

Н.М. Кузнецова  
(Россия, Уфа)

**СЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА  
КАК КЛЮЧ К ИНТЕРПРЕТАЦИИ  
(на примере клавирных сочинений И.С. Баха)**

Проблема формирования профессионального потенциала молодых музыкантов диктует поиск действенных методик преподавания, ориентированных на развитие аналитического музыкального мышления. Для решения этой ключевой задачи современного музыкального образования может быть выбран функциональный метод, основанный на семантическом анализе<sup>1</sup> музыкального текста, расшифровке его содержательного слоя, смысловых структур. Внедрение инновационного подхода на материале устойчивого, хрестоматийного репертуара – клавирных сочинений И.С. Баха поможет начинающему музыканту самостоятельно определять адекватные исполнительские приемы исходя из аргументации авторского замысла. Познание его сути, вбирающей интонационно-образную основу, открывает путь к ее адекватному воплощению, активизируя музыкальную мысль. При этом действенность аналитического подхода соотносится с принципом известной формулы: «...чем яснее поставленная цель, тем увереннее и безошибочнее найдутся средства для ее достижения» [9, с. 119].

---

<sup>1</sup> Автором методологии семантического анализа, разработанной в фундаментальных исследованиях, является Л.Н. Шаймухаметова [11, 12].

В современном педагогическом процессе издания клавирных сочинений Баха используются в основном как репертуарные сборники, причем, в чужих (не авторских), готовых – редакторских версиях. Последние, появившиеся, когда традиции исполнения барочной музыки были забыты, в силу многих причин часто преследуют абсолютно разные цели и не всегда опираются на авторский текст. К примеру, версии Инвенций, осуществленные Черни и Диденко, между собой различны и порой даже противоречивы. Нередко яркий творческий подчёрк мастера-редактора уводит его от глубинности постижения первоисточника. К примеру, по словам Г.Нейгауза, Бузони как истый итальянец был влюблен в форму, которая «...не открывала, а закрывала ему правду содержания» [9, с. 132].

Так или иначе, типичным следствием такой практики является искажение подлинного авторского содержания - уртекста однозначной исполнительской версией редактора, который прежде всего руководствовался соображениями развития пианистических навыков: выработки legato, певучего звукового «туше» и других технических приемов. Бесспорно, это ценнейшие слагаемые воспитания молодых музыкантов. Однако такой узко-профессиональный подход противоречит традициям и условиям исполнения старинных произведений, педагогическим и исполнительским установкам старых мастеров, нацеливающим ученика на вариантное прочтение и переинтонирование старинного уртекста.

Достойным примером могут служить принципы клавирной школы И.С Баха, формирующей разнообразные навыки музицирования. Его инструктивные<sup>2</sup> сочинения, сочетающие в себе живое творчество со строгими правилами нотного письма, направлены на обучение музыкантов всем необходимым практическим приемам композиторской и исполнительской техники. Специфика и универсальность этой системы пока недостаточно исследована и по-настоящему не оценена. Баховские школы игры на клавире («Нотные тетради», Инвенции) скрывают в своих текстах, являющихся документальными источниками, множество методик-секретов приобретения опыта композиции, аранжировки, импровизации, расшифровки техники генерал-баса, искусства колорирования и диминуирования музыкального материала. Многие из них, как и навыки вариантного преобразования и интерпретации старинного уртекста, могли бы быть весьма полезными современному исполнителю<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Под термином «инструктивные» принято подразумевать педагогическую направленность сочинений как практического руководства по приобретению разнообразных исполнительских навыков. В круг обозначенного понятия исследователи включают не только Инвенции, «Нотные тетради», но и такие крупнейшие клавирные произведения И.С. Баха как Партиты, Итальянский концерт и многие другие.

