

## **СЕМАНТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ДИАЛОГА В КЛАВИРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XVII – XVIII ВВ.**

Клавир, как известно, был любимейшим инструментом в среде просвещенных любителей музыки: он сопровождал танцы, заменял собою целый оркестр и способствовал распространению и популяризации любых жанров вокальной и инструментальной музыки. Клавир отличался особой доступностью (простотой) освоения и возможностью адаптировать к домашним условиям сложнейшие многохорные вокальные и оркестровые композиции. Клавир отличался универсальностью, поскольку повсеместно использовался в быту в ситуации ансамблевого музицирования и был незаменим как клавишный многозвучный инструмент (“свернутая партитура”), а также как сольный инструмент, “замещающий” функции мелодических инструментов оркестра или голоса. Ему доступны различные степени градации громкости и модификации тембров, воссоздание различного рода туше и широкий диапазон красок в артикуляции.

Высокая художественная ценность сочинений для клавира композиторов эпохи барокко сочетается с универсальностью и доступностью их применения в современных условиях обучения игре на фортепиано как малоподготовленных взрослых исполнителей, так и начинающих музыкантов в юном возрасте.

В процессе вхождения исполнителя в художественный мир музыки барокко важно создать не только технические, но и содержательно-смысловые установки, помогающие адекватной и грамотной интерпретации сочинения, а также выразительной артикуляции его смысловых сегментов. В связи с этим, в статье ставится задача выявления и описания смысловых структур, “кочующих” из текста в текст клавирных сочинений барокко и несущих на себе “печать эпохи”. К последним в значительной степени относится музыкальный диалог, выполняющий роль

ситуативного знака и репрезентирующий образы и сюжетные сцены музицирования по принципу “музыка в музыке”<sup>1</sup>.

Общеизвестно, что клавирная музыка барокко по существу своему и содержанию чисто клавирной не является. Она наполнена смысловыми структурами, репрезентирующими “реплики” оркестровых инструментов в их диалоге с ансамблем (*continuo*) или общей оркестровой массой (*Tutti*). Эти структуры имеют диалогическую форму, которая приобрела две устойчивые грамматико-синтаксические модификации: вертикальную и горизонтальную. *Одновременное* произнесение реплик

партнерами выражается схемой  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ , под горизонтальным диалогом подразумевается поочередное произнесение реплик *solo-Tutti*.

Смысловые структуры музыкального текста не закреплены строго за первичными дефинициями фортепианной фактуры. Они могут появляться в различных ее слоях, мигрировать из одного голоса в другой, в зависимости от содержания или необходимого для его воплощения логического акцента, либо дробиться на автономные смысловые сегменты. Иными словами, место расположения какой-либо смысловой структуры может оказаться в противоречии с формально-технической принадлежностью ее правой или левой руке нотного текста и даже привести к “разрушению” смысла и искажению содержательной трактовки целого. Представляется важным в связи с этим не только видеть в “нотном” тексте графические признаки музыкально-смысловых структур, но и уметь расшифровывать их значение с тем, чтобы работать с ними, доводя содержание, адекватное авторскому замыслу, до сознания и восприятия слушателя.

Диалогические структуры в музыкальном тексте приобретают различные фактурные позиции: как *явные*, так и *скрытые*. В первом случае они обнаруживаются легко, так как фактурно противопоставлены остальным голосам, либо находятся в синтаксически сильной и определенной позиции

---

<sup>1</sup> В подготовке материала к публикации и проверке гипотезы на практике принимала участие доцент кафедры общего фортепиано П. В. Кириченко. Использовались преимущественно произведения, широко распространенные в учебной практике и опубликованные в сборниках пьес педагогического репертуара для фортепиано.

(мотив, фраза, предложение, период). Они могут иметь также четко выраженную структурную форму (каданс) или выполнять орнаментальную функцию. При этом они не превращаются в грамматические или формально-логические элементы текста, а играют знаково-семантическую роль. Так, в клавирной партии II части Бранденбургского концерта И. С. Баха (обработка Ю. Тюлина) легко обнаруживается смысловая структура

вертикального диалога  $\begin{matrix} \text{solo} \\ \text{continuo} \end{matrix}$ , где генерал-бас отграничен от солирующего голоса фактурно и противопоставлен ему расшифрованной гармонической вертикалью.

