Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена
Институт музыки, театра и хореографии
Кафедра музыкально-инструментальной подготовки

П. В. Кириченко

Д. В. Щирин

КЛАВИРНАЯ МУЗЫКА XVII–XVIII ВЕКОВ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Учебное пособие

Санкт-Петербург
РГПУ им. А. И. Герцена
2019

УДК [780.8:780.616.432]"16/17"(075)
ББК 85.315. 42-73(0)5я73
К43

Печатается по решению Ученого совета Института музыки, театра и хореографии
РГПУ им. А. И. Герцена

Авторы
П. В. Кириченко, заслуженный работник науки и образования,
кандидат искусствоведения, доцент, председатель предметной цикловой комиссии «фортепиано»,
заместитель директора по учебной работе
Санкт-Петербургского музыкально-педагогического училища

Д. В. Щирин, заслуженный деятель науки и образования,
доктор педагогических наук, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки
института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена
заведующий кафедрой фортепиано
Санкт-Петербургского государственного института культуры

Рецензенты
И. С. Аврамкова, заслуженный работник культуры РФ, доктор педагогических наук,
профессор, заведующая кафедрой музыкально-инструментальной подготовки,
директор института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена,

О. В. Онегина, кандидат искусствоведения,
доцент кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано
Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

К43 Клавирная музыка XVII–XVIII веков в классе фортепиано : учебное пособие / П. В. Кириченко, Д. В. Щирин. – Санкт-Петербург, 2019. – 132 с., нот.

ISBN

Учебное пособие, предназначено для развития восприятия музыки в процессе самостоятельной работы, чтения с листа и обучения основам импровизации. Используя методы интерактивного обучения в процессе «деловой» («ролевой») игры, можно воспроизвести ситуацию домашнего музицирования и концертной практики XVII–XVIII веков.

Предназначено в качестве вспомогательного учебного пособия для студентов, обучающихся по направлению «педагогическое образование» по профилю «музыкальное образование (в области музыкально-инструментального искусства)», «музыкально-инструментальное искусство», а также учащихся средних профессиональных учебных заведений и старших классов ДМШ-ДШИ и всех интересующихся этой темой.

УДК [780.8:780.616.432]"16/17"(075)
ББК 85.315.42-73(0)5я73

ISBN

© Российский государственный
педагогический университет
имени А. И. Герцена

Оглавление

Введение. О развитии музыкального восприятия
в педагогическом процессе в классе фортепиано
(теория и предлагаемая методика). 5
Смысловые структуры музыкального текста эпохи барокко 21

Глава 1. Образ флейты в клавирных текстах барокко 50
1.1. Интонационная лексика флейты в клавирных текстах барокко . . . 22
1.2. Практические задания и методические комментарии 27
Игра «Я – исполнитель» 28
Игра «Если бы композитором был я...» 29

Глава 2. Образ скрипки в клавирных текстах эпохи барокко 50
2.1. Имитация скрипичных клише 51
2.2. Практические задания и методические комментарии 56
Игра «Я – исполнитель» 56
Игра «Если бы композитором был я...» 57

Глава 3. Сигнальные интонации и охотничьи сюжеты
в клавирных текстах барокко 67
3.1. Имитация звуковых сигналов 68
3.2. Практические задания и методические комментарии 75
Игра «Я – исполнитель» 76
Игра «Если бы композитором был я...» 76

Глава 4. Образ звучащего клавесина в клавирных текстах барокко . . . 85
4.1. Интонационная лексика и клише клавесинной природы 86
4.2. Практические задания и методические комментарии 89

Игра «Я – исполнитель» 89
Игра «Если бы композитором был я...» 90

Глава 5. Образ звучащего органа в клавирных текстах барокко 98
5.1. Интонационная лексика и клише органной природы 99
5.2. Практические задания и методические комментарии 102
Игра «Я – исполнитель» 102
Игра «Если бы композитором был я…» 103

Глава 6. Тембровые диалоги: сочетание разных инструментов 112
6.1. Quasi-тембры и их сочетания
в тексте клавирных произведений барокко 113
6.2 Практические задания и методические комментарии 115
Игра «Я – исполнитель» 115
Игра «Если бы композитором был я…» 116

