

СЮЖЕТЫ МУЗИЦИРОВАНИЯ В КЛАВИРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И.-С. БАХА

Исполнение многих пьес полифонического склада связано не только с узкой инструктивной задачей выявления линий развития темы и полифонических подголосков в звуковой ткани, но и с более глубоким стремлением раскрыть, объяснить и представить содержание произведений старых мастеров как многозвучного, многокрасочного, богатого смыслами музыкального мира. Привычное для учеников детских музыкальных школ «выучивание» полифонической пьесы в определённой редакции можно заменить творческой работой с неотредактированным первоисточником. Именно в нём скрыт оригинальный смысл авторского текста, поиск и нахождение которого ведут к развитию навыков самостоятельного мышления.

Старинные уртексты стали документами музыкальной культуры барокко: недаром временной срез, захватывающий XVII-XVIII столетия, обозначен как эпоха уртекстов, характеризующихся своей мобильностью, подвижностью, способностью преображаться, преобразовываться в различных вариантах исполнения. Впервые это понятие, обозначающее первую версию записи – первоначальный текст, обнаружилось в немецких печатных изданиях, в которых были опубликованы клавирные сочинения композиторов XVII-XVIII вв. С тех пор определение *Urtext*, или *Urtextausgabe*, стало привычным.

Универсальность и многозначность уртекстов заключается в том, что они могли исполняться на разных музыкальных инструментах. Их разнотембровая природа может быть воссоздана средствами современного фортепиано. Признаки неклавирных включений в клавирное письмо, таким образом, превращают клавирный текст в вариант «свёрнутой партитуры», которая при исполнении способна быть развёрнутой и реально, и в акустических образах оркестрового или ансамблевого звучания.

Клавирный текст барокко почти не имеет подробных предписаний, объединяя в этом отношении уртексты разных стран (немецких, французских, итальянских, английских). Для исполнителя позднейших времён такие нотные тексты выглядели, условно говоря, «пустыми», «голыми», трудными для интерпретации. Как отмечают авторы «Занимательной бахианы» А. Милка и Т. Шабалина, «недостаток» исполнительских указаний остро воспринимается до сих пор и даже гиперболизируется авторами, указывающими на их «отсутствие», вызывая к жизни многочисленные «комментарии» различных барочных текстов.

Исследователи замечают, что в «скупом» нотном тексте И.-С. Баха зафиксирована вся необходимая информация, в том числе и исполнительская, но это, по словам В. Маргулиса, «как бы текст на

старинном, забытом языке» [2, с. 68]. То есть, для понимания и воссоздания клавирного уртекста И.-С. Баха необходим его «перевод» на язык современной музыкальной науки, чем и занимаются в настоящее время многие исследователи в русле музыкальной семиотики и, в частности, практической семантики¹.

Разнообразные полиструктурные наслоения, заложенные в клавирных произведениях И.-С. Баха, отразились на степени и глубине их восприятия. Даже современники воспринимали его музыку по-разному: одни восхищались новизной идеей, смелыми сочетаниями тембров, необычными модуляциями, интонационными и ритмическими находками, другие настороженно слушали сложные хитросплетения мелодических линий, странные гармонические ходы и не пытались вникнуть в её глубинную структуру. Смысловые пласты его клавирных текстов оказались средоточием политематических типов (народных, религиозных, светских), хотя по условиям многих служебных контрактов И.-С. Бах должен был создавать такую музыку, чтобы она, как пишет Н. Арнонкур, «не походила на оперную, но приводила в молитвенное настроение» [3, с. 224]. Полистилистический синтез «старинных темпераций»; интонационных формул-мотивов; техники звукописья, объединившей приёмы и эффекты двухмануальной игры, влился в неobarocko XX века (А. Шнитке, С. Губайдулина) и продолжается до сих пор. Таким образом, уртексты его произведений обозначают собой структурно-смысловую основу музыки будущего. По уртекстам И.-С. Баха можно учиться творить (сочинять-играть-импровизировать), логически и творчески мыслить.

В любой клавирной пьесе великого полифониста И.-С. Баха, 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. 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.

¹ В работе проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор УГАИ Л. Н. Шаймухаметова) 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.

Инструментальные сочетания музицирующих составов в музыке барокко, как известно, во многом оставались произвольными и зависели от обстановки, наличия исполнителей и самого музыкального инструментария. Однако существовала негласная типология ансамблевой культуры в целом. Реальные ситуации музицирования были связаны с расположением музыкантов в определённых игровых и смысловых «оппозициях», с одновременным (вертикальным) или поочерёдным (горизонтальным) сочетанием сольных (отдельных, индивидуальных) и ансамблево-оркестровых (общих, коллективных) разнотембровых «высказываний». Такие темброво-вокальные или темброво-инструментальные сочетания, как «скрипка – виолончель (контрабас)» или «флейта – лютня», «флейта – виолончель»; «флейта – клавесин» или «скрипка – клавесин», а также смешанные вокально-инструментальные составы «хор – орган», «сопрано (тенор, баритон) – камерный оркестр», являются типичными для творчества И.-С. Баха разных жанров (кантата, месса, концерт, оркестровая сюита).