Верхний (солирующий) голос играет роль “импровизатора-солиста”, выполняющего сложный орнаментальный узор, иллюзию свободной импровизации. Ритмически сложная, “неровная” организация способствует этому и будет выявлена в артикуляции более определенно, если поставить художественную задачу в зависимости от сюжетно-ситуативных значений партии “солиста” (“Я – импровизатор”). Соответствующие сюжету артикуляция и агогика (в духе свободного развертывания) создадут необходимую жанрово-стилевую картину (пример № 1).

Подобная миграция “оркестровых звучностей”, а также создание акустических “образов музыкальных инструментов” в клавирной музыке XVII – XVIII вв. обнаруживаются очень часто. Возникает некий постоянно работающий механизм, организующий знаковую ситуацию “музыка в музыке”, “текст в тексте”<sup>1</sup>.

Клавирные сочинения в подобных семантических ситуациях требуют от исполнителя навыков определения структурных границ смысловых сегментов текста и их темброво-акустической имитации. Последняя возможна лишь на основе грамотной расшифровки текстовых значений, определения структурных границ смысловых сегментов текста и их роли и значения в художественном мире музыкального произведения.

Старинный уртекст существенно отличается от текста классического или романтического произведения и требует от

---

<sup>1</sup> Проблема рассматривалась и исследовалась лингвистами. См., к примеру: Лотман, Ю. Текст и структура аудитории. – Труды по знаковым системам. – Тарту, 1977.

исполнителя особого типа взаимодействия с ним. На эти “особые” качества неоднократно обращали внимание выдающиеся педагоги и исполнители. Так, И. Браудо указывает на то обстоятельство, что все клавирные сочинения великого мастера написаны “совсем не для фортепиано”. Они написаны для инструментов, которые носили в XVIII в. обобщенное название клавира, под которым понимался любой клавишный инструмент. [4, с.12]. Э. Бодки в исследовании “Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха”, ссылаясь на Р. Керкпатрика, приводит следующее высказывание: “Я убежден, что нельзя безапелляционно утверждать, что какая-либо часть “Хорошо темперированного клавира” написана исключительно для какого-то одного клавишного инструмента – либо клавесина, либо клавикорда, либо органа” [3, с.241, примечание].

Вместе с тем, авторы отмечают, что практика переложения одного и того же текста с одного инструмента на другой, в том числе, на инструмент другого типа (не клавишный) была распространена очень широко. “Естественно, – пишет Ю. Понизовкин, – переложенное произведение обретало новую жизнь: менялись акустические свойства, характер экспрессии, в ряде случаев перерабатывалась фактура” [7, с.51].

Иначе говоря, в силу очень многих обстоятельств, важнейшее из которых, как отмечает В. Маргулис, – “меняющиеся условия музицирования” [6], – старинный клавирный уртекст барокко был художественно мобильным. Добавим к этому, что одновременно он обладал стабильными свойствами редуцированной (свернутой) партитуры, что давало возможность исполнителю на основе узнаваемой – мигрирующей из текста в текст модели – создавать различные версии (дубли). *Развертывание клавира в воображаемую партитуру* основывалось как на темброво-регистровых перестановках сегментов текста, так и на изменениях интонационной лексики, переменности функций голосов фактуры.

Процесс редукции партитуры И. Барсова отмечает как важную тенденцию в эволюции европейской нотации на рубеже XVI – XVII вв. К признакам редуцированной записи автор “Очерков по истории партитурной нотации” относит:

- 1) упрощенную, сокращенную фиксацию многоголосия;

- 2) выделение нижнего голоса как основы нотной записи;
- 3) использование двустрочной записи на нотоносце инструментального баса и вокального дисканта в их синхронном вертикально расположении [2, с.153-154].

Все перечисленные признаки нашли отражение и в “свернутой” записи “образа партитуры” в тексте клавирного произведения.

Рассмотрим с этой точки зрения ряд примеров. В “Гавоте” Д. Скарлатти, “Скерцо” И. С. Баха и клавирной танцевальной пьесе под названием “Балет” Дж. Пиччи мы встречаемся с образцами *двухголосной фактуры*. Фактура выявляет, прежде всего, смысловую структуру музыкального диалога (*continuo-solo*). В сочинениях Д. Скарлатти и Дж. Пиччи она выдержана конструктивно до конца раздела (примеры № 2 и № 3). И. С. Бах в “Скерцо” предпочитает выписать “партию *continuo*” дважды по-разному: сначала в виде аккордовой схемы (т. 1- т. 4) – (“ансамбль”), затем в виде одноголосного изложения (с т. 5 до конца) – (“*continuo*”), которое воспроизводится через “тембр виолончели” (пример № 4). Различное темброво-акустическое и динамическое решение в воспроизведении “образа оркестра” говорит о том, что два смысловых сегмента внутри одной смысловой структуры (*continuo*) отнюдь не тождественны, а ждут от исполнителя грамотной динамической и темброво-акустической расшифровки, переключения внимания, мастерства имитации оркестровых звучностей<sup>1</sup>.

