



И. В. АЛЕКСЕЕВА

Лаборатория музыкальной семантики

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

г. Уфа, Россия

ORCID: 0000-0002-6344-1706, alexeevaiv@mail.ru

**Музыкальный текст инструментальной музыки
западноевропейского барокко
в аналитическом осмыслении студентом-исполнителем вуза**

Сколько бы мы ни приближались к уртексту западноевропейского барокко, отображающему современную ему картину мира и хранящему многообразие значений, его смысл никогда не будет исчерпан. Рождённый длящейся более века «переломной» эпохой как своеобразный документ времени, уртекст, несомненно, является сложной задачей для исследователя-музыковеда. Однако ещё более сложную проблему представляет адаптация научных представлений об уртексте для обучающихся в вузе специалистов-исполнителей. Открытый для новых методологических подходов, такой текст нуждается в оценке его дидактического потенциала, а также в поиске специальных приёмов и способов творческого взаимодействия с ним исполнителя. Педагогические подходы должны быть ориентированы на некую идеальную модель профессионала-исполнителя – солиста, участника ансамбля (оркестра) и педагога. Без осознания музыкантом специфики содержания музыкального текста не может быть выработано личного отношения к авторскому замыслу, обеспечивающее правильность, яркость и своеобразие трактовки исполняемого произведения. В статье обозначены некоторые апробированные автором методологические подходы к аналитическому постижению студентами-исполнителями старинного уртекста инструментальных сочинений западноевропейского барокко. В их основе лежит адаптация научно-исследовательских и педагогических разработок Лаборатории музыкальной семантики.

Ключевые слова: уртекст, инструментальная музыка, западноевропейское барокко, интонационная лексика, смысловая организация музыки, Лаборатория музыкальной семантики.

Для цитирования / For citation: Алексеева И. В. Музыкальный текст инструментальной музыки западноевропейского барокко в аналитическом осмыслении студентом-исполнителем вуза // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 177–193.

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.177-193.

IRINA V. ALEXEYEVA*Laboratory of Musical Semantics**Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia**ORCID: 0000-0002-6344-1706, alexeevaiv@mail.ru*

The Musical Text of Western European Baroque Instrumental Music in an Analytical Reevaluation by the Student-Performer of Institutions of Higher Education

No matter how much we approach the urtext of Western European Baroque music reflecting the world picture contemporary to it and preserving the diversity of meanings, its semantic meanings shall never be exhausted. Having been generated by the “turning point” epoch which lasted for over a century as a peculiar document of the time, the urtext, undoubtedly, presents a complex task for the researching musicologist. However, an even more complex problem is presented by the adaptation of scholarly perceptions about the urtext for specialist performers who study in institutions of higher education. Being open for new methodological approaches, this type of musical text is in need of evaluation of its didactic potential, as well as of search for special approaches and means of artistic interaction of the performer with it. Pedagogical approaches must be oriented on a certain ideal model of the professional performer – the soloist, member of a music ensemble or pedagogue. Without awareness by the musician of the specificity of the content of the musical text, it is not possible to elaborate a personal attitude towards the authorial conception, which provides correctness, brilliance and originality of interpretation of the performed composition. The article indicates certain methodological approaches to analytical achievement by student performers of the early urtext of Western European baroque instrumental compositions approbated by the author. At their core lies the adaptation of scholarly research and pedagogical elaborations of the Laboratory of Musical Semantics.

Keywords: urtext, instrumental music, Western European Baroque, intonational lexis, semantic organization of music, Laboratory of Musical Semantics.

Проблемы изучения старинного инструментального текста

Как известно, эпоха западноевропейского барокко была временем напряжённого и активного формирования инструментальной музыки. Она рождается на «перекрёстке» полифонического и гармонического принципов музыкального мышления, старых и новых жанровых и стилевых пересечений. В этой связи весьма непростой задачей становится постижение молодыми исполнителями – студентами музыкального вуза – образного

плана наполняющей инструментальный тематизм интонационной лексики, а также специфики её смысловой организации в музыкальном произведении. Тем более, что становление музыкального образа в барочном инструментальном тексте происходит в процессе бесконечного тематического развёртывания. В этом смысле достаточно проблематично определить образное содержание каждой композиционной единицы такого текста. Здесь распространённой является ситуация воплощения музыкального образа в процессе развития темы



(тематического «ядра») и всех её вариантов. При этом становление одного конкретного образа происходит постепенно – «путём наращивания характерности от начала к концу произведения. Музыкальный образ кристаллизуется, а точнее, развёртывается по мере исчерпания его потенциальных возможностей [1, с. 166]. Кроме того, в эпоху барокко достаточно сложно складывались отношения жанра со стилем. Их сложность проявлялась в том, что одно и то же название, к примеру, «симфония» могли носить абсолютно различные друг от друга композиции – концерт, мотет, интермедия и пьеса. Отдельной проблемой становится выявление специфики смысловой организации музыкальных текстов в соответствии с их жанрово-стилевой принадлежностью. Представляется возможным включение и адаптация к практике обучения студентов-инструменталистов вуза накопленного к настоящему времени значительного пласта исследований и разработок, посвящённых старинному музыкальному тексту¹.

