

СЕМАНТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ДИАЛОГА В ПЬЕСАХ "НОТНОЙ ТЕТРАДИ АННЫ МАГДАЛЕНЫ БАХ"

Общеизвестно, что постижение авторской мысли и сути музыкального произведения, адекватный принцип его творческого прочтения всегда было проблемой для исполнителей любого уровня. Пути решения этой проблемы многие музыканты искали в опоре на смысловое содержание авторского текста, полагая, что для осознания духовной сущности сочинения необходимо "понимать музыкальный язык вообще и язык каждого произведения в частности" (И.Гофман). Подобный уровень постижения авторского замысла может быть достигнут путем овладения технологией анализа музыкального содержания. Расшифровка авторского текста, основанная на научных положениях музыкальной семантики, позволяющей конкретизировать музыкальный образ и вектор содержательно-смыслового направления – именно те критерии, которые могут служить системой координат на пути решения проблемы грамотной и стилистически верной интерпретации.

В статье ставится задача выявления в музыкальном тексте пьес "Нотной тетради Анны Магдалены Бах" семантической ситуации музыкального диалога. Обращение к инструктивным сочинениям И.С.Баха объясняется изначально заложенными в эти простые и доступные пьесы возможностями приобретения не только исполнительских, но и композиторских навыков, что обычно в практике преподавания не учитывается. Рассмотрение пьес сборника как инструктивной литературы для обучения свободному музицированию открывает горизонты вариативного и творческого восприятия музыкального текста, а значит, - и творческого мышления. Такой подход в обучении соответствует художественным принципам

музицирования эпохи барокко, когда практика вариантного переизложения текста была признаком устоявшихся традиций.

В ситуации развитых традиций бытового музицирования Германии того времени клавирная школа И.С. Баха занимает особое место. Основанная на методе практического обучения искусству игры на клавире, она представляет собой замечательный образец воспитания творческой личности, пробуждения "вкуса к сочинительству". Однако в современной педагогической практике инструктивные сочинения Баха традиционно рассматриваются лишь как репертуарные пьесы, предназначенные для разучивания их в качестве готовых текстов к концертному выступлению. Между тем, в первичной своей функции эти пьесы, безусловно, служили также и школой свободного музицирования, которая формировала навыки вариантного переизложения текста для различного состава исполнителей. Доказательство этого факта мы наблюдаем в самих пьесах "Нотной тетради Анны Магдалены Бах", где зафиксированы "первоначальные" тексты (уртексты) и здесь же даны варианты их переизложения. Среди них образцы такого рода, как инвариант и версия изменяемости исполнительского состава (вокальный дуэт и инструментальный дуэт - примеры № 1, № 2), вариант вертикального свертывания первоначальной гармонической схемы и развертывания баса в фигурации (примеры № 3, № 4), а также редуцированный текст, представляющий лишь гармоническую основу для развертывания ее в различных вариантах фактурных преобразований (пример № 5).

В альбоме, предназначенном для домашнего музицирования семьи Баха подобные пьесы могли служить образцами переизложения и примером творческого взаимодействия с музыкальным текстом¹.

Сама традиция композиторской практики в области бытового музицирования допускала использование так называемых *уртекстов*,

¹ Опыт рассмотрения "Нотных тетрадей" и "Инвенций" с точки зрения "школы музицирования" содержится в книге Шаймухаметовой Л. Н. и Юсуфбаевой Г. М. [15].

предполагающих их вариантное преобразование. "Определение специального рода изданий музыкальных сочинений XVII-XVIII веков немецким термином Urtext давно уже стало привычным", - пишет автор текстологического исследования рукописей И.С. Баха Т. Шабалина и объясняет значение, которое стоит за этим термином, подразумевая текст первичный, оригинальный, авторский, без каких-либо редакторских привнесений [14, с. 389]. К этому можно добавить, что первоначальный текст (уртекст) имел свою специфику: его запись носила схематичный, "свернутый" способ фиксации музыкального содержания и давала "эскизные" представления о структуре, характере сочинения и даже о его жанре. Уртексты являли собой своего рода "матрицу" или некий творческий импульс для последующих действий в создании исполнительских версий.