Обратим внимание на различия интонационной лексики в партии “солиста” и задачу исполнительской артикуляции в указанных примерах. В одних случаях, *solo* основано на интонационной лексике пластического происхождения: в пьесе Дж. Пиччи – на “ритме шага” (т. 1 и т. 7), и “ритмоформуле дактилического шага” (т. 2 и т. 8), у Д. Скарлатти – на ритмоформуле гавота, в другом случае, – у И.С. Баха в “Скерцо” – на орнаментальной структуре. Причем, в Гавоте Д. Скарлатти сольная партия дана “*divisi*” – то есть, в соответствующей

---

<sup>1</sup> При всей очевидности описанных здесь текстовых значений, подобные ремарки и комментарии (педагогические или исполнительские) все же оказываются необходимыми, поскольку дефиниция “*continuo-solo*” чаще рассматривается с чисто грамматических позиций (“мелодия – гармония”), что приводит к упрощенному выполнению задач артикуляции лишь на композиционном и динамическом уровне (фон-рельеф: гармония – тише, мелодия – громче).

дублировке, намекающей на ее ансамблево-оркестровое звучание<sup>2</sup>. В данном случае, после tutti'йно взятого, и тем самым динамически выделенного первого аккорда, нужно ввести проблемную ситуацию “А как бы это прозвучало у “двух скрипок”, что создаст сюжетно-организованную “полифонию смыслов” на знаково-ситуативной основе. Не обозначение жанра в данном случае (гавот), а именно конкретность задач тембровой артикуляции в воспроизведении ситуативных знаков служит “ключом” к исполнению произведений.

В сочинении Дж. Пиччи воспроизведение “образа continuo” в виде расшифрованного генерал-баса противостоит задаче артикуляции пластических ритмоформул у солиста, которые не имеют специального “тембрового содержания” и могут быть вследствие этого сосредоточены на имитации видов движений – “шага” и “дактилического шага”. “Полифония смыслов” возникает в этом сочинении в результате сочетания разных типов артикуляции (пластической и темброво-динамической имитации) в одновременности, что представляет немалые трудности для музыканта<sup>1</sup>.

solo  
continuo

“Кочующий образ” может предстать в тексте в зеркальном отражении и тем самым не сразу оказаться обнаруженным. Подобный пример находим в медленной части клавирного концерта И. С. Баха D-dur, где расшифрованный генерал-бас звучит равномерным *ostinato* в верхнем регистре, а *solo* поручено “виолончели” (пример № 5).

Отсутствие знаков артикуляции (вполне в традиции старинного уртекста) явно рассчитано на “узнавание” смысловых сегментов “неклавирного” текста, а также на их вариантную расшифровку<sup>2</sup>. К примеру, *solo* в ситуации воображаемого

---

<sup>2</sup> Вспомним известную практику исполнения многочисленных ансамблевых концертов – *concerto grosso*, в которых партию *solo* исполняла группа оркестрантов.

<sup>1</sup> При расшифровке значений смысловых структур и интонационной лексики музыкального произведения здесь и далее мы основываемся на авторской версии (уртексте), а также сознательно снимаем редакторские обозначения динамики и артикуляции, часто противоречащие содержанию.

<sup>2</sup> Исследованию вопроса о связи вариантов исполнения сочинения (темповых, динамических и артикуляционных) с традициями “свободного музицирования” барокко посвящена статья В. Маргулис “Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И. С. Баха”. Автор приводит множество убедительных аргументов в пользу зависимости исполнительских версий от ситуативных задач музицирования [6, с. 68- 72].