Осложняет процесс изучения полифонического текста и другая особенность тематического развёртывания. Логика его организации демонстрирует тесную зависимость жанра от формы, что привело к введению О. В. Соколовым по отношению к фуге, старинным вариациям и рондо, а также бассоостинатным жанрам понятия «формо-жанр». Кроме того, старинные жанры, как отмечает Е. В. Дуков, свободно переходили «из ситуации концертного исполнения в домашний обиход», что определялось «размытостью границ между общественной и частной жизнью» [3, с. 30]. Вероятно, названные обстоятельства становятся одной из причин непаритетного отношения к изучению в учебном процессе образцов гомофонной и полифонической музыки и

в целом музыкальных текстов. Так, бесспорный приоритет отдаётся аналитическому постижению закономерностей структурно-смысловой организации гомофонно-гармонического текста с интонационно дифференцированным типом тематизма. Возможно именно поэтому полифонический текст, хранящий всё многообразие значений в его обусловленности культурной парадигмой и многообразными межтекстовыми диалогами, до сих пор представляет сверхсложную задачу и для учёных, и для музыкантов-практиков, и особенно для музыкальной педагогики. Закономерно, что музыкальный текст барокко запечатлел тесно взаимосвязанные друг с другом разнообразные формы музицирования, общие для различных инструментальных традиций и, вместе с тем, индивидуальные для каждого из музыкальных инструментов. В этой связи первоначальный, авторский текст (уртекст)² стал универсальным для различных форм музицирования, поскольку был способен адаптироваться к любым исполнительским составам, жанрам, а также к различной технической подготовке музыкантов того времени.

Разнообразие форм музыкальной практики способствовало расцвету традиции музыкального любительства. Оно включало представителей практически всех слоёв общества – от королевского двора до салона и домашнего музицирования. А различие между профессионалами и знатоками-дилетантами было размытым, поскольку и тех и других отличал достаточно высокий уровень, а сами ситуации совместного музицирования предполагали взаимообогащение и обмен опытом. При этом и те и другие были включены в процесс сотворчества, освоения новых техник исполнения и принципов работы с уртекстом. В этом смысле не проводилось различий

в музыке, исполняемой и написанной для дилетантов или профессионалов. Практика совместного музицирования заключалась в вариативности численного и тембрового состава инструментов «ансамблево-оркестровых объединений» (термин Э.М. Прейсмана), различном уровне технической оснащённости исполнителей, нестабильности жанровой системы и мн. др. В конце XVI – начале XVII веков инструментальные составы сочинений часто не выписывались, поскольку были предназначены, как рекомендовали сами композиторы, «для всех инструментов» (Б. Марини, 1617; 1626) или «для различных инструментов» (М. Уччеллини, 1645). Также популярным было исполнение по партии другого инструмента (*colla parte*). К примеру, виолы могли заменяться скрипками, а скрипки флейтами³.

Исполнитель и композитор часто были одним лицом, поскольку искусство импровизации по цифрованному басу или уртексту и композиторское творчество представляли в эпоху барокко единый процесс. В нём, по мнению ученика И. С. Баха И. Ф. Агриколы, было «смешно отделять друг от друга искусство аккомпанировать и искусство компонировать, пытаясь провести между ними границы, ведь правила аккомпанемента учат верному употреблению консонирующих и диссонирующих интервалов, следовательно, они суть уже композиция или, по меньшей мере, азбука оной»⁴ (цит. по: [10, с. 24]). Вероятно, именно поэтому барочный уртекст отличался чрезвычайной мобильностью, вариативностью и подвергался более активным исполнительским преобразованиям, чем текст гомофонной музыки XVIII–XIX веков. Он рождался всякий раз заново по конспективно зафиксированному костяку нотного текста. Уртекст совмещал

исполнительские и композиторские задачи, поскольку отображал и предполагал использование известных в то время в практике музицирования приёмов по его интерпретации и преобразованию. Их изучение и практическое осмысление студентами позволит реконструировать утраченные в настоящее время навыки свободного музицирования, да и саму ситуацию спонтанного музицирования исполнителя-композитора по заданной модели. Названное становится возможным благодаря последовательному и поэтапному изучению студентами барочной практики исполнительства и её отображения в нотном и музыкальном текстах, а далее внедрению в учебный процесс музыкантов-исполнителей вуза приёмов по преобразованию уртекста. Наиболее перспективными представляются разработки научной проблемы «Музыкальный текст и исполнитель» с применением методологии семантического анализа (Л. Н. Шаймухаметова [11–14]). Посредством семантического анализа изучаются, а затем обобщаются механизмы смыслообразования в инструментальном уртексте барокко. При этом исполнитель общается не только с нотным текстом, который включает в себя элементы грамматики и графики, но, прежде всего, с текстом музыкальным, содержащим смысловые структуры, устойчивые интонационные обороты с закреплёнными значениями. Они помогают студенту-исполнителю постигать содержание полифонического уртекста.

Знания из области акустики в анализе инструментального уртекста

Другой важнейшей задачей при изучении музыкантом-исполнителем старинного уртекста становится обретение и привлечение знаний из области акустики.



Необходимые исполнителю в процессе игры на современном музыкальном инструменте знания о его конструкции, музыкантом звуке, звукообразовании и звуковедении существенно отличаются от имеющихся сведений о старинных музыкальных инструментах. Тем более, что сведения о технических и выразительных возможностях барочных инструментов до сих пор находятся в процессе разработки. Словом, особенно важным становится развитие у студента синтеза объективных знаний о звуке и инструменте с тончайшим интонационным слухом исполнителя, способного слышать, создавать и оценивать художественный результат. Именно поэтому навыки расшифровки запечатлённых в нотном и музыкальном текстах специфических для исполнительских традиций барокко «знаков» и приёмов интонирования должны быть обусловлены знаниями акустических и технических особенностей барочных инструментов.