Неполный тип фиксации клавирного текста обладал признаками редуцированной партитуры. Автор "Очерков по истории партитурной нотации" И. Барсова объясняет отсутствие детально детерминированной записи общей тенденцией в эволюции нотации XVII-XVIII вв., связанной, в том числе, и с импровизационной практикой, которая была "несовместима с идеей полностью фиксированного нотного текста" [2, с.186].

Мобильность редуцированного текста предоставляла барочному исполнителю простор творческой инициативы, фантазии, которые могли быть реализованы активным преобразованием музыкального материала. Именно такая практика определяла особый, характерный тип взаимодействия исполнителя с текстом. Она соответствовала традициям и правилам развертывания старинного уртекста и являлась привычным делом для концертной практики барокко и для обучения музыкантов того времени.

Доказательства художественной мобильности и потенциальной вариативности запечатлены в самих старинных уртекстах, о чем свидетельствует их семантический анализ. Взгляд с семантических позиций обнаруживает постоянное присутствие в этих сочинениях кочующих из текста в текст сюжетных сцен музицирования – различных ансамблевых

составов, ситуативных знаков *музыкального диалога*. Последний распространен в пьесах "Нотной тетради" необычайно широко и воплощается двумя основными образно-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 можем убедиться на примерах пьес из альбома.

Модель *solo-continuo* обнаруживается в тексте тетради наиболее часто. Так, в качестве характерных примеров присутствия данной смысловой структуры могут служить такие пьесы, как Menuet BWV Anh.113, Menuet BWV Anh.114, Menuet BWV Anh.115, Polonaise BWV Anh.119, Menuet BWV Anh.132. Значительно реже в клавирный текст включается принципиально другая конструкция, основанная на разновременном звучании реплик, их чередовании, выраженная оппозицией *tutti-solo*, например, в пьесах Polonaise BWV Anh.125, Polonaise BWV Anh.130. В таких случаях миграция оркестровых звучностей воссоздает содержательный сюжет, основанный на принципе сопоставления звуковых масс различной плотности¹.

Все выявленные в тексте мигрирующие конструкции музыкального диалога основаны на воспроизведении на клавире эффекта *quasi*-оркестрового звучания, в результате чего возможен процесс развертывания первоначального клавирного текста в *quasi*-партитуру.

Рассмотрим обозначенные модели на примерах из текста. Так, в Menuet'e F-dur BWV Anh. 113 (пример № 6) в тексте клавирного изложения легко обнаруживается конструкция диалогической структуры $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$. Она имеет четкое фактурное разграничение, где фигуры *solo* вертикально противопоставлены образу *basso continuo*. Верхний голос представлен свободно и выполняет орнаментальную функцию, что соответствует

¹ Данный принцип соотношения музыкального материала нашел воплощение в инструментальных и оркестровых сочинениях в жанре *concerto grosso* и является ярким стилистическим компонентом.

сюжетно-ситуативному значению партии "солиста". Можно утверждать, что смысловая структура вертикального диалога репрезентирует сцену старинного музицирования: сольные реплики *solo* оркестровых инструментов звучат одновременно с ансамблем – *continuo*.

В Menuet'e g-moll BWV Anh. 115 (пример № 8) также очевидно присутствие типичной модели вертикального диалога, где генерал-бас зафиксирован долгими длительностями, а солирующий голос имеет более развитую структуру. Образ *continuo* и в этом случае выполнял роль выдержанного баса, воплощаемого инструментами с низким регистром.

Функционально противоположный пласт – *solo* представлен более свободно и воплощен в образе инструментов с высоким регистром. Подобная смысловая диспозиция грамматической конструкции барокко со всей очевидностью предстает перед нами в пьесах альбома, и именно она служит "руководством" к действию по их преобразованию.

В Polonais'e BWV Anh. 125 (пример № 11) мы можем наблюдать модель *горизонтального* диалога *tutti-solo*, так как архитектоника данного клавирного текста в полной мере способствует воплощению его модели. Аналогично фактурное воплощение в Polonais'e BWV Anh. 123 (пример № 12). Однако здесь оно определяется не сразу. Именно исполнитель способен обозначить динамические составляющие этой диалогической структуры как *tutti-solo* и сделать оппозицию реплик явной. Например: т.1-2 – *forte*, т.3-4 – *piano* или наоборот. Этому может способствовать переизложение музыкального материала сольных реплик из сексты в терцию, представляющее возможность имитировать разные тембровые составы.