ансамблевого музицирования могло быть расшифровано в пользу “виолончели” и “фагота”, а *continuo* “поручено” клавесину, либо ансамблю старинных инструментов. Не случайно И. Маттезон называет лучшими басовыми инструментами виолончель и контрабас. По свидетельству Н. Зейфас, – “контрабас пригоден для исполнения *continuo* не только в пьесах с большими составами, но и в ариях и речитативах [5, с. 49]. Вполне очевидно, что от художественной воли исполнителя и режиссуры “ситуации музицирования” зависит в данном случае расстановка знаков динамики и артикуляции<sup>1</sup>.

Наиболее часто при расшифровке диалогических структур музыкального текста возникает ситуация, когда исполнителя вводит в заблуждение именно *грамматика нотного текста*. К примеру, мнимое “равноправие” голосов фактуры в некоторых менуэтах и других танцевальных пьесах барокко приводит к мысли о том, что партии, изложенные в верхней и нижней строках клавирного сочинения, идентичны по смыслу. Подобное, однако, происходит лишь в особых случаях – когда в клавирный текст внедряется структура с сюжетно-ситуативным значением, обозначенная нами как “дуэт солистов”. Их отличительными признаками следует считать тождество лексики, имитацию голосов, регистровые дублировки. Приведем несколько примеров. В двух пьесах И. Кирнбергера (Полонез – пример № 6 и Шваб – пример № 7) обращает на себя внимание фактурная идентичность голосов двухголосия, причем, в первом случае она достигается эффектом имитации ключевых мотивов, во втором – принципом дублировки (в сексту) голосов дуэта. Различная (вариантная) расстановка штрихов, динамики и темпа целиком зависит от вариантной расшифровки тембровых значений “дуэтов”. Оба примера, независимо от жанровой принадлежности, – не только инструментального происхождения, но и инструментального предназначения, поэтому “тембровое решение” должно состояться в соответствующей – “невокальной” и “нетанцевальной” сфере. Расшифровка смысловых структур “Полонеза” Кирнбергера, как

---

<sup>1</sup> Обычно редакторы отмечают, что все восьмые и в сольной партии, и в партии *continuo* исполняются штрихом *portamento*, интуитивно улавливая основной “нерв” стилистики медленных частей и семантику “ритма шага” в циклах барокко.

и “дуэта скрипки и виолончели”, к примеру, рождает художественную задачу имитации в клавирном произведении “ауры” легкого смычка у “скрипки” (партия верхнего голоса) и чередования кантиленного звука и басовых *portamento* у “виолончели”. Подобная версия артикуляции безусловно потребует и более облегченной, по сравнению с редакторскими указаниями (у редактора обозначение *f*), динамики и окажется ближе старинной аллеманде, чем полонезу<sup>1</sup>.

Кроме того, если придать верхнему голосу статус “звучащей флейты”, то можно создать образ пасторали, усилив его значение, благодаря имеющейся в авторском тексте диалогичности мотивной структуры партии верхнего голоса. Диалогичность (“2 флейты”) может быть выявлена в артикуляции (при помощи цезур и штрихов), обозначающей границы *реплик* диалога, и одновременно может быть подчеркнута естественными акустическими границами зафиксированных в тексте регистровых переключек (пример № 6).

Крестьянский танец “Шваб” И. Кирнбергера может прозвучать на фортепиано через имитацию “дуэта флейт” (“сельские свирели”) и “фагота”, либо в сочетании тембров “скрипка и фагот”. “Фагот” вполне естественно потребует акцентной артикуляции основных тонов мелодии (ударных счетных долей тактов), что и обеспечит эффект узнаваемости его “грубоватой” тембровой природы. Легато верхнего голоса, в его соответствии “флейте”, также потребует иной, чем у редактора, расстановки знаков артикуляции с учетом природы духового инструмента (пример № 7).

В двух “Бурре” для клавира И. С. Баха (BWV 820/III и BWV 832/IV) и в его же *Andante* (BWV Anh.131) семантическая ситуация “текст в тексте” также отражена по принципу включения “оркестрового дуэта” (примеры № 8 и № 9). Характерно, однако, что редактор при расстановке динамических и артикуляционных указаний этого не замечает. Вопреки

---

<sup>1</sup> Ср., к примеру, Аллеманду из 3-й Английской сюиты И.С. Баха. Ситуация “жанр в жанре” широко распространена в клавирных текстах барокко. В пьесе под названием “менуэт” можно встретить сарабанду, в скерцо – менуэт и т.д. Часто использовались подобные “превращения” в практике создания дублей, или как способ создания “вторичного смысла” в контексте основного жанра: использование “формулы чаконь” в жиге.