Литература 130

Введение
О развитии музыкального восприятия в педагогическом процессе в классе фортепиано (теория и предлагаемая методика)

Музыкальное воспитание как вид эстетического воспитания воздействует не только на чувства человека, но и на его разум. Развитие музыкального восприятия активизирует не только эмоциональное восприятие, но и логический уровень, позволяющий понять организацию звуковой ткани и ее структуру, направление музыкального развития от первоначального импульса к движению и развитию вплоть до его завершения. Однако само понятие *музыкальное восприятие* стало широко обсуждаться только в последней третьей XX века, и до сих пор не получило однозначного гносеологического обоснования, несмотря на то, что начало исследований относится еще к XVIII веку.

Целью данного учебного пособия является рассмотрение наиболее существенных составляющих музыкального языка западно-европейской клавирной музыки XVII–XVIII веков, которые могут использоваться в педагогическом процессе в курсе фортепиано.

Адекватное восприятие этих элементов будет способствовать решению множества задач: пониманию смысла музыкальной речи и структуры музыкальной ткани, развитию навыков чтения с листа и самостоятельной работы, импровизации.

Первые термины, близкие по смыслу понятию «музыкальное восприятие», появились во второй половине XVIII века в эстетической теории аффектов. Позднее в работах немецкого философа, психолога и основателя научной педагогики Иоганна Фридриха Гербарта (1776–1841) понятие *музыкальное мышление и музыкальное восприятие* было сформулировано в единстве с музыкально-психологическими составляющими, что поло-

жило начало развития эмпирической эстетики [1]. Гербарт относится к первым исследователям, подходившим вплотную к категориям слушание и восприятие музыки в связи с рациональным мышлением и звуковым потоком. Он связывал восприятие с общим смыслом музыкального произведения.

Австрийский музыковед и критик Эдуард Ганслик (1825–1904 годы) создает *теорию эстетики*, представленную в работе «О музыкально-прекрасном» [2]. Центральным звеном в теории Э. Ганслика явилось понятие абсолютной музыки, переживаемой через фантазию, но с участием представлений и суждений. Ганслик понимал восприятие музыки через созерцание с участием разума, а чувства рассматривались как вторичные. Ганслик сформулировал значимость апперцептивного опережения, как способности человека, воспринимающего музыку, предвосхищать ее движение, узнавать ее изменения на основе прежних представлений. Учение Ганслика об абсолютной музыке было во многом ошибочным. По его мнению, форма остается стерильной, т. к. возникает из беспонятийного звукового материала. Однако понимание теорий, существовавших в эпоху, которую мы рассматриваем, является важным для понимания музыкального языка этого времени.

Историк музыки, эстетик, педагог и основоположник чешской музыкальной критики Отакар Гостинский [3] (1847–1910 годы) в своих исследованиях много писал о Б. Сметане, А. Дворжаке, Р. Вагнере, К. В. Глюке, Г. Берлиозе и др. видных композиторах. Наряду с этим Гостинский на основе философских концепций доказывает наличие и значительное воздействие на слушателя неспецифических сторон музыки. Гостинский рассматривал как вполне естественную связь различных видов искусства и отмечал особый синтез музыки и поэзии. В духе того времени он считал, что не музыка, а только поэзия передает жизненные ситуации. Понятие *музыкальное мышление* Гостинский не раскрывает и, кроме того, он не относит процесс апперцепции к музыке и не оперирует понятием музыкальное представление. Но самое главное, Гостинский не допускал мыслительных действий в музыке.

Новым этапом в развитии теории музыкального мышления можно считать труды Отакара Зиха (1879–1934 годы), который был учеником Гостинского, имел серьезное философское образование и был чрезвычайно увлечен исследованиями в области музыки. Его взгляды по психологии творчества

изложены в таких работах как «К психологии художественного творчества» и «О поэтических типах».

