

Гордеева Елена Владимировна

Лаборатория музыкальной семантики

Уфимской государственной академии искусств

СЮЖЕТНО-СИТУАТИВНЫЙ ЗНАК «АНСАМБЛЯ СОЛИСТОВ» И ЕГО ЛЕКСИКОГРАФИЯ В КЛАВИРНЫХ СОЧИНЕНИЯХ И.-С.БАХА.

В музыкальном тексте клавирных произведений И.-С. Баха (сюиты, партиты, концерты для клавира и др.) можно обнаружить тонкую связь музыкальной графики с её инструментально-тембровой принадлежностью. Такой «инструментальный» анализ позволяет «услышать» в клавирном тексте черты и признаки «неклавирного», *quasi*-партитурного звучания¹.

Образы сцен музицирования (концертного, домашнего), зашифрованных в клавирных текстах И.-С. Баха, могут создавать знаки ансамблевых составов в виде *quasi-дуэтов* или *quasi-трио* (вокальных, инструментальных или вокально-инструментальных). Подобные ансамблевые «содружества» имеют собственную лексикографию. В этом случае мы видим признаки парных антиномий – партий *solo* с вертикальной записью «ансамбля солистов» $\frac{solo}{solo}$ (вокального, инструментального или вокально-инструментального). Признаками «дуэта» и «трио», то есть знаками их виртуального присутствия в тексте, могут быть фактурные формулы виртуозно-фигурированного типа, наполняющие отдельные структурные пласты музыкального текста. Каждая такая «сольная» партия занимает отдельную строку в клавирном тексте в соответствующем – верхнем или нижнем – регистре, обозначая и тембр, и модель одновременного звучания – вертикального диалога.

Инструментальные включения в виде реплик одного или нескольких «солистов» встречаются прежде всего в клавирных текстах в структуре

¹ Проблеме исследования специфики старинного уртекста посвящены работы Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств им. З. Исмагилова (см. библиографический список по данной тематике в конце статьи).

основной модели вертикального диалога solo **continuo**, причём иногда это одновременные реплики нескольких *quasi*-солистов, поддерживаемых партией *basso continuo*. Например, в музыкальном тексте *Сарабанды* из *Английской сюиты № 4 Соль мажор* (пример № 1) образ *quasi*-партитурного пространства создаётся следующими способами: имитацией звучания тембра, присутствием инструментальных клише «двух флейт» («дуэта духовых»), представляющими в верхней строке «ансамбль солистов» структурой *solo divisi*; воспроизведением образа «фагота» в нижней строке её регистровым соответствием в партии *continuo* (в нижней строке клавирного текста). «Дуэт духовых» в данном случае репрезентирует модель однотембрового «ансамбля солистов».

Пример № 1



Достаточно часто в партитурной графике клавирного уртекста встречаются также «неклавирные» *quasi*-ансамблевые тембровые включения, обозначающие ситуации музицирования нескольких (двух и более) «солистов» без участия группы баса *continuo*. Знаковая структура подобного «ансамбля солистов» определяется диалогическими свойствами основных смысловых пластов. В отличие от характерного для вертикального диалога solo **continuo** чёткого разграничения уровней виртуозно-импровизационного *Solo* и «отстоящего» от него в функциональном (артикуляционном, динамическом,

тембральном) отношении «основного продолженного баса» *continuo*, знаковая структура «ансамбля солистов» ***s o l o*** предстаёт как устойчиво-подвижная взаимосвязь двух или нескольких сольных партий. «Реплики» дополнительных *Solo* не просто имитируют или дублируют партию первого *Solo* (*Solo I*), но в интонационном отношении занимают вполне определённую «позицию» самостоятельного и независимого партнёра-участника диалога.

В сюжетно-ситуативном значении подобный музыкальный диалог представляет собой взаимодействие равноправных по музыкальным (виртуозным и импровизационным) возможностям действующих лиц – «солистов», например, «*quasi* – дуэт» двух «солистов-виртуозов» («скрипка-флейта», «флейта-гобой», «скрипка-виолончель»). Подобные сюжеты музицирования запечатлены, например, в графике клавирных текстов *Прелюдии* из Английской сюиты № 2 ля минор, в *Рондо* из Партиты № 2 до минор, в *Гавоте* из Партиты № 6 ми минор, в теме *Буррэ* и в *Полонезе* из Французской сюиты № 6 Ми мажор, в *Куранте* из Английской сюиты № 6 ре минор, в *Гавоте* из Английской сюиты № 3 соль минор и т.д.