<sup>3</sup> Опыт реконструкции «Нотных тетрадей» и Инвенций с точки зрения "школы музицирования" и разработка игровых заданий (ролевых игр) в условиях моделирования сюжетов старинного музицирования содержатся в книге Л.Шаймухаметовой и Г.Юсуфбаевой «Инструктивные сочинения И.С.Баха для клавир в практике обучения творческому музицированию» [13].

То, что Бах не ставил в своих инструктивных сочинениях для клавира исполнительских указаний – динамики, темпа, артикуляции – долгое время служило предметом споров и многочисленных дискуссий. Сегодня обращение современного баховедения к «чистому» авторскому тексту, освобожденному от множества условных ремарок, наслоившихся на него в редакциях-интерпретациях XIX-XX вв., выдвигает перед исполнителем актуальные задачи стилового соответствия<sup>4</sup>. Исследователи все чаще настаивают на объективном подходе в практике исполнения, веско аргументируя его. В частности, В. Маргулис в статье «Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И.С. Баха» приводит множество убедительных сведений в пользу утверждения о том, что «именно в неопределенности инструмента, называемого клавиром, следует видеть причину отсутствия исполнительских указаний в большинстве клавирных произведений И.С. Баха» [8, с. 69]. Автор указывает на существование различия технических возможностей инструментов как на серьезный фактор преобразования (темпового, динамического, артикуляционного) в условиях бытового музицирования.

Действительно, многие пьесы Баха определены возможностью разной регистровки, разных темпов, разной артикуляции. «В самой природе баховской темы, – писал И. Браудо, – лежит возможность многообразного ее осуществления, известная возможность различной ее окраски, исполнения ее в различных темпах. <...> Бах мог поручать осуществление своих произведений различным инструментам и в различных звучностях именно потому, что его темы содержали в себе возможность различного осуществления» [5, с. 51].

Можно с уверенностью сказать, что практика создания вариантов исполнения целиком зависела от условий и традиций бытового музицирования, когда исполнителям часто приходилось играть не на том инструменте, для которого пьеса первоначально была написана. Клавесин, вирджинал, чембало, спинет, орган имели общее название «клавир», но различались по тембру, конструкции, способам звукоизвлечения, регистрам. Авторское сочинение существенно меняло свой облик при переносе звучания на другой инструмент и неизбежно обретало новое содержание – создавало исполнительский вариант или версию.

Вполне очевидно, что специфика организации уртекста может и сегодня иметь целью создание различных исполнительских версий путем вариантного преобразования авторского текста. Излишне доказывать необычайную важность подобного рода деятельности для развития музыкального мышления, формирования навыков самостоятельной интерпретации и творческого музицирования.

---

<sup>4</sup> Вопросу творческого взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом инструктивных сочинений И.С. Баха посвящена диссертация автора данной статьи [7].

Определим с помощью семантического анализа направление работы по прочтению клавирного уртекста Баха, а также обозначим ключевую роль метода в формировании исполнительских навыков.

Многие известные пианисты, приступая к изучению музыкального произведения, предлагают искать смысл музыки в самом музыкальном языке, в интонационной структуре произведения. В частности, И. Гофман писал: «Только путем тщательного изучения каждого произведения самого по себе можно отыскать ключ к правильному его пониманию и исполнению. <...>. Для этого необходимо понимать музыкальный язык вообще и язык каждого произведения в частности» [6, с. 39-40].

И. Браудо, принимая во внимание почти полное отсутствие авторского обозначения штрихов в баховских сочинениях, также предложил строить изучение артикуляционных закономерностей на осмысленном поиске приемов произношения. Это наилучшим образом отвечало бы заданному характеру произведения. «Конкретным выразительным значением обладают не средства произношения, взятые сами по себе, а то, что произносится» [4, с. 6].