Как известно, поиск тембро-акустических характеристик инструментов в процессе их исторической эволюции был также неразрывно связан с постижением физической природы звука и его обертоновой шкалы, интервальных и цифровых пропорций. По словам М. А. Кокжаева, «возможно, первое представление о пропорциональности вселенной, о тождественном равновесии элементов находящегося в ней вещества, наконец, об энергии, скрытой в самом веществе и проявляющейся в его (веществе) перевоплощениях, человечество получило именно благодаря возможности без особых усилий генерировать звуки и управлять их взаиморасположением и движением» [6, с. 6–7]. Формирование тембровых характеристик инструментов исторически происходило одновременно с развитием му-

зыкального слуха, совершенствование которого было связано с «завоеванием» всё новых и новых гармоник. А результатом раздвижение обертоновой шкалы инструментов становилось расширение границ акустического пространства музыкального текста и преодоление инерционности инструментального мышления в целом. При этом, «каждый вновь завоёванный обертон соответствовал цивилизационному шагу в развитии и усложнении музыкальной стилистики, что, по сути, является фактором расширения пространственных условий существования музыкального произведения» [там же, с. 8]. Не вызывает сомнения, что постижение акустического устройства звука-тембра инструмента совместно со слуховыми представлениями об организации музыкальной материи позволяет наладить и укрепить в учебном процессе межпредметные связи. А горизонт знаний и навыков специалиста-исполнителя значительно расширяется, они обретают необходимый системный характер.

Особенно актуально изучение тембровых характеристик инструментов с нетемперированным строем, колористические компоненты тембра которых слабо детерминированы организацией музыкальной ткани. В этом смысле инструменты из состава струнных смычковых и семейства клавиров, к примеру, занимают противоположные позиции. Однако именно инструменты с нефиксированной высотой потенциально обладают возможностью получения значительно большего числа интонационных оттенков каждого звука, каждой ступени звукоряда. Тем более, что различие и разнообразие строев было связано с потребностями практики исполнительства, музыкально-эстетическими взглядами, а также психологией музыкального

восприятия. Именно разнообразие строев, обусловившее богатство оттенков каждого тона в отдельности и последовательности, а также закрепление в нотографии посредством различных ключей, способствовало сохранению практики свободного интонирования для инструментов с нефиксированной высотой звука. В этой связи, изучение строев инструментов, ключей и способов отображения в нотном тексте становится во многом отражением и продолжением постижения его тембро-акустических возможностей. А процесс постижения тембрового «опредмечивания» тона, его включения в качестве самостоятельной лексической единицы музыкального текста смыкается с выявлением его содержательно-смысловой роли.

Таким образом, собственно эволюция инструментария, исполнительства и их практическое осмысление обусловлены, с одной стороны, природой внутреннего строения звука, а с другой – развитием музыкального слуха. Есть все основания утверждать, что вектор названных процессов должен быть направлен в сторону расширения представлений о границах звука, о специфике его слухового восприятия, что откроет для исполнителя перспективы целенаправленного постижения особенностей интонационно-лексического содержания уртекста сквозь призму возможностей конкретных инструментов, участвующих в его создании.

Обусловленность инструментального уртекста акустической, технической, тембровой спецификой инструментов предполагает его теоретическое изучение и практическое осмысление студентами исполнительских отделений вузов в опоре на синтез знаний из области акустики, гармонии и полифонии, музыкальной формы, истории музыки и

культурологии. Однако сложившийся к настоящему времени в музыкальной педагогике предметный подход, хотя и способствует углублённому «погружению» в грамматико-синтаксическую специфику музыкальных сочинений, даёт разрозненные представления и не позволяет расшифровать хранящиеся в уртексте неисчерпаемые символические подтексты. Для постижения структуры и семантики закономерностей инструментального уртекста – сольного и ансамблево-оркестрового – применяется системный методологический подход, где нотный, музыкальный и исполнительский тексты, объединённые в уртексте, изучаются в тесной связи с практикой музицирования.

Анализ отображённых в уртексте особенностей музицирования

Возвращаясь к особенностям практики музицирования и её отображения в уртексте, отметим, что в эпоху западноевропейского барокко сложилась уникальная ситуация, где исполнительская работа с нотным и музыкальным текстами заключалась в их адаптации к различным ситуациям исполнения: месту, времени, составу исполнителей. А оригинальная форма нотографической фиксации музыки барокко, запечатлевшая прямую и обратную связь музыкальной практики и письменного изображения, служила скорее творческим импульсом для вариативной расшифровки уртекста с учётом художественных представлений и технической оснащённости исполнителя. Такое письменное воплощение звукового материала подразумевало сохранение традиции спонтанного музицирования, а гибкость и многообразие исполнительской практики нашли отражение в вариативности и полиструктурности уртекста. В этой связи



благодатным «полем» для постижения особенностей такой адаптации и освоения её конкретных приёмов дают многочисленные переложения одних и тех же текстов для разнообразных инструментов. Среди них сочинения И. С. Баха и А. Вивальди, являющиеся венцом инструментального барокко. Практически полезным для студентов-исполнительских отделений является аналитическое сравнение нотных и музыкальных текстов, к примеру, Партиты № 3 *E dur* для скрипки соло (BWV 1006) Баха и её переложений для лютни, сделанных автором и другими редакторами; Концерта *a moll* ор. 3 № 8 для двух скрипок Вивальди и его переложения для органа (BWV 593) Баха, а также Концерта *a moll* для скрипки с оркестром (BWV 1041) Баха и его переложения, выполненного автором – Концерта *g moll* для клавира с оркестром (BWV 1058).

Закономерно, что в эпоху барокко названный принцип имел универсальное значение, поскольку генетически связывал практики исполнительства, сочинительства и инвенторства в области изобретения новых инструментов. Посредством переизложения заимствованного текста (транскрипции, обработки, аранжировки, а также вариации или фантазии) складывался репертуар инструментальных школ. Межтекстовые взаимодействия были основаны на общности репертуара различных инструментов того времени. Кроме того, инструментальный стиль эпохи формировался в тесном межтембровом взаимодействии и был во многом обусловлен универсализмом исполнителей барокко, владеющих игрой на многих инструментах. Из текста в текст мигрировали и ассимилировались исполнительские и фактурные клише, многократно апробированные в практике музицирования. Результатом

стал уникальный поливалентный уртекст. А переложенное произведение получало новую жизнь, поскольку преобразовывались акустические и технические свойства инструмента/инструментов, фактурные и регистровые компоненты, а с ними менялся образный строй и собственно характер экспрессии. В этой связи изучение в учебном процессе способов и приёмов нотографически зафиксированных переложений даёт исполнителям возможность постижения процессов создания уртекста инструментальной музыки западноевропейского барокко.