Ситуативные знаки музыкального диалога в "Нотной тетради" постоянны. Они встречаются в текстах пьес различного содержания и различной жанровой принадлежности: в менуэтах, ариях, полонезах¹. Появление их не случайно, так как, судя по всему, они служили для

¹ О ситуативных знаках музыкального диалога в текстах барокко см. статью Шаймухаметовой Л.Н. [16].

барочных музыкантов основанием к воспроизведению вполне стандартных действий по расшифровке смысловых границ текста (скрытых и явных), а также к последующим вариантным фактурным преобразованиям. Интертекстуальные включения образов "оркестровых звучностей", типичных и в пьесах "Нотной тетради А.М. Бах", и в целом для клавирной музыки барокко, встречаются практически во всех пьесах альбома. При этом возникает знаковая ситуация "музыка в музыке", создающая представление о сюжете музицирования старинного оркестра, а сам текст оказывается организованным по принципу редуцированной партитуры.

При всем постоянстве и устойчивости описанных моделей, вертикальные диалоги склонны к разнообразным модификациям. Основой-инвариантом служит схема $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$, где существенным признаком является функциональное различие партий. По существу двухголосная схема представляет собой редуцированный вариант фактурного изложения "образа партитуры", адаптированного к двухручному клавирному изложению, что потенциально предполагает возможности вариантного преобразования. Наблюдения показывают, что диалогическая структура solo-continuo встречается в пьесах как в "свернутом", так и в "развернутом" варианте. К примеру, при сравнении вертикали Polonaise BWV Anh. 117a (пример № 3) с его вариантным фактурным изложением - Double BWV Anh. 117b (пример № 4) можно отметить, что вариант сочинения предстает в "образе" двухголосной (редуцированной) партитуры, тогда как инвариант имеет трехголосное (развернутое) изложение. Такой способ свертывания-развертывания представлен в "Нотной тетради" в авторской версии, где партия "solo" в обоих примерах полностью подчинена своему статусу. Тем не менее, преобразование уртекста в примере № 4 заключается в вариантном изложении гармонической основы. Аккордовые последования, реализованные в мелодическое движение голоса путем фактурных изменений, служат примером развертывания вертикали в горизонталь.

Вместе с тем, двухголосная (свернутая) запись, имея эскизный вариант, может быть преобразованной (по авторскому принципу) в более полное фактурное и гармоническое изложение. Так, каждый из примеров, взаимодополняющих друг друга, служит образцом фактурного заполнения, развития и вариантного развертывания уртекста, его диалогической структуры в образе "solo-continuo".

Характерно, что универсальная модель двухголосия составляет и основу трехголосной фактуры, которая активно заполняет тексты альбома. Семантический источник такой модели исходит из практики оркестрового и ансамблевого музицирования, основанного на репрезентации смысловой структуры $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ как двухголосной схемы, которая мигрирует в тексте и преобразуется путем развертывания одного из голосов в *divisi*.

Так, в Marche BWV Anh. 124 (пример № 13) мы наблюдаем развертывание двухголосия в мигрирующую схему $\frac{\text{solo} \quad \text{divisi}}{\text{continuo}}$, где в партии solo происходит разделение на два голоса, путем параллельного движения в сексту, затем в терцию (1-2 тт.). На фоне сигнальной интонации в партии continuo solo divisi имитирует дуэт двух солирующих инструментов. Подобный вариант преобразования двухголосной схемы в трехголосие служит еще одним примером развертывания редуцированной клавирной записи в quasi-оркестровую партитуру.