В области теории музыки Отакара Зиха интересовал вопрос: передает ли музыка посредством чувств то содержание, которое автор зашифровал в своем произведении, однако при ответе Зих размежевывал музыкальное содержание от внемузыкального. Важно, что при анализе процессов восприятия Зих учитывал наличие анализа и синтеза. Он хотел понять суть таких понятий как сенсорная сторона переживаний, содержательная организованность звуков в сочетании с универсальностью восприятия и утверждал, что слушатель домысливает некоторые чисто музыкальные представления. Последние Зих подразделял на три типа: собственно музыкальны; о звуковом материале: колорит, оттенки, интенсивность звука и т. п.; технические представления (повторения, репризы и т. п.). Последние Зих считал второстепенными, не имеющими эстетического содержания, но выполняющие понятийную функцию.

Зих подошел к сущности музыкального мышления и сводил его в достаточно близкое к сегодняшнему дню пониманию: оно имеет место тогда, когда на основе восприятия звуковых построений осознается не только их содержание, но и рациональное осмысление структурных факторов музыкального произведения. Такой подход позволил Отакару Зиху соответственно дифференцировать слушателей на слушателей представления и слушателей настроения. У первых восприятие строится на внемузыкальных представлениях, у вторых – результатом восприятия являются не или иные музыкальные настроения. Зих определял музыкальное восприятие «как соединение чисто сенсорной стороны переживания с осознанием содержательной организованности звукового потока, с пониманием значений sui generis уникальность» [4]. Зих считал, что дар музыкального восприятия состоит в способности узнавать и держать в сознании единичные свойства и общем потоке восприятия, например, ведущую мелодию в полифоническом многоголосии. При таком восприятии происходит «домысливание» чисто музыкальных представлений.

Концепция Зиха получила развитие в трудах Йозефа Гуттера (1894–1959), который считал музыкальное мышление особым видом мышления, использующее особый материал. Так до конца прошлого столетия в понятие «музыкальное мышление» включалось только соединение звуковых представлений.

Остановимся на некоторых наиболее важных современных подходах к категории музыкальное мышление.

Б. В. Асафьев в двухтомном труде «Музыкальная форма как процесс» трактует музыку как «искусство интонируемого смысла» [5, с. 189], подчеркивая важность двух взаимосвязанных составляющих: интонация и смысл. Мысль проявляется в интонации и, следовательно, музыкальное мышление должно опираться в первую очередь на интонацию.

В. Медушевский определяет музыкальную интонацию как «смыслозвуковое единство» [6, с. 67]. Следовательно, в приведенных определениях смыслообразующими являются: интонация и образная природа музыки, ее психический тонус; соединение духовного содержания музыки с мышлением; самовыражение личности композитора – исполнителя и слушателя.

И. Бурьянек дал следующее определение: «специфическим музыкальным мышлением можно назвать только такой случай мышления, при отсутствии которого изменилась бы не только психологическая характеристика музыкального переживания, но и существенно преобразилась бы и его специфически музыкальное эстетическое качество. Можно предположить, что к этому качеству сводится само изучаемое явление» [7, с. 29]. В этом определении можно вычленить следующие решающие черты музыкального мышления: *изменение психологической характеристики переживания* при отсутствии музыкального мышления; *изменение специфических качеств* самого явления (*музыкального произведения*).

Остановимся на этих положениях. *Психологические характеристики переживания* или иначе эмоции характеризуют личностную оценку различных ситуаций, внешних и внутренних, в жизни человека. Они могут возникнуть либо спонтанно (сфера неосознанного подсознательного поведения), либо осознанно в связи с проявлением осознанных действий. В последнем случае говорят о *чувстве*, как отражении в сознании человека его отношения к окружающей действительности или конкретному объекту. Если эмоции – это мгновенная реакция на удовлетворенность или неудовлетворенность условиями или объектом взаимодействия, то чувства – это состояние, продолжающееся определенное время. Кроме того, если чувства проявляются только во внутреннем душевном состоянии человека, то эмоции – выливаются наружу. Связь между ними в том, что эмоции выражают чувства или переходят в них. Эмоции выполняют коммуникативную,

сигнальную и регулирующую, оценочную и защитную функции. Следовательно, развитие музыкального мышления – важнейшее звено связи в цепочке композитор – исполнитель – слушатель, без понимания которого студент не поймет диалектику связи и развития.

