

Гордеева Елена Владимировна

Лаборатория музыкальной семантики
Уфимской государственной академии искусств

ТЕМБРОВАЯ ВАРИАТИВНОСТЬ И АКУСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В «*QUASI*-ПАРТИТУРЕ» КЛАВИРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И.-С.БАХА

Клавирный уртекст И.-С.Баха, свободный от редакторских дополнений, предоставляет музыканту-исполнителю множество возможностей для проявления индивидуальных виртуозных и импровизационных способностей. Поливариантность и полисеманτικότητα этих текстов означает, что они могли исполняться раньше и могут быть исполнены теперь на разных музыкальных инструментах. По этой причине клавирный текст барокко во многих случаях несёт на себе признаки неклавирного текста, осуществляя таким образом художественный принцип сложносоставной организации «текст в тексте» (Ю. Лотман). Клавирный текст, по существу, оказывается вариантом «свёрнутой партитуры», которая при исполнении способна быть развернутой и преобразованной в сольном, оркестровом или ансамблевом звучании.

Акустические образы музыкальных инструментов зашифрованы в клавирных текстах И.-С. Баха в виде интонационно-инструментальных формул-клише. В «свёрнутом» виде они отражают характерные приёмы звучания и звукоизвлечения того или иного музыкального инструмента или инструментального объединения (например, «дуэт свирелей», «соло двух скрипок» и т.п.) и относятся к неклавирным текстовым включениям. От современного исполнителя требуется грамотная динамическая и темброво - акустическая расшифровка внутритекстовых структур, многоплоскостное внимание, умение воссоздавать (имитировать) в реальном звучании оркестровые звучности. В условиях педагогического процесса созданию сюжетно-организованной «полифонии смыслов» на знаково-ситуативной основе может помочь введение проблемной ситуации: «А как бы это прозвучало у флейты, скрипки, клавесина, виолы?» Иначе говоря, речь могла бы идти о воображаемых инструментальных или вокально-инструментальных исполнительских составах: оркестровых, ансамблевых, а также их сочетаниях с соло.

Задачи тембровой артикуляции в воспроизведении ситуативных знаков открывают путь к обновлению исполнительских ресурсов. Музыкант, взаимодействующий с текстом, работающий над воплощением акустического пространства клавирного произведения, становится как бы соучастником или даже соавтором композитора. Здесь роль интерпретатора должна быть созвучна эпохе с её традицией активного преобразования первичного текста.

Выявление ситуативных знаков, интонаций героев-солистов, участников ансамблевых групп *Solo* и *Continuo* (или *Tutti* и *Solo*) создает предпосылки для создания акустического текста исполнителя с живым, выразительно-речевым

смыслом. Мелодические или гармонические формулы-«реплики», клише, присущие определённым музыкальным инструментам, являются воплощением тембро-образов, персонажей – участников музицирующих сцен (сольно-ансамблевых, камерных, или хоровых и оркестровых), символизирующих музыкальные традиции эпохи, музыкально-коммуникативные ситуации старинного музицирования.

В клавирных сочинениях И.-С. Баха отражены характеристики всех инструментов эпохи. Клавир вобрал в свой текст образы струнных, духовых инструментов, человеческих голосов. В опосредованном клавиром звучании присутствуют все существующие инструменты, человеческие голоса, звуки природы, весь звуковой мир (звучащий Космос).

Переинтонирование музыкального текста во множественных вариантах развёртывания клавирной основы в «*quasi*-партитуру» позволяет исполнителю проявить и применить максимум артикуляционных возможностей и решений, задействовать богатый спектр выразительно-смысловых средств, потенциально заложенных в музыкальном тексте.

В уртекстах клавирных сочинений И.-С. Баха при внимательном изучении и содержательно-смысловом анализе можно распознать некоторые намёки и указания на возможность вариантного переизложения различных голосов фактуры, на свободу их развёртывания и замену исполнительского состава. В качестве примеров, иллюстрирующих принцип тембровой *quasi*-партитуры, присутствующей в клавирном тексте (ситуация «текст в тексте») и несущей с собой смысл и значение оркестрового или ансамблевого музицирования, приведём фрагменты из клавирных сочинений И.-С. Баха. Попробуем проанализировать их смысловую структуру и выявить семантику тембро-образов.

Структура сюжета музицирования в *Прелюдии ре минор* (пример № 1) запечатлена в редуцированной формуле вертикального диалога ***Solo*** ***Continuo***.