Использование приема развертывания одного из голосов вертикального диалога в *divisi* - $\frac{\text{solo}}{\text{continuo} \quad \text{divisi}}$ можно наблюдать и в партии continuo – например, в Choral'e BWV 691 (пример № 14). Деление на два голоса в этом примере не разрушает образа continuo как "непрерывно продолженного баса", напротив, использование приема дублировок в басовой линии способствует оформлению гармонической вертикали в развернутую структуру. Одновременно, в контексте традиций ансамблевого

музицирования барокко "образ continuo" может наполняться темброво-акустическим значением такого сопровождающего инструмента, как орган.

Расположение основных диалогических структур может иметь различные фактурные позиции, однако при этом они оставляют за собой знаково-семантическую роль. Так музыкальный диалог может иметь зеркальную модификацию $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$ как, например, в Menuet'e B-dur Anh. 118 (пример № 10), где партия continuo закреплена за верхней строкой нотного текста на протяжении почти целого раздела (тт. 1-5, т.8). Одновременно в басу орнаментальные фигуры создают "образ" низкого солирующего инструмента, к примеру, виолончели. Партии continuo и solo все же меняют позиции (тт. 6-7), однако к концу раздела возвращается исходный вариант (т. 8).

Образно-смысловые структуры solo-continuo могут предстать в тексте в зеркальном отражении $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$ не только на уровне раздела как в предыдущем примере, но и на уровне мотива, что мы наблюдаем в тексте Menuet'a G-dur Anh.116 (пример № 9). Первоначальное изложение: solo – верхний голос, continuo – нижний – постоянно меняет позицию в фактурном пространстве путем зеркальной перестановки основной модели - $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ (т. 1, затем - т. 3) в - $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$ (т. 2, затем – т.4). Это создает некоторое затруднение в расшифровке их как моделей вертикального диалога, поскольку техническое расположение строк текста связано с устойчивым представлением о "статусе" верхнего и нижнего голоса. Однако наполняющим текст диалогическим структурам в контексте их закрепленного смыслового значения свойственна частая смена грамматической и синтаксической позиции.

Соотношения смысловых сегментов по принципу "зеркала" могут присутствовать не только в двухголосной фактуре. Так, в Menuet'e № 1

Французской сюиты d-moll BWV 812 (пример № 15), входящей в оригинальное издание "Нотной тетради", очевидно, что трехголосная фактура активно наполнена зеркальными перестановками мигрирующей схемы, основанной на вертикальной оппозиции $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$. Развертывание во втором разделе попеременно каждой партии в *divisi* приводит к смене позиций основной схемы, образуя при этом ее противоположные значения: $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$ (т.10-т.11), $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ (т.11-т.12), $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$ (т.14-т.16). При этом фактура двухголосия не имеет ритмического тождества голосов как, например, в Choral'e BWV 691 (пример № 14) или Marche BWV Anh. 124 (пример № 13) и, являясь дифференцированной, может служить образным воплощением разнотембрового звучания.

Выявление содержательно-смысловых структур влияет на выбор логического акцента в содержании произведения, определяющего приоритеты темброво-акустических значений в создании партитурного образа. Вместе с тем, метод зеркальных перестановок, основанный на диалогических структурах музыкального текста и их модификациях, отражает формы оркестровой практики того времени и представляет собой традиционный прием вариантного преобразования в "эпоху уртекстов". Он требует адекватной расшифровки и адекватного воплощения, соответствующего стилистике и технике старинного музицирования.

Обозначенная типология "включений" в тексты "Нотной тетради" музыкального диалога позволила выявить некоторые позиционные признаки смысловых структур "неклавирного" происхождения. Отмеченные черты модификации являют собой общую закономерность построения старинного уртекста, созданного в традициях бытового музицирования и воплотившего их специфику.

Так, практически во всех клавирных текстах "Нотной тетради" в свернутом виде воспроизведены типовые модели диалогов, отражающих взаимодействие солистов с участниками ансамбля. Можно сделать вывод,

что музыкальные тексты альбома, как и многих клавирных сочинений барокко, организованы по принципу "партитуры", создающей своеобразную "полифонию смыслов и тембров". Они воплощают различные знаковые ситуации, сфокусированные и зашифрованные в двухстрочной фактуре нотного текста. В этой связи для современного исполнителя целесообразно уметь находить границы содержательной структуры произведения, поскольку они имеют определяющее значение в расшифровке смысла и использования артикуляционных приемов, регулирующих выразительность.