Рассматривая примеры из клавирных пьес И.-С.Баха, характеризующие принцип ансамбля солистов ***s o l o*** - дуэты, трио и т.д., мы замечаем и их типичные универсальные свойства, и индивидуальные особенности, связанные с идеей воплощения того или иного тембра – акустического образа музыкального инструмента эпохи барокко: скрипки, флейты, гобоя, виолончели, фагота, органа, лютни и т.д. Знак сюжетно-ситуативного диалога репрезентирует его тембровую семантику и диктует определённый ансамблевый состав, однородный или темброво-контрастный. Инструментальный состав «ансамбля солистов» может включать в себя и однотембровые, и смешанные «краски» инструментов и голосов: «струнные», «духовые» или «вокальные» темброобразы. Встречаются такие однородно-тембровые типы диалога, как, например, «скрипка и виолончель», «флейта и гобой», «сопрано и баритон». Тембровый диалог смешанного типа часто

репрезентируется звучанием «флейты и виолончели (или басовой виолы-контрабаса)», «скрипки и фагота» или «сопрано и виолончели» и т.п.

Яркой визуальной иллюстрацией разнотембрового *quasi*-дуэта, представленного в клавирной графике, служит музыкальный текст *Буррэ* из Французской сюиты № 5 Соль мажор (пример № 2) И.-С. Баха. Сюжетные сцены «музицирования дуэтом» типичны для многих сюитных пьес «вставного», связующего типа с функцией «интермеццо» (Т. Ливанова). Здесь мы обнаруживаем типичную вертикальную модель диалога солистов *solo solo*. Интонационные формулы партии, расписанной в верхней строке, принадлежат смысловой структуре *Solo I*. Лексика «фанфар» и фигур «героического жеста» (термин Л. Шаймухаметовой) выявляет темброобраз духового инструмента, например, *quasi*-флейты. В нижней строке клавирного текста размещена вторая партия, отмеченная «развёрнутыми» фактурными формулами общих форм движения (ОФД), что характерно для виртуозного *Solo*. Широкие арпеджированные фигурации, типичные для инструментального клише струнных, и соответствующая регистровка партии репрезентируют здесь темброобраз виртуозной *quasi*-виолончели.

Пример № 2



Таким образом, в семантической лексикографии *Буррэ* выявляется скрытое, значение *Solo II*, а также «свёрнутая» модель сюжета разнотембрового

музицирования «ансамбля солистов», что требует тонкой дифференциации при расшифровке смысловых структур музыкального текста.

Знаковая структура «ансамбля солистов» различного тембрового состава встречается не только в пьесах сюитного типа, но и в других клавирных жанрах И.-С.Баха. Например, состав «ансамбля солистов» в тематизме *I части Итальянского концерта* (пример № 3) расшифровывается как «quasi-дуэт».

Пример № 3



Его музыкально - сюжетной формулой является структура вертикального диалога **solo solo**. Фактурные формулы клавирного текста, регистровка партий выявляют разнотембровый «инструментарий» данной ансамблевой сцены. Её тембровый сценарий может быть срежиссирован по принципу дуэта «скрипки и виолончели».

Некоторые клавирные пьесы И.-С.Баха, репрезентирующие смысловую структуру вертикального диалога в преобразованной формуле сольного **quasi-дуэта** или **quasi-трио**, написаны в форме канона. Часто они «разыгрывают» сюжет музицирования «ансамблем солистов-виртуозов». Ситуацию «музицирования дуэтом», в вертикальной структуре диалога **solo solo** - дуэтной «игры канон» (с участием разных тембров), можно расшифровать в лексикографии музыкального текста *Аллеманды* из Партиты № 2 до минор, *Куранты* из Английской сюиты № 6 ре минор, *Жиги* из «Французской сюиты»

№ 6 Ми мажор, *Гавота* из Французской сюиты № 4 Ми бемоль мажор и множества других пьес.

Семантическая структура ансамбля-канона подразумевает не просто мотивно-мелодический повтор в партиях *Solo I*, *Solo II* и т.д., а их тембровую вариантность. Структура канона, отчётливо «прописанная» в музыкальной лексикографии, потенциально предрасполагает к «диалогу» в виде «ансамбля солистов» с равноправными «репликами партнёров» – участников данного «ансамбля». Подобный музыкальный диалог, данный в вертикальной модели solo
solo и представляющий собой *quasi*-дуэт в форме канона, можно наблюдать в быстрых пьесах клавирных циклов, концертах и отдельных пьесах И.-С.Баха разных жанров. Так, в смысловой структуре *Жиги* из Французской сюиты № 2 до минор, которая представляет собой сюжет «музицирующего дуэта-ансамбля», признаками «сольных реплик», вступающих каноном, являются динамичные пунктирные ритмоинтонационные структуры, типичные для барочного виртуозно-концертного стиля. Такие пунктирные фигуры «по звукам трезвучия» чётко вписываются в интонационные клише барочных инструментов и могут репрезентировать в данном примере разнотембровый дуэт «флейты - гобоя» или «флейты - виолончели» и т.п.