Пример № 1
Маленькая прелюдия ре минор И.С.Бах

Динамика сюжетно-ситуативных значений данного текста, в целом, представляет собой выразительный образ разнотембрового «старинного музицирования». Пьеса потенциально может быть расшифрована в трех различных ситуативных значениях: 1) «Я играю на органе», 2) «Я играю на

клавесине», 3) «Звучит инструментальный ансамбль **Continuo**». В зависимости от выбранной версии ставятся задачи артикуляции текста, основанного на орнаменте партии *solo* (верхняя строка текста) и характерного оstinатного баса с «ритмом шага» (нижняя строка текста). Ключевой фигурой этого текста является ритмоформула шага, одновременно выполняющая функцию органного пункта (в органной версии). Интерпретация данного музыкального фрагмента в «органном» варианте потребует более умеренной скорости движения, более плотного, насыщенного и «объёмного» звука (с использованием педали), а в «клавесинном» исполнительском варианте возможно достаточно стремительное, «воздушно-рассыпчатое» движение, достигаемое лёгкими, «пунктирными» прикосновениями пальцев к клавишам в линии *solo* и острыми подчёркнутыми «точками» линии баса. «Клавесин» или «орган» в данном случае – это тембровый образ, «собранный» в одном универсальном клавишном инструменте (современное фортепиано дает для этого неограниченные возможности). В качестве аналогии можно использовать образ клавесина с разными регистровыми включениями.

Инструментальные сочетания музицирующих составов в музыке барокко во многом оставались произвольными и зависели от обстановки, наличия исполнителей и самого музыкального инструментария. 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 Баха. Это отображается не только в нотных текстах, но и в произведениях других видов искусства, например, в живописных полотнах, в литературных описаниях сцен музицирования (книга Иоганна Кунау «Музыкальный шарлатан»), в теоретических трактатах о музыке (И. Кванц, И. Маттезон и др.).

Признаки *quasi*-партитуры проявляют себя в «репликах» *solo* и ансамбля *continuo*, реализующихся в звучании музыкальных инструментов с высокими или низкими тембрами (по образу оркестровой партитуры).

В двухголосной *инвенции си минор* (пример № 2) в орнаментированных фиоритурах партии *solo* в верхней строке текста явственно различается образ солирующей флейты, украшающей основной мелодически-графический контур. Одновременно с этой «искристой» темой в партии *solo*, чьё проведение занимает ровно два такта, в нижней строке текста уверенно «звучит» бас *continuo* (воплощаемый образом инструмента с низкой тесситурой – «виолончели», «контрабаса», «фагота» и так далее – возможны и другие тембровые варианты). В следующих двух тактах (3 - 4) партия *solo* вместе с основной темой пьесы мигрируют в нижнюю строку текста, осваивая низкий регистр, и следовательно, иную тембровую окраску звучания. В результате мы слышим и наблюдаем в музыкальном тексте

«игру» двух смелых и озорных «солистов», вступивших в фазу диалога – дуэта.

Пример № 2

Двухголосная инвенция си минор И. С. Бах

Всё это подчёркивает созидательный, творческий, многовариантно-комбинаторный стиль изложения музыкального материала небольшого, но очень красивого, изящного и остроумного произведения. В результате расшифровки и осмысления различных акустических вариантов одной и той же пьесы рождается стремление по-разному артикулировать, произносить один и тот же музыкальный текст.

Ария из Французской сюиты № 2 до минор (пример № 3) в семантическом виде представляет собой нестабильную, «переменно-подвижную» структуру вертикального диалога, где с достаточно периодичной частотой происходят тембрально - высотные «колебания» двух основных смысловых пластов – *solo* и *continuo*.

Пример № 3

Air из Французской сюиты №2 до минор J.S. Bach

Такая переменная, постоянно изменяющаяся, «вибрирующая» структура 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. Плотное и одновременно плавное движение шестнадцатых в сольных «пробежках» верхнего уровня мыслится в звучании тембров скрипки, флейты, нижний сольный уровень воплощается в звучании виолончели или гобоя, то есть все *solo* отданы наиболее ярко и насыщенно звучащим, обладающим виртуозной гибкостью и подвижностью тембро-образам. Широко «прочерченная» звуковая линия *continuo*, насыщенная квартовыми, квинтовыми, октавными ходами, выписанными ритмоформулой шага, может быть репрезентирована тембром виолончели и контрабаса или в духе старинной традиции *continuo* – клавесином и виолончелью.

В *Бурре* из Сюиты *Ми мажор* для клавира, чей текст фактически является собственноручной авторской обработкой Партиты *Ми мажор* для скрипки соло (пример № 4), семантическая расшифровка смысловых структур музыкального текста выявляет основной тип модели вертикального диалога

Solo
Continuo.

Пример № 4

Бурре из Сюиты Ми мажор (собственная обработка Партии Ми мажор для скрипки соло) И.С.Бах

Но яркое звучание инструмента с высокой тесситурой, которое есть в скрипичном «прообразе», здесь превращается в бархатное звучание инструмента с другой, более низкой и оттого более мягкой тембровой окраской.

