Н. М. Кузнецова

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ В КЛАВИРНЫХ СОЧИНЕНИЯХ И.- С. БАХА

Инструктивные сочинения И. С. Баха для клавира[1] в современной музыкальной практике являются хрестоматийным репертуаром на всех уровнях обучения. Широкому кругу вопросов их исполнения посвящён обширный методический материал, в котором педагогическая мысль традиционно ориентирована на освоение нотного текста и отражает известный, академический путь постижения музыкального произведения.

В то же время следует признать, что исполнительская работа с текстом, основанная лишь на конструктивном анализе и интуитивно-чувственном восприятии, не отвечает современному пониманию многослойной специфики музыкального текста. Последний обнаруживает конкретные содержательные пласты, объективно раскрывающиеся путём аналитической расшифровки. Выявлению содержательных структур текста способствует метод семантического анализа. Являясь инструментом познания, он открывает перспективу изучения интонационной лексики или «общезначимых» интонаций, позволяет точно выявить сюжет произведения и его конкретные образы, а также даёт возможность исполнителю аргументировать свои художественные задачи в области содержательной и стилевой интерпретации.

В клавирной музыке Баха присутствуют конструктивно оформленные музыкальные фигуры[2], которые наделены конкретным образным смыслом, определённой семантикой. Эти интонационные образования, сформированные в условиях западноевропейской культуры XVII-XVIII веков, определяют стилистику, особенности художественного и авторского контекста, суть которого во многом выражается танцевальными жанрами. Идея движения богато и многогранно воплотилась в образной сущности баховской музыки.

Семантические фигуры, или устойчивые обороты с закреплёнными значениями, выполняют функцию «ключевых интонаций». К группе наиболее распространённых стереотипных интонационных оборотов, «кочующих» в текстах баховских инструктивных пьес, принадлежат *интонации пластического происхождения*. Отшлифованные в результате долговременной практики употребления их в музыкальном быту (в пьесах с прикладным значением), они наиболее активно заполняют музыкальные тексты танцевальных пьес И. С. Баха – таких, как менуэты, полонезы, сарабанды, куранты.

---

[1] Из инструктивных сочинений И.-С. Баха в статье рассматриваются: «Инвенции», Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха», «Нотная тетрадь Анны-Магдалены Бах», «Партиты», «Сюиты», «Маленькие прелюдии и фуги».

[2] «Фигура» обозначает «изображение, очертание, образ». В данном случае применяется в значении «образные представления».

Рассмотрим основные типы интонационной лексики пластического происхождения, наиболее часто встречающиеся в инструктивных сочинениях Баха:

а) *«ритм шага»*;

б) *«ритмоформула дактилического шага»*[3];

в) *«ритмоформула сарабанды»*;

г) «*этикетные формулы баса»*[4] (I-V-I ступени в кадансах).

Основанные на трёхдольной пластике мягкой манеры движений, эти интонации отражают наиболее типичные представления о галантном, изысканном. Сопровождаемые устойчивыми грамматическими элементами музыки в умеренном или медленном темпе, ключевые ритмоформулы с закреплёнными значениями, таким образом, приобрели свойства мигрирующих интонаций. Выявление их в различной позиции двухстрочной графики инструктивных сочинений обеспечит исполнителю наиболее точное соответствие авторскому контексту и приблизит к грамотной интерпретации.

Рассмотрим Менуэт G dur BWV 841 из «Нотной тетради Вильгельма-Фридемана Баха» (см. пример № 1 на с. 21). Пьеса полностью построена на интонации пластического происхождения – ритмоформуле «шага», которая благодаря повтору, приобретает свойство «ключевой интонации». Намеренно выделяя с помощью мелизмов в каждом такте первую долю, автор таким образом подчёркивает контекст галантного менуэта и связанные с ним значения придворного этикета. Для исполнителя авторское акцентирование заданного смысла должно быть воспринято неким «маяком», указывающим не только контекст, но и направление необходимого действия – артикуляции.

В Менуэте I B dur из Партиты BWV 825 (см. пример № 2 на с. 21) партия continuo основана на ритмоформуле «шага» (нижняя строка) и служит определяющим началом содержательного контекста. При этом партия верхнего голоса-партнёра опирается на аналогичную смысловую структуру ритмоформулы «шага», которая несёт те же галантные значения. Это говорит о том, что ритмоформула шага органично вписывается в любые голоса фактуры, и в этом случае именно исполнитель в процессе интонирования способен выявить и подчеркнуть её смысловую значимость.