Студенты проводят сравнительный анализ «текста-первоисточника» и «текстов-интерпретаторов»⁵, расположенных в порядке их удаления от оригинала. Изученные приёмы межтекстового переложения затем внедряются в практическую деятельность. Перед студентами ставится задача самостоятельного переложения простейших (с исполнительской точки зрения) текстов инструктивной направленности, к примеру, пьес из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» И. С. Баха или «Нотных тетрадей Моцарта и его сестры» Л. Моцарта. Сразу заметим, что «инструктивное сочинение» в эпохи доминирования принципов спонтанного музицирования трактовалось гораздо шире. На первых этапах развития инструментального искусства, как известно, пьесы преимущественно не выписывались, а создавались каждый раз заново в момент исполнения. Именно в это время оформились импровизационные черты инструментального исполнительства. Об инструктивной специфике подобных изданий свидетельствуют и «предисловия к прижизненным изданиям и факсимиле серии пьес, составляющих основы танцевальных сюит, партит, а также таких известных в репертуарной практике альбомов как “Нотная тетрадь

Анны Магдалены Бах”, “Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха”, “Инвенции и Симфонии”» [7, с. 40]. Вероятно, названные инструктивные сочинения были нацелены на воспитание у музыканта не только исполнительских, но и композиторских навыков. В изданиях включались упражнения по орнаментированию (диминуированию), вариативной расшифровке генерал-баса, грамотному голосоведению, развёртыванию хорального многоголосия в арпеджированные последовательности и мн. др. При этом ставились задачи использования правильной аппликатуры для связного исполнения.

Широта и разнообразие содержания инструктивного репертуара заключалась и в том, что произведения предназначались как для публичного музицирования, так и для учебных целей. В ходе игры обучающийся мог применять различные формы преобразования нотного текста – адаптировать партию к возможностям различных инструментов, изменять регистры, добавлять украшения и многое другое. В этом смысле, применение приёмов переизложения уртекста для других инструментов/составов в современном учебном процессе позволяет реконструировать ситуацию функционирования инструктивных сочинений эпохи барокко – свободное сосуществование разнообразных форм инструментального музицирования и инструктивных упражнений-пьес.

Изучение старинных техник переложения и транскрипции

В процесс переложения включаются старинные техники, например, *ars combinatoria*, которая связывала импровизационную исполнительскую практику и её отображение в нотном и музыкальном текстах. Принцип вариантного

преобразования мелодических элементов был особенно актуальным в организации одноголосного по своей природе тематизма, типичного для вокального интонирования, а также для семейства струнных и духовых музыкальных инструментов. Основными приёмами техники *ars combinatoria* являются пермутации и комбинации. Пермутация, аналогично математике, обозначала перестановку элементов (abcd, acbd, abdc...), а смысл комбинаций заключался во взаимозамене одних ритмических и мелодических формул текста другими, равнозначными (abcd, aḅcd и др.) (Л.Г. Ратнер [15, р. 63]). Результатом многочисленных комбинаций, к которым присоединялись регистровые переносы, обращение, ракоход и перестановка тонов и мотивов, были безграничные возможности преобразования одноголосного уртекста. С одной стороны, они дают современным студентам представление о процессах формирования уртекста, а с другой – о специфических проявлениях вариативности жанровой системы барокко, где одни и те же жанры адаптировались к различным тембровым условиям, инструментальным составам. Свидетельством этому, в частности, являются многочисленные (авторские) транскрипции скрипичных сонат и партит Баха⁶.

Запечатлевший прямую и обратную связь музыкальной практики и её интонационного воплощения, а также свободный от редакторских привнесений, уртекст инструментальных сочинений предстаёт в виде целостного и полиструктурного феномена, организованного по принципу «смысловой партитуры». Его постижение в педагогической практике вуза происходит в опоре на системное представление о его способности *свёртываться* в однострочный текст для сольного инструмента мелодической



природы (скрипка, флейта и др.) и *развёртываться* в многострочную партитуру для ансамбля исполнителей. При этом общим и ключевым в процессе их изучения становится принцип подобия «единичного – множественному»⁷.

Тождество целого и единичного пронизывает все сферы культуры барокко. Открытие телескопа и микроскопа позволило учёным обнаружить родство макро- и микрокосмоса. Идея единства макро- и микромира лежит в основе «Монадологии» Лейбница. Появляются труды, в которых проводятся аналогии между общими законами Вселенной и музыки, к примеру, «Универсальная гармония» М. Мерсенна и «Musurgia universalls» А. Кирхера. Антиномия макро- и микрокосмоса, возвышенного и земного, компоненты которой организованы по принципу диалектики, является важнейшей частью барочной картины мира. А «теокосмизм» (термин Е. А. Магницкой), утверждающий центральное положение Бога в мире, обуславливает её целостность. Здесь безусловную ценность представляет возвышенное, которое синкретично с внеличным, божественным, а зарождающееся индивидуальное творческое начало ассоциируется с земным. Различные музыкальные жанры и формы барокко воссоздают внутреннее единство мира в его небесной (возвышенной) и земной иерархии, а также макрокосмоса (Вселенная) и микрокосмоса (мир человеческих страстей). Характер взаимосвязи человека барокко с миром определяется, с одной стороны, «единством человеческого духа и космоса, с другой – космическим сочувствием несовершенному, негармоничному роду человеческому, раздираемому трагическими противоречиями» [8, с. 113], что отражает гуманистическую концепцию мироздания.