Вместе с тем, мигрирующие ситуативные знаки музыкального диалога, имеющие различные модификации, являясь знаком-символом и структурным инвариантом одновременно, предоставляют возможность исполнителю создавать различные версии путем развертывания клавирного текста в партитуру. Используя многогранные возможности старинного уртекста, можно овладеть навыками его преобразования в "оркестровые партитуры" путем тембровых имитаций на рояле. Такое творческое взаимодействие построено на темброво-регистровых перестановках сегментов текста, на переменности функций голосов фактуры, а также – на варьировании интонационной лексики и ее формул. Все эти приемы преобразования наполняют тексты "Нотной тетради", представляющей несомненный интерес для исследователя и с этой точки зрения.

В современных условиях утраченных традиций свободного музицирования, неадекватного принципа прочтения старинного уртекста реконструкция идеи музыкального диалога и моделирование сюжета старинного музицирования имеет свою особую актуальность. Достижение результатов в творческой деятельности по преобразованию текста подразумевает их соответствие стилевому принципу осмысленного прочтения авторского текста.

Литература

1. Алексеева И. Интонационная лексика западноевропейского барокко (на примере бассо-остинатных жанров) /УГИИ, Лаборатория музыкальной семантики. – Уфа, 2002.
2. Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI-первая половина XVIII века). М., 1997.
3. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И.С. Баха. М., 1993.
4. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. Л.: Музыка, 1979.
5. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 2002.
6. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в. М.: Музыка, 1983.
7. Кириченко П. Интонационная лексика и артикуляция пластических и риторических фигур в клавирных сочинениях барокко: Методическая разработка /УГИИ, Лаборатория музыкальной семантики. - Уфа, 2002.
8. Кузнецова Н. О варианном прочтении и переинтонировании старинного уртекста //Семантика старинного уртекста /УГИИ, Лаборатория музыкальной семантики. - Уфа, 2002, С.37-53.
9. Маргулис В. Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И.С.Баха //Сов. музыка, 1974. № 8. С.68-72.
10. Милка А., Шабалина Т. Занимательная Бахиана. Вып.1-2. СПб.: Композитор, 2001.
11. Понизовкин Ю. Проблемы интерпретации и редактирования клавирных произведений И.С. Баха //Интерпретация клавирных сочинений И.С. Баха /ГМПИ им. Гнесиных: сб. трудов. М., 1990. Вып.109. С.33-51.
12. Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко /МГК им. Чайковского: сб. трудов. М., 2001. Вып. 32.
13. Форкель И. О жизни, искусстве и о произведениях Баха /Пер. с

немецкого Е. Сазоновой. М., 1974.

14. Ходжава Р. К проблеме интонационного генезиса в работе над музыкальным произведением. //Современные тенденции в организации высшего музыкального образования /ГМПИ им. Гнесиных: сб. трудов. Вып.93. М., 1987.С. 86-108.

15. Холопова В. Музыкальное содержание: Зов культуры – Наука – Педагогика //Музыкальная академия № 2, 2001. – С. 34-41.

16. Шабалина Т. Рукописи И.С. Баха: Ключи к тайнам творчества. СПб.: "Logos", 1999.

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

18. Шаймухаметова Л. Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западно-европейских композиторов XVII-XVIII вв. //Семантика старинного уртекста /УГИИ, Лаборатория музыкальной семантики. Уфа, 2002. С. 16-36.

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

20. Шаймухаметова Л. Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики //Музыкальное содержание: наука и педагогика: Российская научн.-практ. конференция (2000, 4-5 декабря, Москва). Москва, Уфа, 2002. С. 84-101.

21. Johann Sebastian Bach. Klavierbuchlein fur Anna Magdalena Bach 1725 //Facsimile Reproduction of the Original with an Afterword edited by Georg von Dadelsen. Kassel, Basel, London, New York, 1988.

22. Johann Sebastian Bach. Klavierbuchlein fur Anna Magdalena Bach (1722 und 1725). Herausgegeben von Georg von Dadelsen. Deutscher verlag fur musik Leipzig, 1957.