А. Н. Сохор понимает под музыкальным мышлением духовную и умственную деятельность в процессе творчества [8, с. 58] и видит необходимость исследования музыкального мышления и связанного с ним музыкального восприятия одновременно в трех ракурсах: в сфере общих закономерностей человеческого мышления; как один из видов художественного мышления; как проявление свойств и особенностей музыки.

А. Н. Сохор понимает под мышлением не только познание, но и создание нового. Отсюда специфика приведенного выше определения.

Музыкальное мышление охватывает как формирование языковых элементов, так и их соединение, т. е. построение текстов. Это соединение реализуется посредством структуры или «полиструктуры, которая представляет собою синтез нескольких более или менее самостоятельных, но взаимосвязанных структур, существующих либо во всех музыкальных произведениях (образная структура, интонационная, звуковысотная, линеарная, ритмическая, тембровая, фактурная, динамическая, синтаксическая, композиционная, жанровая), либо во многих из них (ладовая, метрическая, гармоническая, полифоническая, тематическая)» [8, с. 64]. Развертывание каждой структуры и полиструктуры подчиняется закономерностям или музыкальной логике.

А. Н. Сохор называет три уровня логики: морфологический уровень – соединение отдельных звуков и созвучий в мотивы, которые являются наименьшими структурными единицами музыкального текста; синтаксический уровень – логика объединения мотивов во фразы, предложения, периоды; композиционный уровень – логика соединения частей в единое целое.

Отдельно А. Н. Сохор обозначает концепционный уровень, который, как видно из названия, определяет сущносто-содержательный смысл произведения.

Названные уровни не являются жестко детерминированными. Морфологический уровень может быть интонационным, а синтактический – образным, т. е. средним. Композиционный уровень может сливаться с концепционным. Такие переходы происходят в силу того, что «интонация как

семантическая единица чаще всего совпадает с мотивом, а тема – носитель музыкального образа (в узком его понимании) – с фразой, предложением или периодом» [8, с. 65]. Музыкальная логика подчиняется общечеловеческим чертам и подчиняется законам человеческого мышления со специфической историко-национальной окраской.

Все эти уровни являются крайне значимыми в процессе организации исполнительского и музыкально-педагогического процесса. Однако, как показывают практические наблюдения и процесс музыкального восприятия зачастую «не добирается» до композиционного и концепционного уровней, и процесс исполнения, творческого воспроизведения музыкального произведения также часто останавливается на более низких уровнях музыкального мышления.

В настоящее время семантический подход к проблеме музыкального восприятия становится все более актуальным. (Особенно актуальным в современной педагогике это становится для восприятия музыки И. С. Баха, других композиторов эпохи барокко и ранней классической школе).

Адекватное восприятие требует от слушателя определенного знания *семантических возможностей* музыкального языка. Особое место в этом процессе имеет понимание ассоциаций, появившихся в ходе бытования языка. Без этого понимания музыка окажется в виде звукового потока, воздействующего на слушателя только на физиологическом уровне.

Дискуссия о соотношении между семиотикой и музыкознанием имеет длительную историю, как в России, так и за рубежом. В этой связи нельзя не назвать таких видных американских исследователей: Нельсон Гудмен (1906–1998), Катарина Сусанна Лангер (1895–1969) и немецкого исследователя Эрнста Кассирера (1874–1945).

Нельсон Гудмен являлся известным философом и директором галереи искусств, который, наряду с этим, организовал междисциплинарную программу «Project Zero» по изучению искусства, так же написал ряд трудов по теории символов [9]. Несколько ранее семантическое направление в эстетике США представляла философ и теоретик искусства К. С. Лангер (1895–1969). Ее исследования [10] находятся в сфере семантической эстетики. Лангер считала, что вся духовная деятельность человека носит символический характер. Лангер видит в основе искусства презентативный вид символизма, который противопоставляется дискур-

сивному. Если дискурсивный тип символизма связан со словом, то презентативный – исключает язык. Это – символы, заключенные в религии, искусстве, ритуалах, эмоциях. Функция, презентативного типа, по мнению Лангер, заключается в структурировании чувственного опыта. По Лангер произведения искусства существуют не в реальности, а в виртуальном пространстве [10].