В этой связи определение интонационной лексики в сочинениях, не имеющих наименования, поможет избежать произвольной трактовки исполнения. Так, в пьесе BWV Anh. 128 из «Нотной тетради Анны-Магдалены Бах» (см. пример № 3 на с. 22) определению авторского содержательного начала будет способствовать расшифровка исходных

---

[3] В теории стихосложения название трёхсложной стопы, состоящей из первого сильного (ударного) и следующих двух слабых слогов. В музыке термин применяется для определения ритмических элементов сходного построения.

[4] Здесь и далее – терминология Л. Н. Шаймухаметовой.

значений семантических фигур. В развёрнутой структуре solo обнаруживается интонационная лексика менуэта, её структурная основа полностью заполняет музыкальный текст. Ритмоформула менуэта служит способом создания не только басовой партии – continuo, но и партии solo, которая предстаёт в преобразованном виде, украшенная внешними и внутренними орнаментальными элементами. Грамотное раскрытие внутренней сути произведения закономерно повлечёт использование исполнителем соответствующих артикуляционных приёмов и критериев темпа.

Выявление авторского инварианта с помощью семантического анализа особенно актуально и в других пьесах названного альбома, не имеющих наименования, например: BWV 508, BWV 514, BWV 517, BWV 513. В этом случае расшифровка смысловых значений позволит определить заданную автором содержательную логику этих произведений и поможет избежать и субъективных трактовок.

Особенности танцевальных движений явились важным источником конкретизации музыкальной семантики и воплотились интонационными стереотипами в различных музыкальных текстах, связанных не только с идеей танца. Не случайно активное внедрение характерных семантических фигур, их миграцию мы наблюдаем в сочинениях иного характера. К примеру, Прелюдия BWV 934 в c moll'е, входящая в альбом «Маленькие прелюдии и фуги» (см. пример № 4 на с. 22), полностью построена на ритмоформуле шага-менуэта, создающей образную картину торжественной и плавной процессии. Во многом подобный эффект возникает благодаря смысловой структуре basso continuo, воплощённой ритмическим ostinato четвертных длительностей. Это свойство обращает пьесу прелюдийного характера в печальный (c moll), утончённый «Менуэт». Его черты одновременно подчёркиваются спецификой верхнего голоса, структура которого также основана на интонации пластического происхождения, но развёртывается путем последовательных диминуций. Весьма примечательно, что по своему графическому рисунку эта прелюдия абсолютно идентична Менуэту I из Партиты BWV 825 (пример № 2), что подтверждает выявленное смысловое значение рассматриваемой прелюдии. Так, выполняя знаковую функцию, подобные структуры участвуют в создании образной сферы произведения, связывают тему с музыкальным образом.

В текстах инструктивных сочинений Баха для клавира не менее распространена и другая смысловая структура – ритмическая формула «шага с приседанием» − *«дактилического шага»*[5]. Её конструкция опирается на ритмическую модель в трёхдольном метре − «половинная-четверть», наиболее соответствующую изображению пластики шага с

[5] Дактиль – (греч.) букв. - трёхсложная стихотворная стопа с ударением на первом слоге.

приседанием. Наряду с ритмоформулой шага, она составляет основу многих танцевальных (и не только) пьес инструктивных сборников – Менуэт BWV Anh. 116, Менуэт BWV Anh. 118, Менуэт BWV Anh. 121, Менуэт fait par Mons. G. Bohm – «Нотная тетрадь Анны Магдалены Баха»; Куранта J.C. Richter – «Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха»; Менуэт II из Сюиты BWV 814 h moll, Менуэт из Партиты BWV 828 D dur, Синфония BWV 792 E dur и в таком качестве также приобретает статус мигрирующей интонации.