Проявлениями (признаками) подобных музыкальных «реалий», их проекциями в клавирных текстах разных жанров становятся сюжетно-ситуативные знаки сольных и ансамблево-оркестровых составов. Диалогическая «игра» знаков-образов музыкальных инструментов (темброобразов), в отражённом виде присутствующих в клавирном уртексте, обосновывает его «партитурные» свойства. Признаки quasi-партитуры в клавирном тексте проявляют себя в «репликах» solo и ансамбля continuo, представленных характерными и типичными формулами-клише музыкальных инструментов с высокими или низкими тембрами (по образу оркестровой партитуры). Составы подобных разнотембровых ансамблей отображались не только в нотных текстах, но и в произведениях других видов искусства, например, в живописных полотнах, в литературных описаниях сцен музицирования (книга Йоганна Кунау «Музыкальный шарлатан»), в теоретических трактатах о музыке (И. Кванц, И. Маттезон и др.).

Роль ситуативного знака, типичного для клавирных произведений эпохи барокко и являющегося «отпечатком эпохи» выполняет смысловая структура музыкального диалога. Он, по принципу «музыка в музыке», вертикально (одновременное произнесение реплик партнёрами, схема solo continuo) или горизонтально (поочерёдное произнесение реплик solo – tutti) разворачивает образы и сюжетные сцены музицирования. Так как клавирный нотный текст изложен двухстрочно, то главных компонентов (пластов или этажей) в данной структуре обычно два: верхний – solo и нижний – continuo.

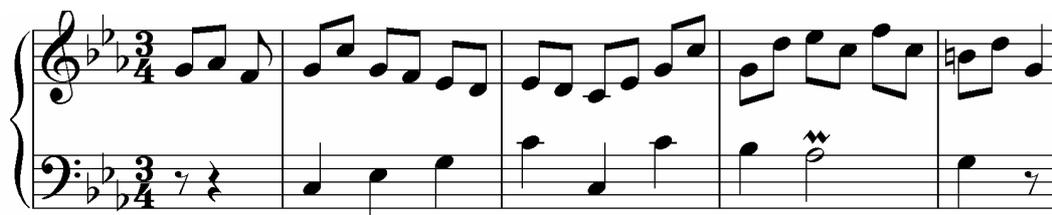
Знаки-модели сюжетно-ситуативных диалогов, созданных практикой вариативно-ансамблевого музицирования, вкупе с письменной полифонической традицией (по принципу «punctum contra punctum»),

объясняют и содержательно-структурный принцип оформления музыкального диалога («реплика против реплики»): например, solo; continuo; continuo solo; solo (дуэт, трио) в различных ансамблево-оркестровых вариантах.

Модель диалога представляет собой сюжетно-ситуативный знак, и каждая из отдельных диалогических партий solo или continuo может считаться «знаком-образом» – «действующим лицом», участвующим в музыкальном диалоге. К примеру, в Куранте из Французской сюиты № 2 с-moll (пример № 1) в акустическом пространстве низкого регистра (в нижней строке клавирного текста) мы видим признаки партии continuo, а область высокого регистрового звучания представлена интонационной лексикой и «персонажной интонацией» (В. Медушевский) солиста-виртуоза.

Пример № 1

И.-С. Бах. Французская сюита № 2 с moll.
Куранта



Вместе они образуют вертикальную модель диалога solo; continuo. Содержание партии solo в музыкальном диалоге раскрывается в образах «солиста-виртуоза» или «солиста-импровизатора», чьи яркие сольные «высказывания» («реплики») наполнены виртуозными фактурными фигурациями или свободно развёртываемой орнаментикой. Эти образы являются «персонажами» музыкального «действия», заключёнными в музыкально-акустическом слое клавирного текста пьесы. Партия continuo в подобном диалоге представляет собой воплощение образа ансамбля поддерживающих инструментов, или группы continuo, выполняющей функцию «основного продолженного баса».

В текстах баховских клавирных сочинений, наряду с вертикальным типом диалога, встречаются горизонтальные диалоги, изображающие ситуацию противопоставления основных партий-реплик солиста и ансамбля по типу concerto grosso. Она определяется моделью «горизонтального диалога»: «*ripieno* (solo) – *concertino* (tutti)» и является смысловой структурой, альтернативной вертикальному диалогу.

