

Н. М. Кузнецова

**О креативных свойствах уртекста
клавирных инструктивных сочинений И. - С. Баха**

Изучение смысловой организации музыкального текста клавирных сочинений Баха, широко используемых и известных в современной исполнительской и педагогической практике как инструктивные, открыло в структуре музыкального текста¹ его креативные свойства. Важнейшие из них – *полиструктурность, вариативность и qiasi-партитурность*. Последняя понимается как свёрнутая в схему диалогическая модель двухручного изложения, адаптированная для игры на клавире. Названные особенности предоставляют возможность исполнителю выступать в роли соавтора текста, вариативно преобразующего первоисточник. В этом смысле креативное воплощение предполагает серьезные смысловые и композиционные преобразования. В связи с ними речь пойдёт не просто о творчестве музыканта-исполнителя, но о творческом его взаимодействии с первоначальным авторским текстом – уртекстом. Композиционные преобразования отмечены в самих текстах, как и приёмы развёртывания клавир в ансамблевую «партитуру», что позволяет рассматривать эти тексты как источник информации о креативных действиях исполнителя в его отношениях с первоисточником и возможности создания новых текстов в форме вариативных его переизложений. Именно они и послужили материалом диссертационного исследования «Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И. С. Баха для клавир)», выполненного в Лаборатории музыкальной семантики под руководством Шаймухаметовой Л. Н.²

Были рассмотрены следующие сочинения: «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах», «Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха», Инвенции, Сюиты, Партиты, «Хорошо темперированный клавир». Сегодня эти циклы принято называть инструктивными, поскольку они являются собой подлинное практическое руководство формирования исполнительских навыков. В то же время общепризнанная их роль в современной музыкально-педагогической практике не в полной мере соответствует разнообразному кругу задач, которые определялись им в эпоху создания. Как известно, обучение игре на клавире в Германии в XVII-XVIII веках понималось значительно шире и, следовательно, предполагало не только развитие навыков исполнения на различных клавирных инструментах, но и мастерство свободного музицирования, овладение композицией.

Объективным доказательством столь разносторонней направленности может служить известный факт предписания самим Иоганном Себастьяном педагогического руководства к некоторым клавирным сборникам: оно служит цели воспитания как игровых, так и композиторских навыков. Однако потенциальная роль и практическая функция инструктивных пьес с точки зрения развития навыков свободного музицирования сегодня остаются не реализованными. Одна из причин – не раскрытый до конца механизм взаимодействия исполнителя с первоначальным авторским текстом (старинным уртекстом), образцами которого в данном случае служат инструктивные сочинения Баха.

Для того чтобы определить, каким образом сочинения, предназначенные не только близким композитора, но и многочисленным «любителям клавира», могли способствовать обретению «вкуса к сочинительству», было предпринято аналитическое изучение клавирных сочинений И. С. Баха с позиций авторского музыкального текста –

Urtext'a. Так, анализ свободного от редакторских ремарок материала³ позволил выявить некоторую закономерность. Суть её в том, что такой текст носит схематичный, «свернутый» (по принципу формулы) способ фиксации музыкального содержания и дает «эскизные» представления о структуре, характере сочинения и даже о его жанре. Неполный тип фиксации клавирного текста обладал всеми признаками редуцированной партитуры. Отсутствие детально детерминированной записи также было связано с импровизационной практикой⁴.

Убедительным доводом служит отсутствие исполнительских указаний (артикуляция, динамика, темп) в клавирных сочинениях Баха, предназначенных для разных типов клавира⁵. Можно сделать вывод, что уртекст, предполагающий расшифровку, заранее был направлен на его вариантное изложение и неоднозначность художественного прочтения – смысловую множественность. В этом заключался особый тип взаимодействия исполнителя со старинным уртекстом, который опирался на главнейший художественный принцип барочного музицирования – *многовариантное переизложение* заданных эскизных конструкций авторского текста.

Данное положение дает основание констатировать, что первоначальный текст, его специфика и принципы смысловой организации являют своего рода «матрицу», воплощающую некий творческий импульс для последующих действий в создании различных исполнительских версий. В этой связи, можно говорить об отдельном типе музыкального текста, отличающегося от текста классического или романтического. Его особенность, объясняемая свойством редукции, содержит неограниченные возможности творчески активного взаимодействия в направлении художественной реконструкции сюжета старинного музицирования.

Регламент развертывания устанавливает сама авторская идея, первоначальный смысл которой во многом определяется семантикой интонационных формул⁶. Расшифровка их значения обеспечивает адекватное прочтение музыкального произведения, понимания сущности и законов построения музыкальной речи, а, следовательно, и способов ее преобразования.

Были выявлены и описаны смысловые структуры музыкального текста, мигрирующие в клавирных сочинениях барокко в качестве сюжетно-ситуативных знаков *музыкального диалога*⁷. Он распространен в пьесах танцевального характера необычайно широко и воплощается двумя основными смысловыми структурами неклавирного происхождения: solo-continuo (вертикальное расположение реплик) и tutti-solo (поочередное звучание), представленных quasi-образами определенных музыкальных инструментов. Семантическая ситуация музыкального диалога отражена в смысловой организации музыкального текста, в чем мы убедились, анализируя многочисленные примеры.