В Менуэте BWV Anh. 132 из «Нотной тетради Анны-Магдалены Бах» (см. пример № 5 на с. 23) последовательное сочетание трёх основных фигур − ритмоформулы «шага» (т. 5, 7, 9, 11 и т.д.), «шага с приседанием» (т. 1 – 3; 6) и «этикетной формулы баса» (т. 4, 8, 16) определяют «генеральную интонацию» танцевального происхождения. Семантика пластической этимологии опирается на последовательное сочетание однородных мигрирующих интонаций. Активное внедрение автором в музыкальный текст ритмически-танцевальных фигур в басовой партии побуждает музыканта сосредоточить особое внимание именно на этом сегменте текста, где важно определить исполнительскую специфику отражения конкретного сюжетного действия. В этом случае выбор адекватных исполнительских приёмов воплощения сдержанно-печального при сохранении чувства внутреннего достоинства менуэта, позволит подчеркнуть первооснову содержания сочинения.

В текстах инструктивных сочинений Баха немаловажную роль играет ещё одна ключевая семантическая фигура – *ритмоформула сарабанды*. Мигрирующая структурная основа мотива, закреплённая ритмом «четверть-половинная» с характерным акцентом на второй доле трёхдольного такта, с помощью синкопы видоизменяет динамику движений метрически-танцевальной ровности предыдущих фигур. Эта особенность создаёт значение, противоположное торжественному менуэту. Так, характерная ритмоформула, сформированная в контексте сарабанды, выступает в системе значений траурного шествия и воплощает адекватное данной ситуации эмоциональное состояние печали.

Встречаются тексты, где семантика интонационных стереотипов, в том числе ритмоформулы сарабанды, выявляется не только через ритмическую конструкцию текста, но и посредством введения знаков орнаментики. Так, например, в Менуэте I из Сюиты BWV 812 d-moll (см. пример № 6 на с. 23) акцентирование второй доли такта (т. 3; 6 и далее по тексту) орнаментальными элементами подчёркивает её роль, организуя, тем самым, узнаваемую структурную модель ритмоформулы сарабанды. Сопоставление её с ритмом «шага» и закрепление семантики этой фигуры посредством варьирования автором приёмов орнаментики говорит о её определяющем значении в детализации печально-трагического контекста излюбленного танцевального жанра.

Помимо рассмотренных фигур пластического происхождения, в текстах инструктивных сочинений Баха для клавира имеют явное распространение такие характерные семантические фигуры, как *«этикетные формулы»*. Они возникли в многочисленных придворных танцах XVII-XVIII веков, в которых неотъемлемые черты придворного этикета – почтительные поклоны, лёгкие грациозные приседания репрезентированы завершающими оборотами кадансов (басовый ход I-V-I ступеней). Их интонационные свойства наиболее характерно отражают специфические элементы пластики и кинетики изысканных манер в танцевальных жанрах, принятых в правилах придворного этикета и стиле жизни «галантного века».

Среди знаковых атрибутов утончённого стиля жизни особую роль играл реверанс, имеющий необычайно широкое распространение в придворном быту и аристократических танцах. Семантические фигуры реверанса органично вписываются в любые варианты метрической схемы, при этом наиболее характерные участки присутствия этикетных формул – заключительные и серединные кадансы. Примером могут служить Ария BWV 515, Менуэт BWV Anh. 114 из «Нотной тетради Анны-Магдалены Бах». Вместе с тем, нередко основной текст произведения (не только его заключительные сегменты) вбирает в себя формулы-реверансы, столь свойственные старинным танцевальным жанрам: Менуэт BWV Anh. 113 – второй раздел, Ария BWV Anh. 131.

Итак, проанализированные семантические фигуры пластического происхождения позволяют говорить о том, что образная система и содержательная суть музыкального произведения формируется не только на основе грамматических структур текста, интуитивной трактовки, но и посредством организации смысловой логики произведения, которая является приоритетной для стилистически грамотного интонирования.

Практика применения метода семантического анализа в учебном процессе показывает, что обучение в опоре на анализ интонационной лексики реально приближает к правильному пониманию законов стилистики музыкального текста, закономерностей его смысловой организации и обеспечивает мотивацию в постановке художественных задач интерпретации клавирных сочинений И.С. Баха.

Литература:

1. Алексеева И. В. Интонационная лексика бассо-остинатной темы и её преобразования в инструментальных ансамблевых сочинениях эпохи барокко // Музыкальный текст и исполнитель. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2004. – С. 71-92.

2. Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И.-С. Баха // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2008 / 1 (2). – С. 198-202.

3. Кириченко П. В. Интонационная лексика и артикуляция пластических и риторических фигур в клавирных сочинениях барокко: Очерк /УГИИ: Лаборатория музыкальной семантики. – Уфа, 2002.

4. Кириченко П. В. Творческое взаимодействие начинающего пианиста с клавирным текстом // Музыкальный текст и исполнитель. – УГАИ: Лаборатория музыкальной семантики. – Уфа, 2004. – С. 57-70.

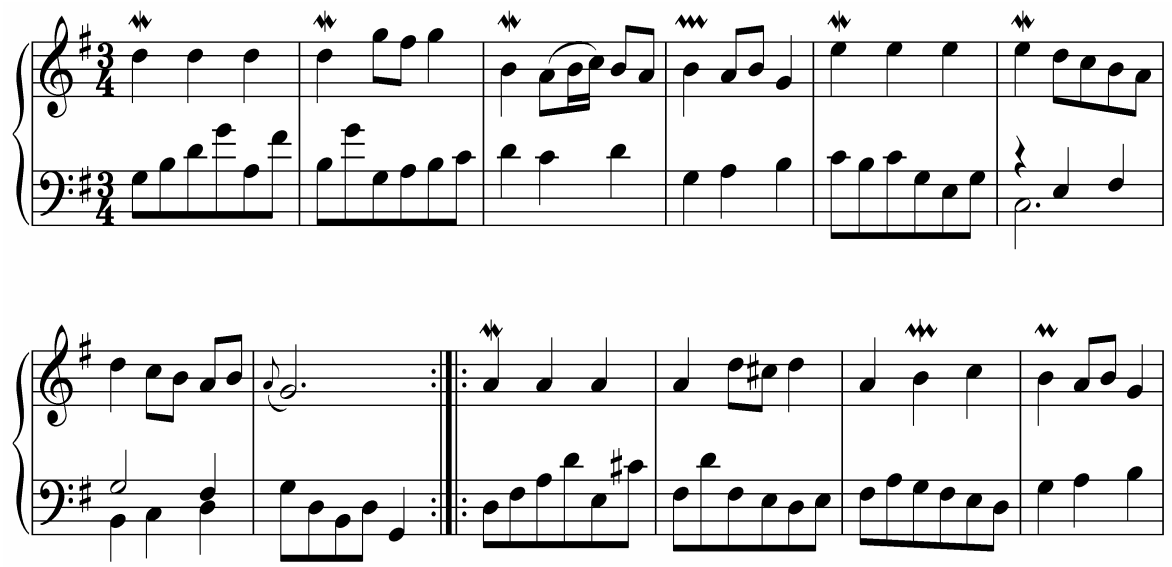
5. Кузнецова Н. М. О вариантном прочтении и переинтонировании старинного уртекста // Семантика старинного уртекста. – РИЦ УГИИ. – 2002. – С. 37-54.

6. Шаймухаметова Л. Н. Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов XVII – XVIII вв. // Семантика старинного уртекста. – РИЦ УГИИ. – 2002. – С. 16-37.