Список подобных высказываний можно было бы продолжить. Их смысл лишний раз убеждает, что предложенный научный подход сможет обеспечить слияние исполнительских задач с авторским замыслом произведения, и тем самым даст возможность создать адекватную интерпретацию, которая бы в полной мере опиралась на подлинные баховские тексты, являющиеся самым правдивым источником наших знаний. Такой путь всецело отвечает академической постановке вопроса: чтение нотного текста – это расшифровка авторского или стилевого контекста с точки зрения смысловых структур, семантики музыкальной интонации. Так ставит проблему анализа содержания и интерпретации произведения современная музыкальная наука<sup>5</sup>.

Итак, для постановки любой художественной задачи необходимо подробное аналитическое изучение авторского текста, поскольку анализ деталей будет способствовать определению истины. В этом случае артикуляция как выразительное произнесение текста на интонационно-образной основе будет являть собою в достаточной степени объективное, осмысленное звуковоспроизведение и, таким образом, обеспечивать достижение эффекта выразительной и содержательной интерпретации.

На этом пути наиболее важным этапом будет расшифровка смысловых структур музыкального текста, которая и определит художественную задачу. Опираясь в работе на методологию семантического анализа, вначале необходимо определить интонационную лексику – структурные образования, которые являются «интонационными формулами», или «интонациями

---

<sup>5</sup> Современные исследования по теории и содержанию музыкального текста представлены в монографиях и статьях Л.Акопяна, М.Арановского, Л.Казанцевой, М.Михайлова, В.Холоповой, Л.Шаймухаметовой.



с закрепленными значениями»<sup>6</sup>. Они наиболее активно участвуют в становлении драматургической логики произведения и заключают в себе образно-смысловой аспект интонации. Эти интонации включают в себя: фигуры пластического происхождения, ритмо-формулы бальных танцев, музыкально-риторические фигуры барокко, сюжетно-ситуативные знаки, диалогические структуры. Нахождение и определение их выявит стилевую характеристику произведения, обеспечит обоснованное определение характера штриха в артикуляции.

Как уже было сказано, музыкальные традиции, которые определили природу баховского языка, дающего простор творческой фантазии исполнителя, предполагали варианты – смысловые и структурные – преобразования его сочинений путем переинтонирования. В связи с этим обучение интонационной лексике и стилистике барокко в современных условиях может осуществляться путем вариантного применения темпа, динамики, артикуляции для создания различных исполнительских версий. Такая работа в учебном процессе особенно целесообразна в качестве разнообразных интонационных этюдов<sup>7</sup>, развивающих творческий потенциал молодых исполнителей.

Проследим вариативный подход на конкретном примере Фуги *Cis-dur* из I тома «Х.Т.К.» (пример № 1 - уртекст). По редакторской версии Б.Муджеллини (пример № 2) первый звук фуги – ямбический мотив – артикулируется отдельно и связан с энергичным характером интонационно-ритмического рисунка, с необходимостью подчеркнуть опорную точку мотива. Лигатура первого такта, завершаемая *staccato*, также говорит в пользу энергичного характера и ритмической упругости, на что указывает также и редакторская ремарка «*ben accentato*» (при темповом обозначении *Allegro moderato*). Редакторская версия этой темы идет по пути создания *a la burlesca*.

Однако, опираясь на анализ интонационной лексики, можно выявить совершенно иную жанровую принадлежность фуги – арию (пример №3). Бытовая вокальная лирика является одним из многих источников формирования интонационных формул, которые при частом употреблении превращаются в интонационно-речевые клише. Среди таких распространенных интонационных стереотипов можно назвать «кочующую» сексту (в рассматриваемой фуге - от «соль» к «ми» 2-й октавы первого такта). Фигура из четырех шестнадцатых внутри этой сексты, в таком случае, воспринимается как внутритематический орнамент, что характерно для жанров эпохи барокко, в которых воплощаются образы галантной и пасторальной лирики. Данная мелодическая формула в галантном стиле является средством выражения чувствительности. Во втором такте ясно воспринимается «ли-

---

<sup>6</sup> Здесь и далее использована терминология Л.Н. Шаймухаметовой.