Анализ смысловых структур ансамблевого музицирования в уртексте

Как известно, ансамблевое музицирование стало одной из самых распространённых форм общения через музыку. Оно являлось сквозным, связывающим различные виды культурного досуга. Как отмечает Л. Н. Шаймухаметова, «бытовое музицирование эпохи барокко – это преимущественно ансамблевая культура» [13, с. 157]. Вместе с тем, по мнению исследователей, композиторы эпохи барокко создавали произведения «с потенциально заложенной в них возможностью трансформации опусов при переизложении и исполнении их разным исполнительским составом с постоянно меняющимся количеством участников» [10, с. 105]. Обращение студентов к нотным и музыкальным текстам, предназначенным для сольных инструментов – органа, клавира, скрипки и других, выявляет аналогии с ансамблево-оркестровыми сочинениями композиторов прошлого. Их объединяют одни и те же модели организации музыкальной ткани, характерные для оркестровой и камерной музыки, которые кочуют из текста в текст. Проводниками явились мигрирующие из ансамблевой музыки постоянные и устойчивые по значениям смысловые структуры текста. Они были типичны в эпоху барокко для ансамблевых партитур с характерным разделением текста: вертикальным $\frac{solo}{continuo}$ и горизонтальным *tutti – solo*. Названные виды диалогов выступали в роли универсальных для различных по тембровому и численному составу инструментальных текстов. Однако в зависимости от количества голосов и тембровой организации нотного текста происходили их структурные модификации в виде многочисленных

вариантов. Они скрепляли разнообразные музыкальные тексты и позволяли адаптировать ансамблевые произведения к возможностям сольных инструментов, в том числе из рода клавиров.

Сложившиеся в ансамблевой музыке барокко смысловые структуры диалогов выполняли роли моделей, отображавших ситуации музицирования. Их анализ обучающимися предполагает рассмотрение в уртексте принципов разделения ансамблево-оркестрового пространства посредством контраста различных по тембру и плотности звуковых масс в трио-сонате, *concerto grosso*, камерной сонате. Именно по этой причине разделение нотного и музыкального текстов на нижний (*continuo*) и верхний (*solo*) смысловые пласты, а также дифференциация на ближний (*tutti*) и дальний (*solo*) планы изучается студентами-исполнителями в обусловленности эстетикой барокко и тесной связи с концертным стилем, где иерархическое согласование сторон-участников диалогов было подчинено оппозиции «индивидуальное – общее», «часть – целое». С одной стороны, на уроках анализируется их знаковое проявление в ситуации концертирования вне зависимости от численного и тембрового состава инструментальной партитуры, количества голосов, а также жанрового контекста. С другой – они рассматриваются как «кочующие образы», мобильные и способные адаптироваться к любым условиям исполнения. При этом основной акцент делается на выявлении специальных приёмов и способов такой адаптации в тесной связи с техническими и акустическими возможностями старинных инструментов.

В различных ситуациях музицирования – ансамблевого или сольного интонирования, прелюдирования, импровизации – сложились многочисленные

варианты и приёмы преобразования нотного текста. В учебной практике студентов исполнителей вначале анализируются их проявления в ансамблевых сочинениях барокко, относящихся к «малым» и «большим» жанрам. Так, в партитурах трио-сонат структурно-смысловая модель вертикального диалога имела различные инструментальные и жанровые проявления. Они изучаются в направлении от развёрнутых к свёрнутым формам: от многочастных самостоятельных произведений к одночастным пьесам, где трио-принцип взаимодействовал с признаками иных жанро-форм, к примеру, чаконны, фантазии и др. При этом внимание акцентируется на принципе ансамблевого со-интонирования, обусловленном комплементарностью партий и голосов. В процессе анализа важное место уделяется изучению специфики инструментов, входящих в камерный ансамбль трио-сонаты рубежа XVI–XVII веков. Среди них две скрипки (могли заменяться флейтами или гобоями) и бас – аккомпанирующий (клавир или орган) и/или мелодический (теорба, киттарон, виолончель или фагот) инструменты. Так как трио-принцип заключал, по словам А. В. Епишина, «две полярные идеи: полифоническое множество переплетения голосов и мелодический рельеф с гармоническим сопровождением» [5, с. 147], он содержал богатые композиционные и художественные возможности. Их проявления изучаются музыкантами на примере трио-сонат Г. И. Ф. Бибера, Д. Букстехуде, А. Корелли, Д. Легренци и Б. Марини, А.В. Рейнкена, Г.Ф. Телемана, Г. Пёрселла.

После практического освоения смысловых структур, интонационной лексики и её тембрового и фактурного воплощения в *трио-сонате*, следует изучение текстовой организации в *concerto grosso*.



Прежде всего, анализируются приёмы развёртывания смысловой структуры $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ в контексте многосоставного инструментального ансамбля. При этом внимание в изучении акцентируется на способах многократного усиления и разделения (*divisi*) поддерживающей функции *ripieni*, а также солирующих партий *concertato*. Создание общего плотного звукового плана создаёт условия для выделения каждой из сторон смысловой оппозиции, а противопоставление звуковых масс *tutti – solo* в *concerto grosso* обретает вид развёрнутой ансамблево-оркестровой партитуры. В этом смысле «противопоставление звуковых масс (групп *tutti* и *solo*, *continuo* и *solo*) в их различном динамическом и тембровом освещении дифференцирует музыкальные события, а также создаёт в музыкальном тексте игру различных временных и пространственных планов» [10, с. 76]. Музыкальные события, отражённые в различных пластах партитуры *concerto grosso*, обладают различным, зачастую несовместимым аффектным смыслом.