Quasi-партитурный «облик» Преамбулы из «Партиты № 5 G dur (пример № 2) представляет собой сцену музицирования в форме старинного concerto grosso, с такими обязательными инструментальными партиями-«атрибутами» жанра, как *ripieno* и *concertino*. Они обозначают развёрнутое виртуозное сольное высказывание и умеренную, бережную и

тактичную «поддержку» струнного continuo. В целом звуковая картина вызывает ассоциации с жанром Концерта для соло (флейты или скрипки) с оркестром.

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), то есть нескольких партий solo с вертикальной записью «ансамбля солистов» $\begin{matrix} \text{solo} \\ \text{solo} \end{matrix}$. Знаками виртуального присутствия в тексте «дуэтов» и «трио» могут быть виртуозные фактурные фигурации-структуры 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.

Пример № 2

И.-С. Бах. «Партита № 5» G dur.
Прембула

«Разговор» двух главных участников «музыкальной сцены» в Полонезе из Французской сюиты № 6 E dur (пример № 3) может быть структурно обозначен с помощью формулы вертикального «диалога-дуэта» $\begin{matrix} \text{solo} \\ \text{solo} \end{matrix}$, в котором присутствуют выразительно-смысловые «реплики» – интонационные комплексы, состоящие из ритмоформулы шага, ритмоформулы сарабанды, интонационной фигуры lamento, этикетной формулы баса.

Пример № 3

И.-С. Бах. Французская сюита № 6 E dur.
Полонез

Выразительное значение этого «дуэта солистов» можно обозначить как «диалог-беседу» – галантную сцену музицирования.

Вертикальная структура диалога-дуэта ^{solo} solo, представленная в Гавоте из Французской сюиты № 4 Es dur (пример № 4), скрывает в себе вариативные возможности тембровой динамики. Структура канона, отчётливо «прописанная» в нотно-музыкальном тексте, потенциально располагает к «диалогу» в виде «ансамбля солистов» с равноправными «репликами партнёров» – участников данного «ансамбля». Именно это и обнаруживается в музыкальной структуре Гавота И.-С. Баха.

Наблюдаемое здесь равноправие и взаимодействие реплик solo является признаком смысловой структуры «диалога согласия». Партии solo, изложенные в форме канона, предполагают достаточно однородные, мягкие, гармонично сочетающиеся звуковые «краски», выдержанные в единой темброво-инструментальной гамме. Это могут быть два quasi-инструмента одного тембра, например, две «виолончели» или два «гобоя»; или два инструмента одной группы – «скрипка и виолончель», «флейта и гобой», а также два вокальных тембра, например, «тенор и баритон».

Пример № 4

И.-С. Бах. Французская сюита № 4 Es dur.

Гавот

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 музицирования ансамблевой группой «quasi-трио» разнотембрового состава также часто имеют конструктивные признаки канона. Примером «музицирования трёх солистов» может служить Жига из Французской сюиты № 5 G dur (пример № 5). В клавирном тексте этой пьесы ясно видны вступления каждого из трёх «солистов» с характерными виртуозными фигурациями-фанфарами, 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».

Пример № 5

И.-С. Бах. Французская сюита № 5 G dur.
Жига

Модель диалога является стабильным, устойчивым ситуативным знаком музыкального текста, но вместе с тем – гибкой, подвижной, меняющейся в зависимости от сюжетных условий музицирования смысловой структурой. Основная модель вертикального диалога continuo solo может предстать перед нами и в «отражённом», перевёрнутом виде, и в этом случае графически будет обозначена как continuo solo. Основные смысловые компоненты музыкального диалога, партии solo и continuo могут меняться местами и занимать различные регистровые области, то есть «мигрировать» в самом тексте «из регистра в регистр».

В некоторых клавирных текстах И.-С. Баха расшифровываются образы сложных оркестровых партитур. Обычно при изучении подобных произведений педагоги замечают и говорят о густой насыщенной фактуре, о многоголосии, сложном полифоническом сплетении мелодических линий. На самом деле за этими эпитетами скрываются ясные чёткие семантические конструкции музыкального текста – «живые», значимые

смысловые структуры диалогов с разнообразными партиями «солистов» и ансамблей continuo.

Переменная, постоянно изменяющаяся, «вибрирующая» структура Арии из Французской сюиты № 2 с moll (пример № 6) выявляет не одну, а как минимум две сольные партии разнотембровой окраски, чьи «начала и концы» не просто сменяют друг друга в разных регистрах, а как бы слегка, на несколько звуков соприкасаются, накладываясь друг на друга.