Таким образом, на примере этих произведений мы становимся свидетелями творческих экспериментов самого «маэстро» И.- С. Баха в области тембровой вариативности. В результате изменения тесситур, тембра, регистра в партии *solo*, а также добавления партии *continuo* в клавирный вариант текста, Сюита преобразуется и становится

оригинальным сложносоставным, имеющим глубинные слои смысла произведением.

«Взаимоотношения» тембров в диалоге могут иметь соревновательный, состязательный характер. Пример такого рода «игры тембров» мы можем наблюдать во фрагменте из *Концерта* для клавира До мажор (BWV 976, пример № 5).

Пример № 5

Фрагмент из Концерта для клавира До мажор (BWV 976) И. С. Бах



Музыкальное «событие», происходящее в режиме «зеркального» вертикального диалога ***Continuo Solo***, разворачивает перед нами сцену музицирования «солиста» с сопровождающим-поддерживающим составом. Партия *solo*, записанная в нижней строке текста в виде виртуозных гаммообразных пассажей-«лестниц», стремительно опускающихся, летящих вниз (риторическая фигура *catabasis* – «нисхождение»), захватывает область низких частот звучания. Следовательно, тембр инструмента – исполнителя *solo*, должен обладать соответствующими красочно-акустическими свойствами. Поэтому роль «*solo*» могла бы быть отдана инструменту из группы низких струнных, например, quasi-«виолончели» или «контрабасу» (басовой виоле), низких духовых, например, «фаготу», а также «клавесину» с включением низких регистров. Короткие паузы (риторическая фигура *aposiopesis* – «умолчание») словно дают возможность «солисту» сделать «вдох» перед каждым новым стремительным «спуском», демонстрирующим своеобразную звуковую «трассу». Партия *continuo*, представляющая собой раскатистые арпеджио из трезвучий и аккордов в основных гармонических красках, не просто поддерживает *solo*. Широкая амплитуда звукового размаха, «объёмные» арпеджированные фигуры, захватывающие несколько октав, высокая тесситура звучания – все эти структурно-текстовые компоненты представляют партию *continuo*, выявляют её музыкальный потенциал и превращают эту партию в активную, самостоятельную, равноправную «единицу» *solo*. Жанр *концерта для клавира*, указанный в названии пьесы, играет здесь свою роль. За отсутствием реального

оркестрового сопровождения, музыкальный текст клавирного произведения берёт на себя функции и «солиста», и «оркестра», создавая иллюзию настоящего «концерта» (состязания по сути). В целом музыкальный текст данного фрагмента имеет *quasi*-импровизационный характер.

Тембровый анализ невозможен без определения основных структурно-смысловых единиц музыкального текста.

В музыкальном тексте *Концерта для клавира* (пример № 6) ясно просматривается образ широко распространённого старинного жанра *concerto grosso*. В структурно-смысловом эквиваленте этот образ концертного музицирования тождествен горизонтальной модели музыкального диалога «*solo* – *tutti*». Более детальный и точный семантический анализ выявляет в этом примере сочетание горизонтальных и вертикальных проекций смыслового диалога, своего рода «двойной» диалог.

Пример № 6

Концерт для клавира (BWV 980) II часть **И. С. Бах**

Largo

Мелодия – «тема» в партии *solo*, спустя несколько тактов, превращается в «блестящие вариации» фигурированного типа (орнамент фигуры ОФД), доступные, кажется, только скрипке, этой королеве музыкальных инструментов. Для партии *continuo*, не слишком низкой по тесситуре, предполагается несколько тембровых вариантов. Это могут быть, например, тембро-образы «виолончели», «гобоя». Периоды *tutti*, «темы» *solo* и блестящих сольных фигураций расположены в тексте подобно уступам и ступеням лестницы, демонстрируя яркий образец «террасной» структуры или террасной звуковой архитектоники в данном музыкальном фрагменте. Структура *concerto grosso*, зашифрованная в клавирном тексте, может

служить признаком скрытой *quasi*-партитуры и нести с собой значение и образ оркестрового музицирования.

Семантика тембра в музыкальном тексте клавирных произведений неотделима от семантики наполняющих этот текст смысловых структур. Диалог, лексема, семантическая фигура, ритмоформула, орнаментальная структура и тембро-образ мыслятся как единое целое и составляют семантическую систему, включённую в музыкальный текст произведения в виде «смысловой партитуры». Полифоническое, стереофоническое, *quasi*-партитурное пространство – «мысленный образ» музыкального произведения, включает в себя представления о сюжетах и сценах музицирования: сольных, ансамблевых, оркестрово-инструментальных, а также вокальных составах. Оно дополняется и обогащается с помощью анализа смысловых структур его темброво-акустического содержания.