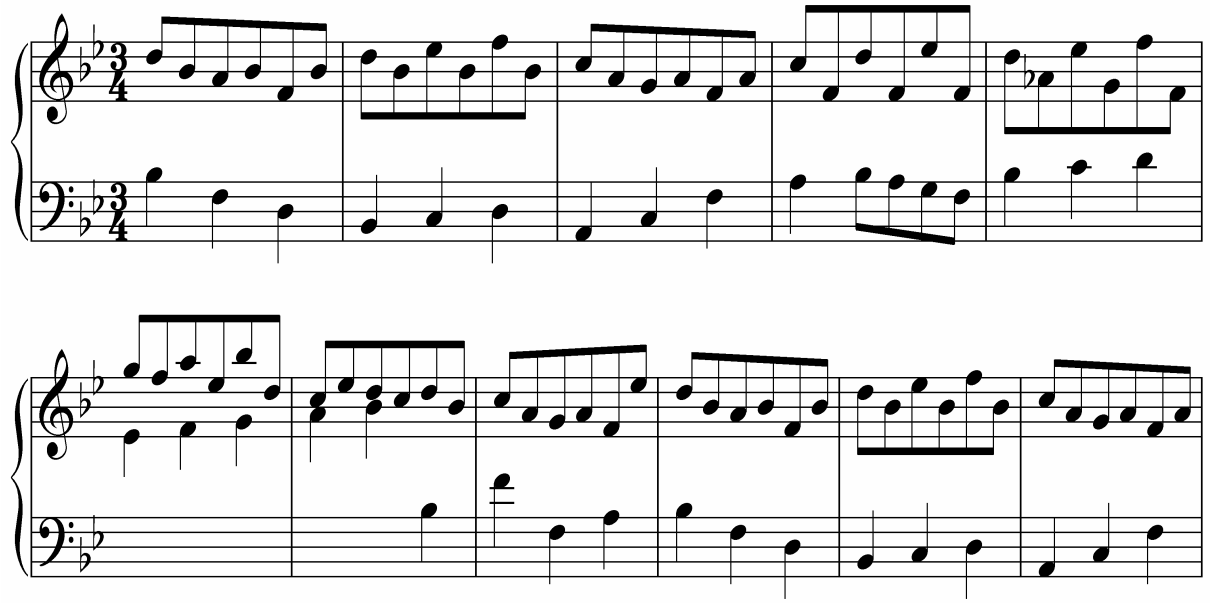
7. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы / РАМ им. Гнесиных. – М., 1998.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

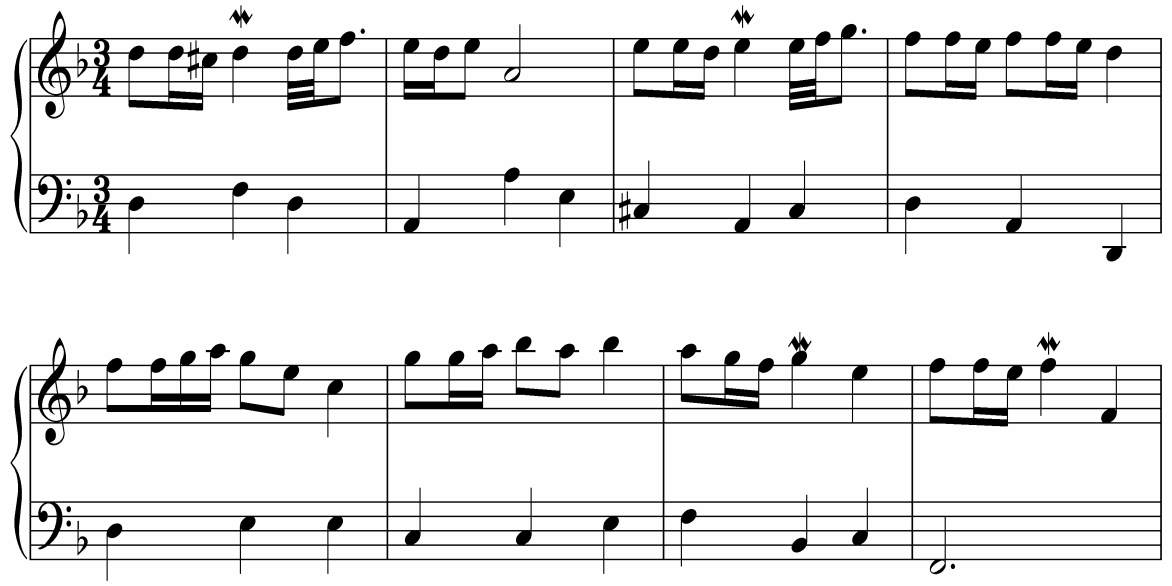
Пример № 1 **И.-С. Бах. Менуэт BWV 841**