Наряду с «*quasi*-дуэтами», в лексикографии сюжетно-ситуативного знака «ансамбля солистов», задействованного в клавирных текстах И.-С.Баха, достаточно часто встречается и знаковая формула «трио-состава». Выявляющиеся при этом сцены разнотембрового музицирования ансамблевой группой «*quasi*-трио» также часто имеют конструктивные признаки канона. Ситуация подобного «Трио» расшифровывается в *Жиге* из Партиты № 3 ля минор, «*Фуге в подражание рожку почтальона*» из «Каприччио на отъезд возлюбленного брата», *Жиге* из Французской сюиты № 4 Ми бемоль мажор, а также во многих других пьесах для клавира, принадлежащих перу И.-С.Баха.

Примером «музицирования трёх солистов» может служить *Жига* из «Французской сюиты» № 5 (пример № 4).

Пример № 4

Французская сюита №5 Соль мажор
Gigue

И. С. Бах

В клавирном тексте этой пьесы ясно видны вступления каждого из трёх «солистов» с характерными виртуозными фигурациями, основанными на звуках трезвучия («фанфарность» служит здесь воплощением радостного, ликующего звучания). К сольному высказыванию первого «солиста» постепенно подключаются «реплики» второго и третьего, которые уже не уходят «со сцены», а активно взаимодействуют друг с другом, создавая неповторимое музыкально-ансамблевое «содружество».

В *quasi - Дуэтах* и *quasi – Трио*, представленных как исполнительские составы ансамблевых сюжетов музицирования, партии «солистов» виртуозно развиты и достаточно самостоятельны и равноправны в рамках музыкально - акустического пространства танцевально - концертного цикла (сюиты, партиты, концерта и т.д.).

Редким примером *quasi*-Квартета (возможно, «вокальным» по составу исполнителей «музыкально-сюжетного действия») служит пьеса из «Каприччио на отъезд возлюбленного брата», которая имеет авторский программный подзаголовок «О различных казусах, которые могут приключиться с ним на чужбине». В фактуре сложного четырёхголосного фрагмента пьесы из *Каприччио* ... скрыта структура вертикального диалога $\frac{\text{solo}}{\text{solo}}$. В графической

его структуре находятся четыре участника-солиста, то есть партии *solo* здесь оказываются, по сути, «разделёнными» - *divisi*. Четыре сольные партии следуют друг за другом по принципу фуги, что может быть отражено в структурной графике «ансамбля солистов» $\frac{solo\ divisi}{solo\ divisi}$.

Подобный же образец «сцены музицирования ансамбля солистов» инструментального состава демонстрирует *Прелюдия* из Английской сюиты № 3 *соль минор*. Смысловую структуру пьесы представляет в свёрнутом виде вертикальная модель диалога $\frac{solo}{solo}$. В данном случае это заданная автором вначале модель «*quasi*-квартета», с сольными репликами во всех партиях. Конструкция канона-фуги необычна для жанра Прелюдии в целом и для начала сюитного цикла в данном частном случае. Четыре «голоса», четыре «сольные партии» в состоянии оживлённой музыкальной «беседы», четыре тембροобраза репрезентируют основные струнные и духовые инструменты. Но согласно музицирующим традициям эпохи барокко вариантное переизложение текста может быть представлено и вокальным квартетом – сопрано, меццо-сопрано (или двумя сопрано), тенором и басом. Возможен и смешанный, синтезированный тембровый состав, например, «сопрано – флейта – гобой – виолончель».

Семантический «сценарий» большинства клавирных пьес И.-С.Баха циклического типа выявляет небольшой состав инструментов и воплощает образ камерной, непринуждённой обстановки ансамблевого музицирования. Многие значительные клавирные сочинения И.-С.Баха были созданы им в период музыкальной деятельности в Кётене. Именно в произведениях кётенского периода, в своих многочисленных концертах, сюитах и сонатах, И.-С.Бах развил и апробировал тонкую инструментовку и «концертирующий» стиль, дух и форму.

Определённые темброво-семантические представления, достаточно значимые при расшифровке знаковой структуры «ансамбля солистов», играют важную роль в воссоздании полифонического, стереофонического, *quasi*-

партитурного «концертного» «пространства» клавирных произведений И.-С. Баха.

Таким образом, музыкальная семантика знаковой структуры «ансамбля солистов» и её редуцированная формула широко представлены в лексикографии клавирных текстов И.-С.Баха. Являясь производной моделью основного типа музыкального диалога (вертикального ракурса), «ансамбль солистов» выявляет своё самостоятельное значение в виде устойчивого структурно-смыслового образования.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

1. Кириченко П. В. Творческое взаимодействие начинающего пианиста с клавирным текстом барокко / Музыкальный текст и исполнитель. Сб.ст. Отв.ред.Шаймухаметова Л.Н. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2004. – 132 с., нот., с. 57-70.
2. Кузнецова Н. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И.С.Баха для клавира). Дисс. ... канд. иск. – Уфа, 2005.
3. Шаймухаметова Л.Н., Юсуфбаева Г.Р. Инструктивные сочинения И.С.Баха для клавира. – Уфа, 1998.
4. Шаймухаметова Л. Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов XVII-XVIII вв. // Семантика старинного уртекста. Сб. ст. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики. – УГАИ, 2002. - С. 16-37.
5. 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.