Пример № 6

**И.-С. Бах. Французская сюита № 2 с moll.
Ария**

В текстах клавирных пьес И.-С. Баха, наряду с основными моделями семантических конструкций, встречаются и различные их модификации и преобразованные формулы. Часто сольная партия (или партия continuo) может быть представлена двумя персонажами (divisi). Так возникают сюжетно-ситуативные знаки с разделением партий на «divisi»: solo divisi и solo continuo divisi. Партии солистов можно обозначить как Solo I, Solo II (Solo divisi). Точно так же и партии основного продолженного баса обозначаются как Continuo I и Continuo II (Continuo divisi). К примеру, музыкальный рисунок текста Жиги из Сюиты A dur («Нотная тетрадь В. Ф. Баха») (пример № 7) определяется вертикальным диалогом solo divisi continuo.

Пример № 7

И.-С. Бах. Сюита A-dur.
Жига

The image shows a musical score for a piece by J.S. Bach. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 67 and the second at measure 72. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with many chords and some melodic lines in the upper register, while the bass line is more rhythmic and repetitive.

В клавирных текстах И.-С. Баха нередко встречаются зеркальные проекции сложных диалогических типов. В них в обратной перспективе предстают все основные сюжетно-ситуативные знаки. Один из них запечатлён в музыкальном тексте Куранты из Французской сюиты № 3 h moll (пример № 8).

Пример № 8

И.-С. Бах. Французская сюита № 3 h moll.
Куранта

The image shows a musical score for a piece by J.S. Bach. It consists of a single system of music with a treble and bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with many chords and some melodic lines in the upper register, while the bass line is more rhythmic and repetitive.

Данная модель инструментального ансамбля отмечена знаковой формулой continuo divisi solo, с расположением интонационно-лексических пластов continuo в верхнем регистре, а партия solo, наполненная интонационными фигурами кружения (circulatio), – в низкой регистрово-акустической сфере.

Определённые смысловые структуры, организующие музыкальный текст, могут складываться в самые замысловатые комбинации. Самый сложный вид вертикального диалога составлен путём совмещения партий Solo divisi и Continuo divisi. Сюжет музицирования Сарабанды из

Французской сюиты № 1 d moll (пример № 9) «укладывается» в фактурно-смысловую формулу вертикального диалога solo divisi continuo divisi.

Пример № 9

И.-С. Бах. Французская сюита № 1 d moll.
Сарабанда

Партии «добавленных» (зафиксированных и выписанных в авторском тексте) инструментов – «солистов» или «ансамблистов» создают дополнительный пространственный, музыкально-акустический объём, эффект своего рода смысловой «стереофонии» и организуют развитие сюжета. В результате, при выявлении диалогической модели в тексте авторского произведения, в воображении исполнителя и, соответственно, слушателя, возникает сложная красочная картина оркестрово-ансамблевой игры. Для И.-С. Баха был очень важен колорит в инструментовке произведений, достигаемый многообразным использованием различных тембров. Как пишет В. Ландовска, – «такие чудесные инструменты, как гобой д'амур, семейство виол, сверкающие звучности гобоя, нежность флейт, пасторальная свежесть охотничьих рожков, ликование труб, придают старинному оркестру весь его колорит, воздушный, лучезарный характер» [4, с. 74].

В результате работы, направленной на содержательный анализ музыкального произведения, происходит насыщение и обогащение мысленных и слуховых представлений о выразительных возможностях музыкального текста произведения. Целью можно считать поиск и нахождение новых интонационно-выразительных решений в содержании исполняемой музыки, грамотное и творчески активное прочтение смысла музыкального произведения. И если, по словам В. Гюго, «человеческое общество, мир, весь человек находятся в алфавите», то важная часть содержания музыкального произведения находится в смысловых структурах текста, в его интонационном словаре.

Литература:

1. Милка А. П., Шабалина Т. В. Занимательная бахиана (выпуск 1). – 2-е изд., перераб. и доп. – СПб., 2001.
2. Маргулис В. И. Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И. С. Баха // Советская музыка, 1974. – № 8. – С. 68-72.
2. Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. Пер. с нем. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005.
3. Ландовска В. О музыке / Пер. с англ.; Послесловие А. Е. Майкапара. – М.: Радуга, 1991 г.
4. Кириченко П. В. Творческое взаимодействие начинающего пианиста с клавирным текстом барокко // Музыкальный текст и исполнитель. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2004. – С. 57-70.
5. Кузнецова Н. М. Семантика музыкального диалога в пьесах «Нотной тетради А. М. Бах» / Музыкальный текст и исполнитель. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2004. – С. 39-56.
6. Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И.-С. Баха // Проблемы музыкальной науки: Российский научный специализированный журнал. – Уфа, 2008. – № 1 (2). – С. 198-202.