авторскому содержанию, он руководствуется идеей тождества смысла вертикально построенных партий, поэтому выстраивает динамический план строго горизонтально, не учитывая смысловой дифференциации голосов (и их тембров) по вертикали. Иначе говоря, решающим для редакторских указаний в этом случае является не смысловая структура “дуэта”, а чисто грамматическая модель “двустрочника” – то есть абстрактное, не конкретизированное “двухголосие”. Вместе с тем, множество “дуэтов” в их знаково-сюжетном проявлении содержится в баховских клавирных произведениях - английских и французских сюитах, в инструктивных сочинениях для клавир. В последних, возможно, они, как и диалоги “continuo-solo”, появлялись с целью вариантного переизложения авторских эскизов, развертывания редуцированной формы записи для клавир в “ансамблевую партитуру”.

Итак, анализ большого числа клавирных сочинений барокко (фактурно оформленных в двухголосные структуры) показывает, что они имеют смысловую организацию, основанную на традиции восприятия их как “свернутой” в клавир партитуры. Автор произведения в некоторых (инструктивных) случаях “намекает” на идею будущего развертывания текста и даже показывает конкретные способы его преобразования. Так, в Менуэте № 4 G-dur из “Нотной тетради Анны Магдалены Бах” первый звук нижнего голоса отмечен аккордовой вертикалью – по-видимому, с единственной целью, – придать нижнему голосу значение continuo и показать образец расшифровки генерал-баса. Как способ дальнейшего *ритмического* преобразования в 1-м такте также показана ритмоформула дактилического шага, направленная на “смягчение” семантики печально звучащей риторической фигуры *passus duriusculus* (т. 3 – т. 6)<sup>1</sup>. В следующем Менуэте № 5 g-moll исполнитель уже способен сам выполнить преобразования текста по аналогии. Так, минорное звучание той же фигуры (т. 1 – т. 4) может приобрести иные ритмические преобразования – либо по образцу, заданному в

---

<sup>1</sup> Фигура *passus duriusculus* имеет две разновидности нисходящего движения – *диатоническую* (в объеме кварты или квинты) и *хроматическую*. Обе воплощают семантику скорби и сферу трагического, что связано с длительным применением их в соответствующем контексте оперных и вокальных произведений, а также в произведениях бассо-остинатных жанров. Подробно см. об этом [1].

предыдущем тексте, либо (как это часто встречается в идентичных по содержанию произведениях) – в ритмической инверсии<sup>2</sup>. Последняя дает возможность усилить трагический облик звучания темы.

Одной из наиболее типичных и широко распространенных диалогических конструкций клавирной музыки XVII – XVIII вв. является *смысловая структура орнамента*. На первый взгляд, противопоставление орнаментальных структур прочим элементам фактуры и их узнаваемость в музыкальном тексте не содержит никаких неожиданностей и проблем. Орнамент, изобилующий фигурациями, пассажами, часто демонстрирующий в музыке барокко импровизационную технику и “процессы прелюдирования”, легко обнаруживается и всегда противопоставлен другим голосам по смыслу. Однако парадокс все же есть, и он заключается в следующем. Когда орнамент расположен в верхней строке клавирного двухстрочника, исполнитель настраивается на интонирование этого сегмента текста как мелодии (см. примеры № 1, № 4, № 10, № 11, № 13). Мелодия же, как известно, с точки зрения исполнителя, – это всегда кантилена. В восприятии современного музыканта она ближе всего – оперному пению или романсовому звучанию.

Безусловно, такие представления и их реализация в интонировании противоречат во многих случаях стилистике исполняемых произведений. К примеру, в клавирных текстах барокко и классицизма, независимо от жанра, орнамент в целом выполняет функцию украшения-узора, то есть “прибавочного” (Д. Лихачев), а не ведущего элемента текста, расцвечивающего конструкцию темы. Понимание функции орнамента как “прибавочного элемента” существенно корректирует действия исполнителя в его намерении сделать “мелодию” главным элементом текста (рельефом), а “основу” инструментальной конструкции – дополнительным (фоном).

Подобные расшифровки часто встречаются и в редакторских версиях сочинений самых разных авторов. В Менуэте Рамо (пример № 10) мы видим типичный случай отождествления редактором орнаментальной структуры с

---

<sup>2</sup> Ритмоформула сарабанды представляет собой ритмическую инверсию “фигуры дактилического шага”.