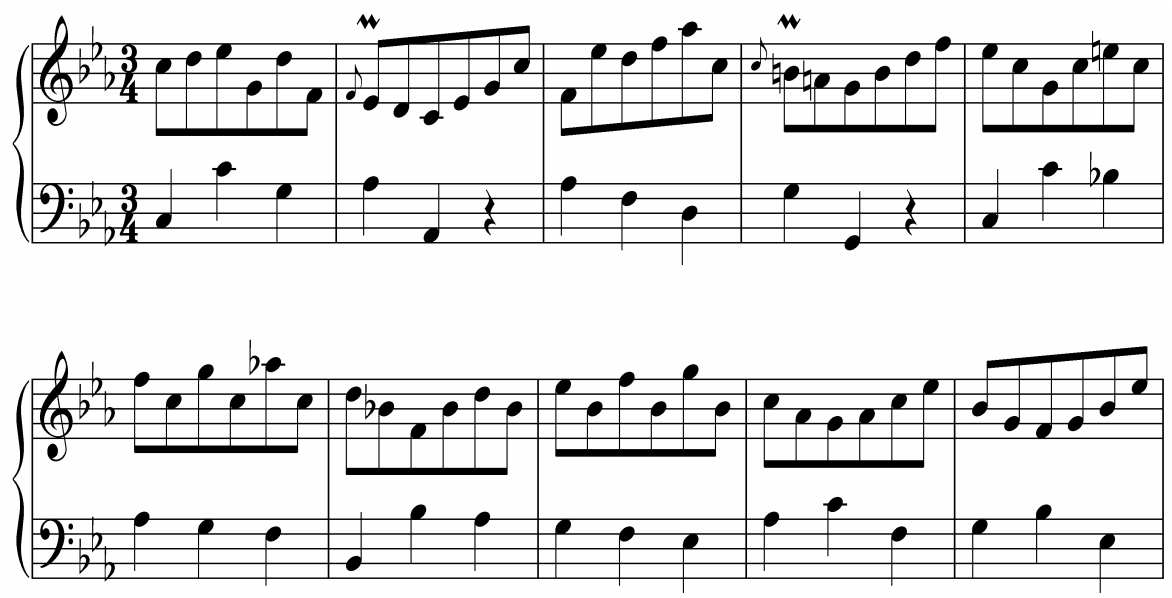
Пример № 2 **И.-С. Бах. «Партита» BWV 825. Менуэт I**