Перед студентами ставится задача аналитического освоения особенностей смысловой организации уртекста *concerto grosso* в связи с развёрнутым характером их отображения в нотографии и в ансамблево-оркестровой, «партитуре», голоса и партии которой максимально «расшифрованы». В качестве образцов для анализа можно выбрать *concerto grossi* Т. Альбини, И. С. Баха, Ф. А. Бонпорти, А. Вивальди, Г. Ф. Генделя, П. Локателли и других композиторов барокко. В отличие от трёхстрочной (в идеале) нотографической фиксации партий участников в трио-сонате, здесь наблюдается многострочная, сложно скомпонованная инструментальная партитура. Обе разновидности уртекста де-

монстрируют комплементарное, типичное для ансамблевого интонирования соотношение групп и инструментов. Причём в сравнении с трио-сонатой значительная тембровая плотность партий в *concerto grosso* свидетельствует о зарождении принципов оркестрового мышления, а вариативность общего числа участников и формирование тембрового баланса демонстрирует процесс становления функции солирования. Названная двойственность была изначально свойственна *concerto grosso*. Присущий жанру принцип сопоставления – соперничества и сорабничества виртуозно-сольной и ансамблевой партий впоследствии был доведён до предела и лёг в основу концерта для солирующего инструмента и оркестра. Модификации моделей диалогов обусловлены спецификой барочных ансамблево-оркестровых объединений, для которых, как отмечает Н. М. Зейфас, типичен «синтез нескольких контрастных по тембру и расчлennенных в пространстве звуковых комплексов» [4, с. 52].

Не менее значительны в *concerto grosso* контраст и со-положение плотного и разреженного музыкального пространства, осуществляемые через связь пространственных представлений с различными элементами музыкальной ткани «с аккордикой, взаимным расположением голосов, соотношением тембров и регистров, с дифференциацией линий, планов, фактурных пластов многоголосного целого» [9, с. 94–95]. Отдаление и сближение тембровых характеристик инструментов и групп ансамбля-оркестра были направлены как на создание сглаженного и нивелированного в тембральном отношении звучания, так и разнородного, раздвигающего границы колористической и динамической «палитры» многоголосной инструментальной музыки.

Одновременно в изучении темброво многосоставного ансамбля-оркестра раскрываются особенности функционального взаимодействия и соподчинения смысловых структур диалогов.

С одной стороны, через распознавание универсальных смысловых структур обретаются аналитические навыки изучения уртекста. Они позволяют студенту проследить за процессами смыслопорождения старинного уртекста, постижение которого становится возможным во многом благодаря рассмотрению его априорных способностей к свёртыванию и развёртыванию. С другой – происходит понимание процессов зарождения инструментального мышления, тематизма, и шире инструментальной культуры барокко.

Анализ интонационной лексики

Изучение нотографических и звукосемиотических проявлений уртекста осуществляется сквозь призму закономерностей художественного мышления того времени. Вариативный и открытый для «превращений» уртекст служит своего рода моделью для адаптации к условиям музицирования. В этом смысле возможность постижения современным музыкантом-исполнителем приёмов и методов работы композитора-импровизатора с такой текстовой моделью даёт методология семантического анализа. Практическая работа над анализом уртекста происходит не спонтанно, а последовательно в виде нескольких этапов: выявление смысловых структур и их синтаксических границ, определение этимологии и круга значений, логики их смысловой организации. Грамотная расшифровка интонационной лексики позволяет осмыслить общие и индивидуальные для каждого инструмента закономерности структурно-смысловой

организации уртекста. Одновременно прививается принципиально новое отношение к рельефной теме и фигурационному тематизму как к противоположным по смыслу и многослойно организованным пластам художественного текста. В этой связи, ключевыми категориями в процессе анализа становятся интонационные образования (лексема, семантические фигуры), которые рассматриваются в качестве знаков, обладающих высокой степенью инвариантности структуры и семантики. В их числе интонационная лексика *вокально-хоровой* (часто изобразительной) и *пластической* этимологии, а также *знаки-образы музыкальных инструментов*. Среди них соответственно *риторические фигуры: catabasis, anabasis, passus duriusculus, circulatio, lamento, saltus duriusculus*, «креста», а также *ритмо-формулы: шага, «дактилического шага»⁸, сарабанды, менуэта, контрданса и мн. др.* Помимо названных интонационных оборотов, широкое распространение как в ансамблевой, так и в сольной музыке обретают клише инструментальной этимологии. Они взаимодействуют с другими фигурами и несут информацию об акустических, технических и выразительных особенностях того или иного инструмента. Так, по словам Л. Н. Шаймухаметовой, танцы имеют много общих черт, к примеру, «в устойчивой, легко узнаваемой графике клише и акустических образов инструментального музицирования. Иными словами, в клавирном тексте наряду с изображением танца (а иной раз и вместо него) присутствуют признаки неклавирной природы – “игра в ансамбле и оркестре”» [13, с. 157]. В процессе межтекстовых преобразований они перемещаются из одного контекста в другой (разнообразные жанры, формы, тембровые



составы и проч.), образуя единый интонационно-лексический «словарь» инструментов. Его изучение и анализ в контексте органной, клавирной, ансамблевой и скрипичной музыки барокко выявляет зависимость лексического состава и логики семантического развёртывания от акустических и технических возможностей инструментов.

Важное значение для исполнителя-инструменталиста имеют навыки анализа семантических процессов преобразования интонационной лексики с закреплёнными значениями и стереотипных *инструментальных клише* в контексте нерельефного фигурационного тематизма. Их развёртывание подчинено принципам организации орнаментальных текстов – непрерывному и последовательному, линейному или многоголосно-полифоническому вариантному повторению, секвенцированию, диминуированию и мн. др. В контексте фигурационного потока «стираются» их первичные значения и актуализируется непредметное, чувственное восприятие (экспрессия, аффекты). Эти процессы рассматриваются на практических занятиях в виде устойчивых семантических ситуаций – «кочующих сюжетов» *ансамблевого со-интонирования*, а также *виртуозного и импровизационного солирования*, которые во многом определяют логику интонационно-лексического развёртывания уртекста.