<sup>7</sup> Понятие «интонационный этюд» подразумевает упражнения, основанные на фрагментах авторского текста, исполняемых в зависимости от сюжетной основы и предлагаемых задач.

ния шага» от V к I ступени – скрытая смысловая структура, воплощающая мягкую и плавную манеру движения (контекст «галантной эпохи»).

Выявление и расшифровка «интонационных формул», знание этимологии их значений является своего рода ключом или кодом к определению художественной задачи, которая и укажет необходимые артикуляционные приемы исполнения. Лирический, распевный характер этой арии предполагает иной вариант артикуляции, мягкое звуковое «туше» и более сдержанный темп. Такое изменение определит появление новой версии инварианта. Причем, интерпретация будет обусловлена аналитическим подходом с помощью таких механизмов, как артикуляция, темп и динамика, являющимися «регуляторами смысла».

При анализе стилевой специфики выразительных средств должны в первую очередь учитываться эстетические нормы эпохи барокко. Это создаст предпосылки для стилистически убедительного прочтения музыкального текста. Важно, что знание «интонационного словаря эпохи» представляется определяющим, так как «интонационные формулы» служат основой стилевой характеристики произведения.

Рассмотрим Фугу d-moll из I тома «Х.Т.К.» (пример № 4 - уртекст). В редакторской интерпретации фуга предстает перед нами арией (пример № 5). На это указывает достаточно продолжительная лигатура, которая имеет целью распев мотива, что является характерной чертой вокальной кантилены. Однако возможен и другой вариант произнесения этой темы, основанной на интонационной лексике барокко (пример № 6). Мягкая трехдольность, интонационные стереотипы задержания, так называемые «женские окончания» или «интонации вдоха» являются знаковыми элементами этикетных формул пластического происхождения, сформировавшихся в танцевальных жанрах XVII-XVIII вв.<sup>8</sup> В этих «мягких интонациях типа приседания» легко узнаваемы интонационно-ритмические формулы менуэта, которые служат пластическим изображением утонченной манеры поведения и знаками галантного стиля. Один из таких знаков легко узнаваем в мягкой третьей доле второго такта, которая отмечена как «tr» автором фуги. Это широко распространенный в музыке XVII-XVIII вв. интонационно-ритмический стереотип менуэта, применяемый композиторами эпохи барокко для воплощения лирики (пасторальных сцен, любовных сюжетов, обрисовки женских образов и картин природы).

Подобные лексические формы достаточно часто встречаются в музыке Баха. Еще один характерный тому пример – Фуга G-dur из I тома «Х.Т.К.» (пример № 7 - уртекст). В ней ясно выявляются признаки, свойственные бытовым жанрам, в частности, сицилиане. Легко узнаваемый стереотип «галантной фигуры» в шестнадцатых длительностях, ритм шага, улавливаемый в сильных долях 1-го и 2-го тактов, размер, мягкие «приседания» во 2-м и 3-м тактах указывают

---

<sup>8</sup> Подробно об этом см. в работах Л.Шаймухаметовой [11, 12].

на пластику мягкой манеры танца. В музыке XVII-XVIII вв. сицилиана не уступает менуэту в выражении идеи любви и чувства блаженства. Выявленные признаки сицилианы потребуют от исполнителя иных задач, отличающихся от редакторской (пример № 8) версии. Это повлечет за собой изменения артикуляции и темпа (пример № 9). Так происходит варьирование образной сферы произведения, которая изначально зависит от стилевых особенностей баховской мелодики и авторского контекста.

Итак, именно в семантике интонационных формул содержится первоначальный авторский смысл, необходимый для стилистически верного, объективного воплощения сюжетно-ситуативного действия. Опираясь на традиции преобразования старинного уртекста, исполнитель может выступать не только как редактор и «проводник» чужих замыслов, но и как создатель творческой, совместно с композитором версии произведения.