мелодией. Предлагаемый обычно к исполнению в этой пьесе знак *legato* свидетельствует о желании редактора услышать в верхнем голосе именно кантилену. Благодаря аналогичной трактовке нижнего голоса (где также предлагается к исполнению *legato*) и вопреки содержанию заложенной там интонационной лексики (ритм шага, фигура дактилического шага, этикетная формула баса в кадансе), менуэт превращается в арию<sup>1</sup>. Что касается расшифровки верхнего голоса с точки зрения орнамента, то как и любой внемузыкальный элемент подобного типа, он состоит из отдельных тонко сплетенных *узор*ов, которые, в отличие от орнамента как целостной структуры, скрыты внутри нее и могут быть выявлены лишь специальными артикуляционными приемами (*акцент, мелкие лиги*), причем, вариантно и каждый раз по-разному.

В семантике орнаментальных структур барокко (в “партии solo”) чаще всего просматриваются два сюжета: “солист-импровизатор”, “солист-виртуоз”.

В сюжете “солист-импровизатор” орнаментальная структура партии солиста разворачивается в свободном ритме как цепь диминуированных мотивов или секвенций, украшающих гармоническую схему, либо риторическую фигуру (пример № 1). В сюжете “солист-виртуоз” она представляет собой метрически строго организованные мелодические и гармонические фигурации, украшающие партию continuo. При этом внутри орнамента рождается “*узор*” путем украшения главных, опорных его *тонов*, которые обычно “скрываются” в потоке сплошной орнаментации.

Так, в Прелюдии И.С. Баха для клавира опорными точками узора являются ударные счетные доли тактов – звуки *g - d - g* (отмечены в примере № 11). В Менуэте Рамо ими могут быть (по желанию исполнителя и в зависимости от примененной им артикуляции) либо счетные доли такта (эта артикуляция предложена редактором), либо ударные (сильные) доли каждого такта (тоны *g - e - d* в примере № 10). Во втором случае эффект

---

<sup>1</sup> Смысловые трансформации вполне допустимы и даже желательны в исполнительской практике, однако, в данном случае (пьеса приводится по тексту, изложенному в “Школе игры на фортепиано” под ред. Николаева. М.: “Музыка”, 1996) подобная версия выглядит обычным следствием узкограмматического подхода к анализу произведения.

подачи звука “основного тона” в каждом последующем такте может быть усилен краткой затактовой лигой.

В Менуэте BWV Anh. 113 И.С. Бах, к примеру, применяет несколько способов построения узора: 1) проходящие неаккордовые звуки (т. 1 - 2); 2) вспомогательные звуки (т. 3); 3) скрытое двухголосие (длительное украшение повторяющегося тона “с” в т. 5 - 8); 4) мелодическая фигурация (т. 9 – т. 10). Различие в интонировании “основы” и “орнамента”, таким образом, требуется соблюдать в разных параметрах фактуры: во-первых, *по вертикали*, где continuo как основной (украшаемый) голос должен быть противопоставлен контрастно – то есть, динамически, семантически и артикуляционно. Например, динамика **mf** соответствует артикуляции лексики менуэта штрихом *portamento* в примерах из Рамо и указанном примере из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» и, во-вторых, – *по горизонтали*, где верхний – “прибавочный” (украшающий) голос “солиста” делает явными скрытые в узорах “опорные тоны”, образующие дополнительные голоса и линии.

В диалогических конструкциях орнаментального типа – так же, как и в диалогических конструкциях continuo-solo, проявляется принцип “барочного зеркала”. В примере из Сарабанды А. Корелли партии continuo и solo “перевернуты”, и solo в нижнем регистре выполняет украшающую (орнаментирующую) роль (пример № 12). Подобные ситуации возникают в текстах довольно часто – и не только на границе репризных построений, но и в пределах фраз, состоящих из 2-х и 4-х тактовых сегментов. Это создает игровой эффект орнаментальной мозаики и требует быстрой ориентации и переключения внимания исполнителя (см., к примеру: Менуэт № 7 из “Нотной тетради Анны Магдалены Бах; Лейе Куранта, Бах И. С. Менуэт № 86 BWV Anh. 117 б, BWV Anh. 118 – 2-й раздел).