Наконец, перед молодым специалистом стоит сложнейшая задача выстраивания приближённого к аутентичному, однако обусловленного акустикой, техническими и выразительными возможностями современных инструментов, звучания. Практически полезными, на наш взгляд, могут стать первичные навыки редакторской работы студента. Так, он включается в ролевую игру и стано-

вится участником различных ситуаций или предлагаемых обстоятельств – «если бы я был редактором», «автором каталога», «издателем» и другие. Тщательный анализ различных изданий и редакций сочинений И. С. Баха, выполненных, к примеру, Б. Бартоком, И. Браудо, Ф. Бузони, Н. Копчевским, Б. Муджеллини, Л. И. Ройzmanом, их аналитическое сравнение с уртекстом позволят молодому специалисту самостоятельно решить исполнительские задачи по формированию аутентичного звукоизлучения, звуковедения, артикулирования, а также при создании адекватной громкостно-динамической партитуры.

Итак, концепция работы по изучению барочного уртекста со студентами музыкального вуза базируется на аналитическом постижении закономерностей смысловой организации инвариантных моделей инструментальной музыки, которые хранят в себе богатые художественные возможности. Они во многом обусловлены спецификой полиструктурной организации в единый художественный текст противоположных по лексическому наполнению и семантическим процессам интонационно-формульного и орнаментально-фигурационного типов тематизма. Строгая пространственно-временная – вертикальная и горизонтальная детерминированность системы их отношений свидетельствует об устойчивости и стабильности инвариантных свойств типологических моделей. Вместе с тем, их функционирование в конкретных текстах инструментальной музыки отличается гибкостью и мобильностью. Анализ студентами их вариантных преобразований в контексте органной, клавирной, ансамблевой и скрипичной инструментальных традиций барокко выявляет приёмы и способы их адаптации в новых тембровых условиях. При

этом в методологическое «поле» включаются знания из области акустики, исполнительской практики, инструментовки и многое другое.

Унифицированные смысловые модели рассматриваются как способные к смыслопорождению структуры в различных грамматико-семантических ситуациях ансамблевого «совокупного» интонирования, а также виртуозного и импровизационного солирования. Процесс формирования тематизма инструментальной музыки барокко постигается молодыми исполнителями сквозь призму изучения его интонационно-лексической организации. Аналитический ракурс, с одной стороны, конкретизирует процессы смысловой организации инструментальной музыки барокко, с другой – выявляет общие закономерности смысловой организации барочного уртекста. Его изучение направлено от общего к частному: от осмысления процессов формирования и межтекстового преобразования моделей диалогов в жанрах ансамблевой музыки барок-

ко к анализу их функционирования в контексте темброво-инструментальных традиций барокко.

В заключение отметим, что изучение общих закономерностей смысловой организации инструментального уртекста западноевропейского барокко, как целокупного феномена, становится своеобразным «ключом» к созданию молодыми интерпретаторами собственных исполнительских версий на образно-смысловой основе. Результатом является умение выстраивать собственную концепцию интерпретации и навыки осмысленного и аутентичного произнесения музыкального текста. При этом, огромный пласт европейской инструментальной музыки конца XVI – начала XVIII века, запечатлённый в уртексте, предстаёт как отражение практики инструментального музицирования. В свете современных поисков аутентичности звучания его аналитическое постижение является по-прежнему актуальным для исполнителей, исследователей и педагогов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Они осуществляются научными сотрудниками Лаборатории музыкальной семантики (в дальнейшем – ЛМС), открытой в 2001 году в Уфимском государственном институте искусств имени Загира Исмагилова под научным руководством доктора искусствоведения, профессора Л. Н. Шаймухаметовой.

² Существует мнение об условности принадлежности такого уртекста к подлинному авторскому, а обозначении лишь печатного издания, опирающегося на авторский нотный текст.

³ Так, И. Уолкер в «Истории английской музыки» отмечает, что «виолы могли за-

меняться скрипками, но также могли сочетаться с ними в одном ансамбле; зачастую клавишные выступали альтернативой лютовым в исполнении фигураций, а орган – всем струнным» (цит. по: Смирнова Т. В. К вопросу об исторической эволюции английских консортных жанров XVI–XVII веков // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 1. С. 91).

⁴ Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / сост. Х. Й. Шульце; пер. с нем. и коммент. В. А. Ерохина. М.: Музыка, 1980. С. 145.

⁵ Названные понятия М. Г. Арановского обозначают процессы формирования нового



текста на основе заимствования (самозаимствования) [2].

⁶ К примеру, Фуга из Первой сонаты *g moll* (BWV 1001) переложена Бахом для органа и для лютни. Вторая соната *a moll* (BWV 1003) – для клавира; для этого же инструмента сделана обработка *Adagio* из Третьей сонаты *C dur* (BWV 1005). Кроме того, Третью скрипичную партитуру *E dur* (BWV 1006) Бах переложил для лютни, а также для арфы и клавира, а её Прелюдия в переложении для органа и оркестра дважды использована Бахом в симфониях кантат № 29 и 120 а.

⁷ Музыкальный текст инструментов семейства клавира представлял собой *quasi-*

партитуру, объединяющую закономерности организации сольных и ансамблевых текстов.