Эрнст Кассирер относится к числу первых, кто говорит о знаковой природе культуры и в ряде работ [11] формулирует новую философию культуры.

К числу наиболее поздних крупных исследований по данной проблеме следует отнести работу В. В. Фещенко и О. В Коваль. Сотворение знака: очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства [12].

Обращение к семиотике необходимо для раскрытия глубинных связей искусства вообще и музыкального, в частности, с окружающей действительностью: искусство и реальная жизнь «имеют семиотическую грань» [13, с. 75]. По мнению А. А. Фарбштейна семиотика не заменяет и не отменяет необходимости изучения общих свойств искусства вообще и музыки, в частности. Она, позволяя абстрагироваться от ряда функций художественного творчества, позволяет анализировать *коммуникативность* искусства. В названной работе А. А. Фарбштейн утверждает, что музыку нельзя приравнять к языку, а можно «лишь уподобить знаковой системе». Музыкознание и семиотика – каждая из наук со своей позиции изучает музыку, не подменяя друг друга. Вполне справедливо следующее высказывание: «музыкознание, изучающее историческое развитие музыкальных форм, неизбежно приходит к понятию «музыкальный язык» и обращается к семиотическому методу для решения старых и всегда актуальных вопросов о природе музыкального содержания, об отношении содержания и формы, стиля и метода в музыке и т. д.» [13, с. 75].

Музыкальный язык – это то главное понятие, которое становится центром музыкальной семиотики.

Главное положение семиотики в том, что «самое существенное в знаке – его функциональное бытие». В подтверждение этой идеи обычно приводятся примеры о «вопросительной» или «вздыхающей» интонации. Всегда ли нисходящая секунда воссоздает «вздыхающую» интонацию? Ответ: нет. Все зависит от контекстуальных смысловых оттенков. Ни один отдельный знак, ни их комбинация не могут считаться универсальным

музыкальным знаком, несущим только один определенный музыкальный смысл.

А. А. Фарбштейн считает знаком в музыке «только логически сопряженное отношение выразительных средств, участвующих в процессе развертывания «звукосмысла» и не допускающее переструктуризации» [13, с. 86]. Но таким качеством обладает все произведение в целом и, следовательно, можно ставить вопрос: является ли произведение в целом одним знаком? Ответы на этот вопрос самые разные. А. А. Фарбштейн считает, что «произведение искусства можно рассматривать в качестве семантического объекта, а не отдельно взятого знака» [13, с. 86].

Противоположные положения обнаруживаем в более поздних исследованиях и, в частности, в крупной работе М. Бонфельда [14], где утверждается, что только произведение в целом является самостоятельным знаком. «Произведение является знаком, обозначающим единство обозначаемого/обозначающего» и далее: одним из «заблуждений является нивелирование фундаментального различия, возникающего между произведением в целом, которое знаком является и любым его элементом (или фрагментом), которые *знаком быть* **не могут**» [14, с. 31–32].

Решение этого спорного вопроса связано с практикой восприятия музыки и, соответственно, исполнения музыкального произведения: как воспринимается произведение в целом или в совокупности отдельных частей? И что есть адекватное восприятия музыкального произведения и, соответственно, исполнение этого произведения. Как нужно организовать педагогический процесс постижения смысла музыкального произведения, чтобы музыкальное мышление соответствовало композиционному и концептуальному уровням (по терминологии А. Н. Сохора) и в то же время не потеряло и более «низкие» уровни (морфологический и синтаксический) и само являлось «целостным знаком» в контексте музыкальной культуры?