Практический опыт наблюдения над подобными текстами показывает, что иногда возникают совпадения внешних признаков голосов фактуры, принадлежащих различным – *семантическим и грамматическим* – слоям текста. К примеру, фигурации в верхнем (или нижнем) голосе двухголосной фактуры в упомянутых выше примерах из Баха не идентичны аналогичным фигурациям в партии continuo из Арий BWV 509,

BWV 511 (т. 1 - 2), BWV 512, которые выполняют не орнаментальную, а сопровождающую (аккомпанирующую) функцию. По результатам сравнения видно, насколько важно понимание различий между семантической и грамматической ролью тех или иных сегментов текста в определении их содержательных приоритетов. Признак смысловых наполнений в градации пластов фактуры должен стать для исполнителя ведущим.

Орнамент партии “солиста” может быть организован в тексте как отдельный лирический смысловой пласт произведения, контрастно противопоставленный семантике партии continuo. Подобная позиция характерна для многих клавирных сочинений И. С. Баха. К примеру, она встречается в двухголосных инвенциях № 3 и № 4 D-dur и d-moll, в Фантазии из 3-й партиты a-moll BWV 827, в Прелюдии № 3 d-moll из цикла “Маленькие прелюдии и фуги”, в 1-й пьесе из цикла “4 дуэта” (пример № 13). Во всех перечисленных примерах обнаруживается одна и та же устойчивая смысловая конструкция, в которой наблюдается фактурно-графический контраст “восьмых и шестнадцатых”. Сами по себе “восьмые и шестнадцатые” относятся к структурам грамматического порядка и являются лишь внешними признаками смысловой оппозиции. Однако за ними скрывается глубинный слой интонационно-лексического ряда. Так, во всех примерах партии continuo наблюдается “ритм шага-шествия”<sup>1</sup>. Его скорбно-трагические значения могут быть усилены исполнительским штрихом *portamento*, также как и актуализация ряда значений, “скрытых” в графике нотного текста. К примеру, “фигура чаконь” в “звуковом абрисе” сильных долей басового хода Партиты И. С. Баха a-moll может быть выявлена дополнительным приемом акцентуации и вытянута в отдельную звуковую “линию”.

Орнаментальный пласт вносит лирически-экспрессивный мотив в “полифонию смыслов” музыкального произведения. Построенный на общих формах движения или на повторе (секвенцировании) какого-либо характерного интонационного оборота, орнамент создает устойчивую в целом эмотивную

---

<sup>1</sup> Имеется ввиду расшифровка первичных значений уртекста с соответствующим темпом (вне контекстных преобразований в той или иной редакторской версии).

лирическую доминанту, благодаря инерционности секвентно-фигурационного движения. Однако лирический пласт, существующий относительно автономно, выдвигает специфичные для орнамента способы артикуляции, направленные к преодолению этой инерции. Так, одним из наиболее ярких и действенных способов, как уже отмечалось выше, является акцентуация скрытых мотивов и выявление с ее помощью узоров-голосов и линий, являющихся составными частями и деталями целостной орнаментальной структуры (“орнамент в орнаменте”, “узор в орнаменте”). В примере из Партиты a-moll И. С. Баха и в Дуэте № 1 из цикла “4 дуэта” (пример № 13) – это нисходящие интонации *lamento*, завершающие каждую ритмическую фигуру и встроенные в скрытом виде в цепь секвентных повторов. В Сарабанде Генделя (пример № 12) орнамент построен на хореических мотивах *lamento*, однако и здесь акцентная артикуляция может преодолеть и завуалировать явную ритмическую инерцию фигур: на грани их сцепления образуются невидимые, но достаточно остро, почти пронзительно звучащие интонации – секунды-стона (граница т. 1 – т. 2), примы-возгласа (т. 2 – т. 3), уменьшенной квинты, ритмоформулы сарабанды, предшествующей кадансу экспрессивной септимы (т. 5 – т. 6). Подобная “скрытая” линия становится явной и перестает быть виртуальной в результате интонационных усилий исполнителя по ее расшифровке и адекватной артикуляции.

В Прелюдии № 3 d-moll И. С. Баха из “Маленьких прелюдий” (пример № 35) орнамент содержит скрытую линию “мерцающих тонов” на звуках *d-e-f*, образующих автономную смысловую структуру. Орнаментируемые тоны обнаруживаются сначала в верхнем сегменте текста, затем – в нижнем, и образуют вместе с “ритмом шага” continuo общую звуковысотную линию *d – e – f – g*.