Принцип диалогической модели представляет собой редуцированный вариант фактурного изложения «образа партитуры», адаптированного к двухручному клавирному формату, что обуславливает потенциал воссоздания смысловой совокупности партий. Так, мигрирующие ситуативные знаки музыкального диалога, имеющие разнообразные модификации, являясь знаком-символом и структурным инвариантом одновременно, предоставляют возможность исполнителю создавать различные версии путем развертывания клавира в смысловую партитуру.

Для достижения стилистически адекватного подхода необходим анализ *интонационной лексики* клавирного уртекста. Результаты выявили присутствие семантических формул пластического происхождения,

риторические фигуры, специфику орнаментальных элементов. Формируя особый смысловой слой музыкального произведения, устойчивые лексические значения, вступающие во взаимодействие с контекстом конкретного инварианта, служат основными критериями системного подхода в воплощении наиболее употребительной лексики и стилистики музыкальной речи барокко.

Опираясь на проведенные аналитические действия и потенциал старинного уртекста, можно овладеть навыками его преобразования в «quasi-оркестровые партитуры» путем тембровых имитаций на современном фортепиано. Реконструкция идеи музыкального диалога и моделирование сюжета старинного музицирования в полной мере соответствует традиции вариантного преобразования старинного уртекста, его правилам, служившим характерной установкой в обучении и концертной практике барокко.

В современных условиях творческое взаимодействие со старинным уртекстом рассматривается нами в двух основных формах. Первая – *вариантное переинтонирование* с применением регуляторов смысла⁸ – темпа, динамики, артикуляции. В этом смысле инструктивные пьесы несут функцию репертуарных произведений для освоения *навыков интерпретации* на основе расшифровки смысловых структур музыкального текста.

Вторая форма креативного подхода – *переизложение* старинного уртекста с применением принципа развертывания клавира в смысловую партитуру. В этой работе основным условием, определяющим порядок действий, служит устойчивая коммуникативная модель старинного музицирования в сюжетной ситуации музыкального диалога. Её присутствие наполняет музыкальные тексты инструктивных сочинений особым (неклавирным) содержанием и направляет исполнителя на

воплощение *quasi*-тембров, образов звучащего оркестра, а также пространственно-динамических эффектов.

Одно из важнейших свойств старинного уртекста заключается в том, что сами тексты содержат в себе признаки, которые запечатлевают профессиональные секреты или способы, диктующие регламент преобразования – развертывания клавира в смысловую партитуру. Так, например, *двойной контрапункт октавы* (барочное «зеркало») построен на необходимости вариантного воссоздания повторов в тексте путем вертикальных перестановок и смены регистров. В равной мере часто повторяются в текстах (и следовательно, могут применяться на практике) приемы *свёртывания и развёртывания*, воплощающие потенциал вариантного преобразования (увеличение и уменьшение длительностей) музыкального материала посредством преобразования вертикали в горизонталь (и наоборот). Обнаруживается постоянное присутствие в текстах приемов *дублировки и регистровки*, что связано с техническими особенностями клавирных инструментов (мануалы). Выявленные способы дополняет барочный прием *ars combinatorial* – игра сегментами текста различных синтаксических уровней (предложение, фраза, мотив), а также *инверсия* – расположение в обратном порядке⁹. Орнаментика (мелизмы и диминуции) также демонстрирует богатые возможности вариантного изложения текста.

Все эти универсальные композиторские способы являют собой систему ограничений и диктуют регламент преобразования музыкального материала. Следовательно, запечатленные в тексте авторские приемы могут выполнять функцию *практического руководства по обучению навыкам свободного музицирования*.

Избранный подход в изучении старинного клавирного уртекста и намеченные принципы его изучения выводят молодого исполнителя на

более высокий – многогранный творческий уровень художественной деятельности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ С точки зрения современного теоретического музыкознания музыкальный текст представляет собой сложное, системно построенное художественное образование, включающее категории содержательного ряда. К таким выводам приводит фундаментальное исследование М. Г. Арановского «Музыкальный текст. Структура и свойства».- М.:Композитор», 1999.

² Защита кандидатской диссертации проходила в Диссертационном совете Магнитогорской государственной консерватории им. М. И. Глинки в 2005 году.

³Основой анализа послужили следующие паритетные издания: 1. Johann Sebastian Bach. Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (1722 und 1725). Herausgegeben von Georg von Dadelzen. /Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1957. 2. Johann Sebastian Bach. Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725. /Faksimile der Originalhandschrift mit einem Nachwort herausgegeben von Georg von Dadelzen. Kassel-Basel-London, 1988. 3. Johann Sebastian Bach. Die Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach. Herausgegeben von Wolfgang Plath. /Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Bärenreiter Kassel-Basel-London- New-York, 1962.

⁴Подробно об этом см.: Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). - М., 1997. - С.184-190.

⁵ Этому вопросу посвящена статья В. И. Маргулиса «Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И.С. Баха» //Сов. музыка. – 1974. - № 8. – С. 68-72.

⁶ Метод семантического анализа представлен в исследованиях Л. Н. Шаймухаметовой, в частности, см.: «Семантический анализ музыкальной темы». – М.: РАМ им. Гнесиных, – 1998.

⁷ Разработке теории миграции сюжетно-ситуативных знаковых моделей диалога посвящена статья Шаймухаметовой Л. Н. «Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов XVII-XVIII вв.» //Семантика старинного уртекста /Сб. статей: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ. – Уфа, 2002. –С.16-37.

⁸ Термин Л. Н. Шаймухаметовой.

⁹ Подробное описание алгоритма действий по развертыванию клавира в «партитуру» содержится в § 2 третьей главы диссертации автора.