Ответ на этот вопрос связан с другими, не менее важными вопросами: какова взаимосвязь музыки как продукта художественного творчества и как составляющей семиотической науки, с одной стороны и методики постижения смысла и художественного образа в процессе освоения музыкального произведения, с другой. Частичный ответ на этот вопрос находим в указанной работе М. Бонфельда: «когда речь заходит *о семиотике и теории коммуникации*, то музыка в системе этих наук

выступает не как вид искусств, но лишь как средство коммуникации, не выделенное в силу своих эстетических свойств в особую группу» [14, с. 278–279].

Музыкальное произведение является объектом окружающего мира, способного вызвать мыслительный процесс у исполнителя и слушателя и вызвать эстетический эффект. Даже простая мелодия воспринимается как отражение духовного мира, создавшего ее автора, а не просто как отражение каких-то внемузыкальных объектов. А если говорить о сложном многочастном музыкальном произведении, созданным конкретным автором в конкретном стиле и в конкретную историческую эпоху, то задача восприятия, осмысления такого произведения, а уж тем более исполнение такого произведения усложняют процесс музыкального мышления в разы. Именно этот факт вызывает сложность, неоднозначность и многоуровневость содержания музыкального произведения. При этом следует учитывать *авербальность* сущности музыкального содержания, невозможность передачи смысла музыкального произведения средствами обыденной речи в определенных словесных формулировках.» Но «это не означает отсутствие связи содержания и внехудожественного мира. Всякое внемузыкальное явление воспринимается уникально, каждой личностью и также уникально и неповторимо претворяется в звучании и смысле любого музыкального произведения.

Важно также понимать, что «непременным условием реализации художественного континуума является восприятие *целостного творения*, ибо лишь музыкальное целое несет в себе не только всю полноту содержания и тем самым его уникальность, но и самую возможность существования эстетического резонанса и континуального мышления как запечатленного результата» [14, с. 278–279].

Это положение сообразуется с положениями семиотической науки, по которой *знаком* может быть только произведение в целом, а любая его часть не может быть таковой. Например, В. В. Медушевский еще более укрупняет содержание «знака», относя к нему индивидуальный стиль композитора, как единство выразительных средств и мировоззрения художника.

В заключение можно сказать, что категория «музыкальное мышление», прошедшая долгий путь развития остается одной из самых востребованных как в теоретическом, так и в практическом плане.» Ни «один процесс обучения ни в среднем профессиональном, ни в высшем учеб-

ном заведении ни на одной из творческих музыкальных кафедр не может оцениваться даже как относительно завершенный, если действующие педагогические методики не развили в обучающихся музыкальное мышление и музыкальное восприятие. Именно развитое музыкальное мышление позволит молодым музыкантам – исполнителям, педагогам – стать проповедниками высокой музыкальной культуры, что в свою очередь позволит сохранить духовный и интеллектуальный потенциал слушательской аудитории.

Рассмотрев некоторые общетеоретические предпосылки настоящего учебного пособия, обратимся к методике формирования наиболее существенных практических навыков.

Общеизвестно, что грамотное и выразительное чтение и произнесение музыкального текста – это показатель навыков и уровня мастерства, к которому стремится каждый профессиональный исполнитель. Одним из требований современной педагогики является интонирование на смысловой, интонационно-образной основе. И это не случайно, поскольку музыкальный текст наполнен *интонационной лексикой* – устойчивыми оборотами с закрепленными смысловыми значениями. Они отражают предметный мир и являются связующим звеном в постижении музыкального произведения исполнителем-интерпретатором и слушателем. Интонации с закрепленными значениями активно мигрируют в тематизме текстов, обогащая музыкальный язык и конкретизируя содержание произведения.

Анализ интонационной лексики во многом обеспечивается методом семантического анализа. Однако «разбор» музыкального произведения в фортепианном классе и его «чтение с листа» традиционно опираются на обозначения грамматики и акустических параметров *нотного текста*: тональность, размер, динамику, темп, знаки артикуляции и др. Фактурная морфология фортепиано («двухстрочник»), как правило, определяет техническую задачу воспроизведения текста при чтении с листа и его осмыслении как целого. Обязательное в силу адаптации материала к возможностям фортепиано распределение различных слоев фактуры между правой и левой руками приводит к схематизации «разбора», упрощенному пониманию текстовой организации музыкального произведения. При этом технический анализ и расшифровка нотного текста часто вступают в противоречие с содержательным анализом музыки, поскольку текст

музыкальный построен на смысловых, а не только на грамматических структурах.