Излишне доказывать, как важно иметь подобный творческий опыт молодым музыкантам. Предлагаемый практический метод будет формировать их исполнительский потенциал: подтолкнет к самостоятельному определению и постановке художественных задач, научит анализировать свои профессиональные действия. А это, в свою очередь, обусловит мотивацию и активную заинтересованность ученика в творческом процессе адекватного воплощения авторского замысла.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.: Практика, 1995.
2. Арановский М. Музыкальный текст: Структура и свойства. – М., 1998.
3. Боджи Э. Интерпретация клавирных произведений И.С.Баха /Пер. и вступ. статья А.Майкапара. – М., 1993.
4. Браудо И. Артикуляция (о произношении мелодии). – Л.: Музыка, 1973.
5. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. – Л.: Музыка, 1979.
6. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Классика-XXI, 2002.
7. Кузнецова Н. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И.С. Баха для клавира): Дисс. ... канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 2005.
8. Маргулис В. Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И.С.Баха //Сов. музыка. – 1974, № 8. – С.68-72.
9. Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. – М.: Классика-XXI, 2000.
10. Ройзман Л. О фортепьянных транскрипциях органных сочинений старых мастеров //Вопросы фортепианного исполнительства: сб.статей. – М., 1973. – Вып. 3.- С.79-96.
11. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. – М., 1998.



12. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М., 1999.

13. Шаймухаметова Л., Юсуфбаева Г. Инструктивные сочинения И.С.Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. – Уфа, 1998.

**НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ:**

Пример №1  
Уртекст

И.С.Бах ХТК Фуга III Cis-dur

Пример № 2  
Редакция Б.Муджеллини  
Allegro moderato (♩=96)

И.С.Бах ХТК Фуга III Cis-dur

Пример № 3  
Andante cantabile

И.С.Бах ХТК Фуга III Cis-dur

Пример № 4  
Уртекст

И.С.Бах ХТК Фуга VI d-moll



Пример № 5

И.С.Бах ХТК Фуга VI d-moll

Редакция Б.Муджелини

Andante espressivo (♩=72)

Example 5 is a musical score for a piano and violin. The piano part is in the left hand, and the violin part is in the right hand. The tempo is Andante espressivo with a quarter note equal to 72 beats per minute. The key signature is one flat (D minor). The score includes dynamics such as *mp* and *f*, and articulation like *tr* (trill). Fingerings are indicated with numbers 1-4. The piece is from the Notebook for Anna Bach, Fugue No. 6.

Пример № 6

И.С.Бах ХТК Фуга VI d-moll

Andante pastorale

Example 6 is a musical score for a piano and violin. The tempo is Andante pastorale. The key signature is one flat (D minor). The score includes a trill (*tr*) and fingerings. The piece is from the Notebook for Anna Bach, Fugue No. 6.

Пример № 7

И.С.Бах ХТК Фуга XV G-dur

Уртекст

Example 7 is a musical score for a piano and violin. The tempo is Andante pastorale. The key signature is one sharp (G major). The score includes fingerings. The piece is from the Notebook for Anna Bach, Fugue No. 15.

Пример № 8

И.С.Бах ХТК Фуга XV G-dur

Редакция Б.Муджелини

Allegro moderato, con molto brio (♩=69)

Example 8 is a musical score for a piano and violin. The tempo is Allegro moderato, con molto brio with a quarter note equal to 69 beats per minute. The key signature is one sharp (G major). The score includes dynamics such as *mf* and fingerings. The piece is from the Notebook for Anna Bach, Fugue No. 15.

Пример № 9

И.С.Бах ХТК Фуга XV G-dur

Andante maestoso

Example 9 is a musical score for a piano and violin. The tempo is Andante maestoso. The key signature is one sharp (G major). The score includes fingerings. The piece is from the Notebook for Anna Bach, Fugue No. 15.