⁸ Ритмическая формула лежала в основе трёхдольных танцевальных жанров XVI столетия (вначале бытовой уличной традиции, а затем придворной танцевальной музыки), производных от *basse danse*. Названная по аналогии с размером античного стихосложения в старинном трактате Фабрицио Карозо «дактилическим шагом», она ассимилировала в себе определённый род трёхдольной пластики мягкой манеры в медленном или умеренном темпе с акцентированием и протягиванием сильной доли такта (цит. по: [1, с. 23]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Бассо-остинато и его роль в текстовой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко. Уфимская гос. академия искусств. Уфа: Гилем: Башк. энцикл., 2013. 304 с.
2. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства М.: Композитор, 1998. 344 с.
3. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика-XXI, 2003. 256 с.
4. Зейфас Н. М. Маттезон и теория оркестровки // История и современность: сб. ст. / ред.-сост. А. И. Климовицкий. Л., 1981. С. 33–55.
5. Епишин А. В. Исполнительские метаморфозы трио-сонаты // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция: матер. науч.-практ. конф. / сост. и ред. Р. А. Насонова, М. Л. Насоновой. М., 1999. С. 147–157.
6. Кокжаев М. А. Типология музыкального пространства. М.: Композитор, 2004. 87 с.
7. Кузнецова Н. М. Семантика музыкального диалога в пьесах Анны Магдалены Бах // Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа, 2004. С. 39–57.
8. Магницкая Е. А. Творческая интерпретация космоса. М.: РАМ им. Гнесиных, 1996. 194 с.
9. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с.
10. Ситдикова Ф. Б., Алексеева И. В. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2015. 203 с.
11. Шаймухаметова Л. Н. Об изучении способов транспозиции клавирных сочинений начинающими пианистами // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 2. С. 116–127.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.116-127.

12. Шаймухаметова Л. Н. Пианист-режиссёр. Интерпретация и транскрипция в работе с начинающими пианистами // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 3. С. 77–89.

DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.077-089.

13. Шаймухаметова Л. Н. Полифонические произведения в форме старинных танцев в условиях ансамблевого музицирования // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С.156–165. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165.

14. Shaymukhametova L.N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2017. No. 1, pp. 61–73.

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

15. Ratner L.G. *Ars Combinatoria: Chance and Choice in Eighteenth-Century Music*. In: *Studies in Eighteenth-Century Music: A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*. Oxford, 1970. 343 p.

Об авторе:

Алексеева Ирина Васильевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки, Лаборатория музыкальной семантики, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-6344-1706**, alexeevaiv@mail.ru

REFERENCES

1. Alekseeva I. V. *Basso-ostinato i ego rol' v tekstovoy organizatsii instrumental'noy muzyki zapadnoevropeyskogo barokko: issledovanie* [Basso-Ostinato and Its Role in the Textual Organization of West European Baroque Instrumental Music: Research]. Ufa State Academy of Arts. Ufa: Gilem: Bashkirskaya entsiklopediya [Bashkir Encyclopedia], 2013. 292 p.

2. Aranovskiy M. G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 344 p.

3. Dukov E. V. *Kontsert v istorii zapadnoevropeyskoy kul'tury* [The Concerto in the History of Western European Art]. Moscow: Klassika-XXI, 2003. 256 p.

4. Zeyfas N. M. *Mattezon i teoriya orkestrovki* [Matthesohn and the Theory of Orchestration]. *Istoriya i sovremennost': sb. st.* [History and Modernity: a Collection of Articles]. Ed. by A. I. Klimovitskiy. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1981, pp. 33–55.

5. Epishin A. V. *Ispolnitel'skie metamorfozy trio-sonaty* [The Performing Metamorphoses of the Trio Sonatas]. *Starinnaya muzyka: praktika, aranzhirovka, rekonstruktsiya: mater. nauch.-prakt. konf.* [Early Music: Practice, Arrangement, Reconstruction: Materials of a Scholarly-Practical Conference]. Compilation and Edition by R. A. Nasonov, M. L. Nasonova. Moscow, 1999, pp. 147–157.

6. Kokzhaev M. A. *Tipologiya muzykal'nogo prostranstva* [The Typology of Musical Space]. Moscow: Kompozitor, 2004. 87 p.

7. Kuznetszova N. M. *Semantika muzykal'nogo dialoga v p'esax Anny Magdaleny Bakh* [The Semantics of Musical Dialogue in the Pieces of Anna Magdalena Bach]. *Muzykal'nyy tekst i ispolnitel': sb. st.* [The Musical Text and the Performer: A Collection of Articles]. Ed. by L. N. Shaymukhametova. Ufa, 2004, pp. 39–57.

8. Magnitskaya E. A. *Tvorcheskaya interpretatsiya kosmosa* [The Artistic Interpretation of the Cosmos]. Moscow: Gresins' Russian Academy of Music, 1996. 194 p.



9. Nazaykinskiy E. V. *O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya* [Concerning the Psychology of Musical Perception]. Moscow: Muzyka, 1972. 383 p.

10. Sitdikova F. B., Alekseeva I. V. *Skripichnyy tekst v sol'nykh i ansamblevykh sochineniyakh zapadnoevropeyskogo barokko* [The Violin Text in Solo and Ensemble Compositions from the Western European Baroque]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov, 2015. 203 p.

11. Shaymukhametova L. N. Ob izuchenii sposobov transpozitsii klavirnykh sochineniy nachinayushchimi pianistami [About the Study of the Means of Transcription of Clavier Compositions by Beginning Pianists]. *IKONI / ICONI*. 2019. No. 2, pp. 116–127.

DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.116-127.

12. Shaymukhametova L. N. Pianist-rezhisser. Interpretatsiya i transkripsiya v rabote s nachinayushchimi pianistami [The Pianist-Producer. Interpretation and Transcription in the Work with Beginning Pianists]. *IKONI / ICONI*. 2019. No. 3, pp. 77–89.

DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.077-089.

13. Shaymukhametova L. N. Contrapuntal Compositions in the Form of Historical Dances in the Conditions of Ensemble Music-Making. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 156–165. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165.

14. Shaymukhametova L. N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 61–73.

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

15. Ratner L. G. *Ars Combinatoria: Chance and Choice in Eighteenth-Century Music*. In: *Studies in Eighteenth-Century Music: a Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*. Oxford, 1970. 343 p.

About the author:

Irina V. Alexeyeva, Dr.Sci. (Arts), Professor, Head at the Music Theory Department, Laboratory of Musical Semantics, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-6344-1706**, alexeevaiv@mail.ru