Работа с музыкальным текстом на основе семантического интонирования предполагает освоение текста произведения не только с грамматической стороны. И если «грамматический разбор» опирается преимущественно на морфологические и синтаксические структуры (тональный план, метроритм, фразы и мотивы), то главной задачей семантического анализа и артикуляции является определение и «расшифровка» ключевых интонаций – *интонационной лексики* произведения.

В клавирной музыке XVII–XVIII веков, фрагменты которой представлены в настоящем издании, широко распространены «кочующие образы» музыкальных инструментов. Флейта, скрипка, труба и валторна, орган, клавесин и ряд других инструментов, отмеченных «знаком эпохи», вошли в интонационно-лексический словарь клавирной музыки старых мастеров. Мигрируя из текста в текст, они формируют семантический контекст клавирной музыкальной темы и выдвигают перед исполнителем художественную задачу имитации конкретных темброво-акустических звучностей средствами современного фортепиано.

В специально разработанных упражнениях, называемых нами *интонационные этюды*, можно сформировать указанные навыки.

Каждый раздел пособия включает образцы клавирных сочинений, которые содержат интонационную лексику инструментального происхождения и могут помочь сформировать навыки имитации интонаций роговых сигналов и фанфар, флейтовых, скрипичных, клавесинных, органных и иных звучностей. Все это может происходить в условиях традиционной формы «чтения с листа» музыкального произведения.

Образцы подобраны и расположены по группам, соответственно виду интонационной лексики и содержат необходимое количество идентичных по значениям примеров. Это обеспечивает возможность обучающимся в дальнейшем самостоятельно различать тембровые имитации в клавирном тексте и грамотно расшифровывать стилистику тематизма.

Несмотря на различия в наполняющей примеры интонационной лексике, все стилевые фрагменты объединяет общая закономерность – построение текста *по принципу continuo-solo*. Эти черты конструкции прослеживаются абсолютно во всех приведенных примерах и служат объективным основанием для выполнения дополнительных творческих

заданий по преобразованию текста путем «развертывания клавира в партитуру».

Иначе говоря, сам клавирный текст эпохи барокко создает условия для организации ролевых игр, имитирующих обстановку и традиции музицирования. Исполняя фрагмент текста как *интонационный этюд*, мы неизменно обнаруживаем сюжет («текст в тексте»), удобный и вполне корректный для воплощения проблемной ситуации «А как бы это прозвучало в исполнении старинного оркестра?». При распределении основных функций – *continuo* (инвариант) и *solo* (вариант) между участниками ансамбля-диалога воссоздается реальная картина бытового музицирования эпохи барокко, что дает возможность приобретения навыков композиции согласно стилю и традиции построения старинного уртекста.

В каждом разделе нашего издания приводятся задания для выполнения ролевых игр в форме интонационных этюдов. Предлагаются этюды двух типов: 1) ролевые игры-задания исполнителям и 2) ролевые игры-задания по композиции («Если бы композитором был я…»). Разделы снабжены краткой информацией о музыкальном инструментарии и интонационно-лексическом словаре эпохи.

В музицировании могут участвовать один, два, три и более исполнителей разного возраста или уровня фортепианной подготовки. Участие в ролевой игре и в ансамбле обеспечит им возможность полной адаптации к музыкальному целому, поскольку звучащая «партитура» дает возможность участия в исполнении как целостных партий (continuo, solo), так и отдельных реплик воображаемых инструментов[1].

Материалом для интонационных этюдов служат фрагменты из произведений немецких, итальянских, французских и английских композиторов, содержащих признаки барочных текстов. Предлагаемые фрагменты не являются единственно возможными: они могут меняться, дополняться по мере усложнения методических задач.

Ниже предлагаются типовые образцы клавирных текстов (примеры №№ 1–3), графически отражающие традицию старинного ансамблевого му-

---

[1] