

Е.В. Гордеева
(Россия, Уфа)

СЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ И ОСОБЕННОСТИ ИНТОНИРОВАНИЯ КЛАВИРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И.-С. БАХА (на примерах прелюдий «Хорошо темперированного клавира»)

Современный этап развития музыкальной педагогики, в частности, в изучении клавирного наследия И.-С. Баха, неизбежно связан с погружением в его смысловую глубину. Интонирование и стилистика клавирных сочинений И. -С. Баха, также как традиции чтения старинных уртекстов или – иначе – первоначальных авторских текстов, ушли в прошлое. При этом его глубочайшие произведения сохранили ореол таинственности, множественности и вместе с тем универсальности значений, в круг которых оказались вовлечёнными многие признаки музыкальной культуры барокко. Существующие на сегодняшний день исследования знаковой природы клавирных произведений Баха связывают анализ их образно-мотивных структур прежде всего с духовной составляющей культуры барокко. Но не менее важным моментом содержательной трактовки этих произведений является тема светского «концертного» музицирования эпохи. И она отмечена в графике текста. Практически во всех пьесах И.С. Баха, предназначенных для клавира, можно найти отражение – в скрытом виде (в сюжетно-ситуативных знаках) – традиций quasi-оркестрового или ансамблевого (домашнего и концертного) музицирования эпохи барокко.

Расшифровка исполнителем смысловых формул и фигур, зафиксировавших в графике клавирного текста определённые знаки эпохи, помогает поновому выстраивать интерпретацию барочной пьесы. Современный клавир как универсальный музыкальный инструмент обобщает в своём звучании множественность акустических образов. Поэтому от исполнителя требуется грамотное динамическое и темброво-акустическое развёртывание внутри-текстовых структур, многоплоскостное внимание, умение воссоздавать в реальном звучании (имитировать) различные интонационно-акустические формулы, характерные приёмы звучания и звукоизвлечения музыкальных инструментов (клавесинный «щипок», органная «педаля», струнное «пиццикато», флейтовая «трель» и т. д.) или инструментальных объединений (например, «дуэт свирелей», «соло двух скрипок») средствами современного фортепиано. От художественной воли исполнителя и режиссуры «ситуации музицирования» зависит в каждом случае расстановка исполнительских знаков динамики, артикуляции, темпа и т. д. Воплощение образов «духового», «струнного», «вокального», а также «органного», «клавесинного» или иного звучания вызывает во многих сочинениях соответствующие динамические, темпоритмические, артикуляционные перестройки в интонационно-исполнительском аппарате исполнителя – пианиста, создающего «акустический сценарий» музыкального текста пьесы.

Рассмотрим это на примерах некоторых Прелюдий из «Хорошо темперированного клавира».

Воссоздание образа клавесина, преодоление его неяркого специфического «монотонного» тембра, имитирующего звучание барочного оркестра, потребует от исполнителя искусного применения утончённого и разнообразного тупе (*staccato* – тяжёлого или лёгкого, *loure*, *martellato*, *espressivo*, *portamento* – искрящегося, шелестящего или ревущего): «все эти оттенки богатой палитры красок возникают под опытными руками исполнителя, под его десятью пальцами, создавая тем самым впечатление бесконечного разнообразия», – замечает В. Ландовска [1, с. 164]. Ситуацию «клавесинного этюда-арабеска» можно реализовать в Прелюдии *d moll* из II тома ХТК (пример № 1).

Пример № 1. И.-С. Бах. «Хорошо темперированный клавир». II том. Прелюдия *d moll*.



Исполнительской задачей здесь будет имитация клавесинного звучания в разнорегистровом диалоге «солиста» (верхняя строка текста) и группы *continuo* (структура $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$). Партия *solo* выявляет фигуры внутритематического орнамента (перечёркнутого мордента и тремоло), а в партии *continuo* та же фигура расшифрованного тремоло представлена как будто в замедлении. Эффектный контраст быстрого и замедленного движения, создаваемый с помощью традиционного «знакового» приёма старинной полифонии – противопоставления длительностей восьмых и шестнадцатых, отображающего в семантическом плане «быстрые» и «медленные» фигуры движения – ритмоформулы «шага» и «бега», можно оттенить лёгким «точечным» *portamento* (матовой звучностью *solo*) и чётким *non legato* (мягким глубоким *mezzo forte* партии *continuo*).

Выбор исполнительских средств – очень ответственный момент в процессе интонационного становления клавирного текста И.-С. Баха. Аналитические наблюдения процесса исполнительского интонирования клавирных текстов И.-С. Баха выявили множественную вариантность и тесную взаимосвязь смысловых структур музыкального текста с артикуляционными деталями, динамическими нюансами, темброимитациями, темпоритмическими изменениями. Артикуляция, динамика, темп, тембр являются важнейшими регуляторами смысла, позволяющими в их взаимодействии в процессе исполнительского интонирования выявлять и подчёркивать именно те акустические образы, которые могут быть расшифрованы в лексикографии клавирного текста.

Сложный политембровый образ «музицирования солиста-импровизатора» можно реконструировать в музыкальном тексте Прелюдии *es moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира» (пример № 2).

Пример № 2. И.-С. Бах. «Хорошо темперированный клавир». I том. Прелюдия *es moll*.



Основной смысловой конструкцией здесь является вертикальный диалог solo continuo, преобразуемой в «зеркальном» варианте continuo solo, создавая дополнительную смысловую модель «диалога в диалоге», с чередованием реплик solo I в высокой тесситуре и solo II в низком регистре. Аналогично перестраивается и линия continuo, «превращаясь» в две разнотембровые «сопровождающие» группы continuo I и continuo II. Кроме этих «участников музицирования», в сценарии этого фрагмента скрывается завуалированное «лицо» – «инкогнито» tutti (первые аккорды-ареггиато в тактах 5, 6, 7, 9, 11), чьё тщательно «маскирующееся» присутствие и участие в общем звуковом «действии» можно подчеркнуть особой динамической и артикуляционной «мягкостью». Развёртывание арпеджированных аккордов (арфообразного или лютнеобразного звучания) – оттенённое педалью в «органном» звучании и подчёркнуто-прозрачное по штриху в «клавесинном» варианте, слегка «подтормаживает» общий «ход», не давая торжественному величавому образу превратиться в поверхностный «увеселительный» танец. Трёхдольная ритмоформула менуэта в контексте медленного темпа создаёт особый образ танца-шестивия. Оstinатно-повторяющиеся гармонии партии continuo с волнообразными знаками арпеджиато (что необходимо подчеркнуть глубоким и одновременно неспешным «погружением» пальцев в клавиатуру) ассоциируются с хорально-органым звучанием – подобно колоннам старинных зданий, они придают всей звуковой конструкции монументальную незыблемость и устойчивость. Остро-щемящая «прозрачная» партия solo, с её плавными широкими «скрипичными» «взлётами» и «падениями» (по мнению В. Ландовской, в духе а ля франсэ) «парит» над ними подобно большой печальной «птице» неземной красоты, «облетающей» бескрайние музыкальные «просторы». Такой характер партии solo в образе quasi-скрипки требует дать размах руке, не

теряя при этом пластичности и связности движения. Импровизационная природа музицирования (пример № 3 – «сольная каденция») ясно демонстрируется приёмами композиторского письма в виде свободных фантазийных каденций-пассажей и чётких, «говорящих», пунктирных «реплик» solo, что можно воссоздать гибкостью интонирования и выразительностью ясного legato.

Пример № 3.

И.-С. Бах. «Хорошо темперированный клавир». I том.
Прелюдия es moll. «Сольная импровизация».



Представления о политембровом quasi-партитурном потенциале клавирных произведений И.-С. Баха, «требующем струнных инструментов, гобоя да качча, гобоя д’амур и флейт», – как пишет В. Ландовска, и создающем ансамбль, «который как бы купается в пронзительном звучании этих инструментов, – звучании, наполненном нежностью» [1, с. 384–385], – является ключом к преодолению их кажущейся монотонности и однообразности. Зримое (графическое) присутствие оркестровой фактуры в музыкальном тексте позволяет различить в нём акустический «слепок» партитуры в «клавирном изложении».

Смысловая партитура, расшифрованная в Прелюдии H dur из второго тома «Хорошо темперированного клавира» (пример № 4) может служить примером союза явных и скрытых в интонационной лексике текста семантических компонентов. Структурно-смысловым эквивалентом данного сюжета является вертикальный диалог, выраженный формулой $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$. Многочисленные однородные фигурации из шестнадцатых и восьмых (по звукам трезвучия), заполняющие интонационное пространство партий solo и continuo, объединяют в себе мелодические и гармонические свойства и представляют собой как бы «вытянутые» в линию созвучия (сам И.-С. Бах говорил о том, что для постижения музыкальной сути нужно мыслить мелодию и гармонию одновременно). Такие созвучия, построенные на ОФД (общих формах движения), характерны для приёмов игры на различных сольных виртуозных инструментах, поэтому в тембровом отношении данный фрагмент может быть «услышан» в звучании клавесина, органа (здесь темп должен быть более умеренным – для отчётливой артикуляции звуков), с включением регистров «флейты», «лютни» и т.д.

Пример № 4.

И.-С. Бах. «Хорошо темперированный клавир». II том.

Прелюдия H-dur.

Музыкальный диалог, происходящий между партиями solo и continuo, может быть «озвучен» тембрами «скрипки и виолончели», или «флейты и кларнета». Главное, что в результате мысленного представления различных акустических вариантов одной и той же пьесы рождается стремление по-разному артикулировать, произносить один и тот же музыкальный текст, укрепляется здоровый исполнительский «дух», формальное отношение к музыкальному «прочтению» сменяется творческими, музыкально-комбинаторными импульсами.

«Клавирные» И.-С. Баха хранят молчание о характере выбора регистров, тембров, темпов исполнения, но скрывают их в содержательных структурах – интонационно-лексических мелодических формулах, диалогических моделях, встречающихся тысячи раз в разных контекстах и последовательностях, которые становятся основой для исполнительского со-творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ландовска В. О музыке. – М.: Радуга, 1991.