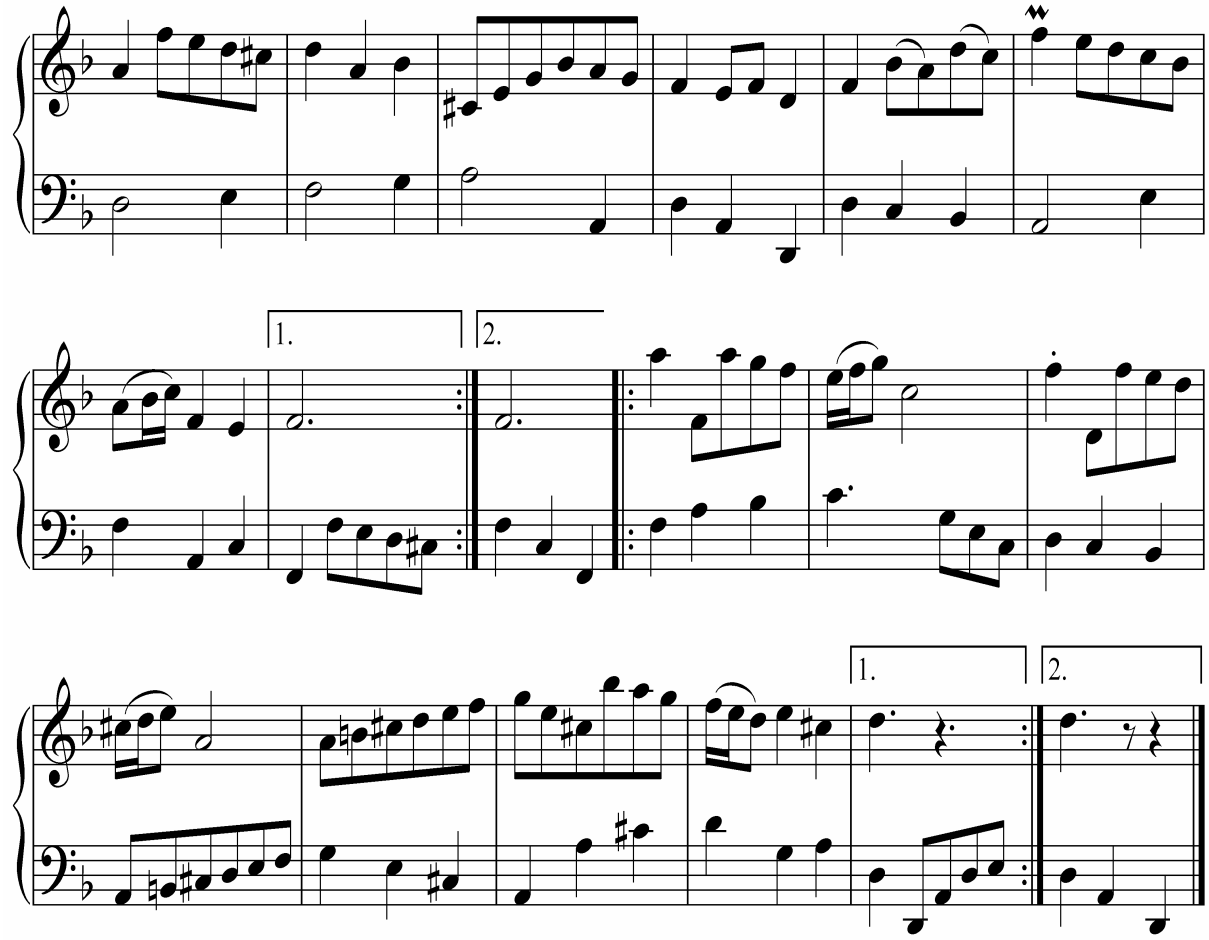
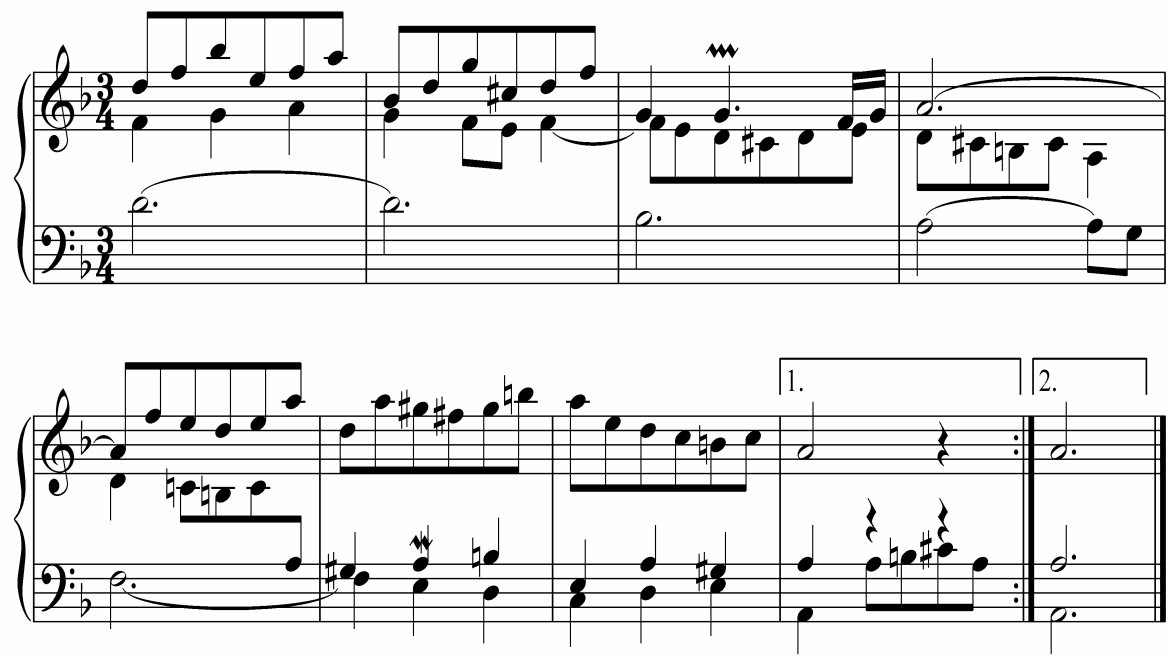
Пример № 3 **И.-С. Бах. Опус BWV 128**



Пример № 4 **И.-С. Бах. Прелюдия BWV 934**



Пример № 5 **И.-С. Бах. Менуэт BWV Anh. 132**



Пример № 6 **И.-С. Бах. «Сюита» BWV 812. Менуэт**