Подобные отрезки звукоряда часто служили основой орнаментальных построений, а также составляли (в прямом движении и в инверсии) грамматический стержень многих риторических фигур. Так, в примерах из известной Чаконы и уже упомянутой Сарабанды Генделя на нем основана партия continuo, в Бранденбургском концерте И. С. Баха № 1 – основу

орнаментальной линии солиста (отмечено в примере № 1), в трехголосной инвенции № 13 a-moll звучит в сольной партии и т.д.

Перевод этой фигуры из разряда формально конструктивных в семантический ряд также возможен при помощи артикуляции при условии создания внутри основной – большой орнаментальной фигуры – малого звукового линейного “абриса”<sup>1</sup>.

Итак, в текстах клавирных сочинений барокко внутри многочисленных, часто встречающихся образцов двухголосия чаще других встречаются две мигрирующие из текста в текст редуцированные формы: 1) *дуэт* и 2) *вертикальный диалог*.

Первая форма репрезентирует дуэт разнотембровых солистов путем сочетания голосов как равноправных. Его можно

обозначить схемой  $\frac{\text{solo}}{\text{solo}}$ .

В указанном случае партии построены не столько на “полифонии смыслов”, сколько на “полифонии тембров” при единстве фактуры и идентичности наполняющей ее интонационной лексики.

Второй тип может быть представлен тематизмом различного рода – то есть, быть основанным на противоположной по смыслу интонационной лексике и образовывать при этом “полифонию смыслов”, а может быть организован в смысловую структуру на основе оппозиции “конструкция-орнамент”. В любом случае, в

отличие от дуэта, в схеме  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$  принципиальным оказываются функциональные различия партий, которые репрезентируют музыкальные диалоги – одну из самых распространенных форм музицирования эпохи.

И тот, и другой вид двухголосия представляют собой свернутый, редуцированный вариант изложения “образа партитуры”, адаптированный к двухручному изложению ее в клавире, что предполагало заранее художественную мобильность текста и его тембровое многообразие уже в виду того, что любое

---

<sup>1</sup> Подробно этот механизм описан в книге Шаймухаметовой Л. и Селиванец Н. “Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти” [8].

произведение могло быть исполнено на любой из разновидностей клавира.

Но именно в этом качестве музыки барокко кроется одна из великолепных возможностей ее многовариантной интерпретации исполнителем на современном инструменте фортепиано, который может прекрасно передавать стилистические особенности старинной музыки и который обладает, по словам Ю. Понизовкина, – динамическим и тембровым богатством органа, отчетливостью артикуляции клавесина и интонационной гибкостью клавинофорда” [7, с. 52]. Добавим к этому и высказывание С. Фейнберга, который в книге “Пианизм как искусство” неоднократно говорит о “партитурности”, о “певучей выразительности” и о “скрипичном дыхании”, заключенных в возможностях фортепианной артикуляции: “Эхо рояля может повторить любую гласную букву, любой тембрированный звук” [9, с. 209]. Все это дает богатейшие возможности современному пианисту создавать яркую палитру quasi-оркестровых звучностей в рамках стилистики исполняемых произведений.

### *БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК*

1. Алексеева И. Интонационная лексика западноевропейского барокко (на примере басса-остинатных жанров). Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2002.
2. Барсова И. 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. М., 2001.
5. Зейфас Н. Маттезон и теория оркестровки // История и современность. Л., 1981. С. 33-55.
6. Маргулис В. Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И. С. Баха // Сов. Музыка. 1974. № 8. С. 68-72.
7. Понизовкин Ю. Проблемы интерпретации и редактирования клавирных произведений И. С. Баха. М., 1996. С. 27-45.

8. Шаймухаметова Л., Селиванец Н. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. Уфа, 1998.
9. Фейнберг С. Пианизм как искусство. М, 2001.

## НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

Бах И.С. Бранденбургский концерт №1, II ч.



Пример № 2

Скарлатти Д. Гавот



Пример № 3

Пиччи Дж. Балет

Пример № 4

Бах И.С. Скерцо

Пример № 5

Бах И.С. Концерт для клавира Ре-мажор, 2 ч.

Пример № 6

Кирнбергер И. Полонез

Пример № 9

Бах И.С. Бурре BWV 832/IV

Пример № 10

Рамо Ж.Ф. Менуэт

Пример № 11

Бах И.С. Прелюдия G-dur

Пример № 12

Корелли А. Сарабанда

Пример № 13

Бах И.С. «4дугта» Дуэт №1