокко) объединены и взаимосвязаны между собой идентичными устойчивыми, инвариантными смысловыми образованиями. В этом проявляется универсальность и общезначимость семантических знаков, что доказывает мысли многих исследователей о существовании смысловых «словарей», целой энциклопедии сюжетов, образов музицирования, запечатлённых в музыкальных текстах разных эпох и стилей.

В связи с практическими особенностями барочного музицирования в лексикографии клавирных уртекстов И.-С. Баха важное значение получили *сюжетно-ситуативные знаки*. Основные знаковые модели зафиксировали в двухстрочной клавирной графике типовые варианты «концертных» (светских, бытовых) ситуаций музицирования, с различением функций инструментальных групп *solo* (отдельные виртуозные и импровизационные партии), *continuo* («поддерживающие» инструментальные группы основного продолженного баса), *tutti* (общий состав музицирующих). Для обозначения этих типовых конструкций используется термин «концертный диалог» (термин Л. Н. Шаймухаметовой).

В клавирных пьесах великого полифониста И.-С. Баха (буквально в любой из них), как в зеркальном отражении музыкальных традиций эпохи, можно различить «игру образов (или тембров)» других инструментов, а также с помощью специальных «инструментов» анализа заметить структурно-смысловые сюжеты-картины, рисующие сцены или образы сольного и ансамблевого музицирования. Семантическое прочтение музыкальных текстов клавирных произведений позволяет «воссоздать» многочисленные образы оркестрового музицирования, где каждая «партия» (*solo* или *continuo*) может быть «усилена» (например, удвоена) за счёт введения дополнительных «инструментов» (голосов), а также дана в «виртуозном»

или «импровизационном» варианте звучания, перерегистрована и т.д. С учётом выявленных признаков, в исполнительском рисунке отчётливо проявляются 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.

Наличие стабильных знаковых моделей сольного, ансамблевого, оркестрового музицирования предоставляет исполнителю возможности их интонирования на современном фортепиано, синтезирующем в себе свойства тембродинамики, интонационной гибкости, артикуляционной чёткости разнообразных инструментов. Таким образом, знаковые структуры клавирных текстов И.-С. Баха содержат в себе образы музицирования эпохи барокко – концертных диалогов, сольных, ансамблевых, оркестровых акустических образов, которые способны во многом регламентировать процесс исполнительского интонирования. «Партитурная» графика клавирных текстов позволяет исполнителю вывести клавирное сочинение на уровень *quasi*-оркестровой партитуры и обеспечить эффекты имитации оркестровых звучностей средствами современного фортепиано.

Расшифровка смысловых структур музыкального текста в клавирных сочинениях И.-С. Баха концентрирует интонационно-смысловое, стереофоническое представление-слышание фактуры во всех её деталях, в том числе, акустических знаков-образов инструментов, «оркестровки» клавирного текста.

В связи с этим актуальными становятся две важнейшие аналитические процедуры относительно первоначального авторского текста: 1) расшифровка лексикографии смысловых структур – семантических фигур с закреплёнными значениями и грамматико-семантических моделей музицирующей практики эпохи и 2) определение влияния регуляторов (динамики, темпа, артикуляции) на изменение смысла, – корректирующих первичные значения и участвующих в создании вторичного исполнительского текста.

Смысловая система уртекстов в синтезе содержательных знаков и их значений порождает множественность вариантов их «звучания» – смысловую полифонию, полиструктурность, поливариантность их интерпретации.

Клавирные уртексты И.-С. Баха универсальны и мобильны в плане вариантных преобразований, могут использоваться в виде воображаемой партитуры и для реконструкции-моделирования ситуаций свободного сольно-ансамблевого музицирования (характерного для обстановки своего времени), вписывающиеся в музыкальных знаках в текст сочинения и определяющие его полисмысловую основу.

Клавирные произведения И.-С. Баха являются, таким образом, полиинструментальными текстами, обладающими возможностями транскрипции для разных инструментов, а также стимулом к созданию текста с акустическими признаками *quasi*-инструментальной партитуры – образами солирующих инструментов и их различных сочетаний.

При работе с баховским уртекстом музыкант (исполнитель, педагог, учащийся) становится в определённой степени «соавтором» композитора и доводит сочинение до уровня «смысловой партитуры» (развёртывает «клавир» в «звучащую партитуру», варьирует произведение-матрицу). Складывается особый способ взаимодействия исполнителя с авторским текстом, основанный на ряде характерных и специфических приёмов его преобразования. Исполнительское воплощение «образов» музыкальных инструментов, реплики-высказывания и диалоги героев и персонажей – участников сцен музицирования, находящихся в разнообразных ситуациях музыкального диалога, позволяет музыканту проявить и применить максимум артикуляционных возможностей и решений. Богатый спектр выразительно-смысловых артикуляционных средств, потенциально заложенных в музыкальном тексте, воссоздаёт полифоническое, *quasi*-партитурное представление о его пространственно-стереофонических свойствах.

Определение полисемантической структуры клавирных уртекстов И.-С. Баха – творческая задача музыканта-исполнителя. Исполнительский регламент в

отношении клавирного уртекста, мобильного в плане вариантных преобразований структурно-смысловой основы, определяет потенциальные возможности его художественной интерпретации. Объясняя значение смысловых структур концертных диалогов, знаков партитуры, составляющих основу любого музыкального текста, мы тем самым имеем возможности многовариантной трактовки музыкального произведения, придавая каждому из вариантов новые художественные значения. Выявление знаково-образных структур в графике клавирных текстов И.-С. Баха даёт ключ к расшифровке содержательных компонентов музыкального текста, а также смысловой корректировки в отношении деталей интерпретации данных текстов исполнителем.

Библиографический список

1. Алексеева И. В. Интонационная лексика бассо-остинатной темы и её преобразования в инструментальных ансамблевых сочинениях эпохи барокко / И. В. Алексеева // Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. / отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2004. – С. 71-92.
2. Арнонкур, Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди [пер. с нем.] / Н. Арнонкур. – М.: Классика-XXI. – 2005. – 280 с., с. 224.
3. Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века) / И. А. Барсова. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. – 571 с., с. 153.
4. Бодки, Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха / Э. Бодки: пер. с англ. А. Майкапара. – М: Музыка, 1993. – 389 с., с. 94-95.
5. Гордеева Е. В. К проблеме смысловой организации музыкального текста (на примере клавирных сочинений И.-С. Баха) // Искусство и образование. – М., 2009. – С. 24-34.

6. Кириченко П. В. Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII-XVIII вв.): дисс. ... канд. иск. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2002. – 250 с.
7. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв. – СПб.: Лань, 2006. – 432 с.: ил., с. 150.
8. Кузнецова, Н. М. О варианном прочтении и переинтонировании старинного уртекста / Н. М. Кузнецова // Семантика старинного уртекста: сб. ст. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2002. – С. 37-54.
9. Ландовска, В. О музыке / В. Ландовска: пер. с англ. и послесловие А. Е. Майкапара. – М.: Радуга, 1991. – 440 с., с. 206.
10. Фейнберг, С. Я. Пианизм как искусство / С. Я. Фейнберг. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1969. – 598 с., с. 50.
11. Шаймухаметова Л. Н. Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И.-С. Баха) / Л. Н. Шаймухаметова // Звук-интонация-процесс: сб. ст. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1998. – Вып. 148. – С. 36-45.
12. Шаймухаметова Л. Н. Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов XVII – XVIII вв. // Семантика старинного уртекста: Сборник статей / Отв. ред.-сост. Шаймухаметова Л. Н. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики Уфимского государственного института искусств, 2002. – С. 16-37.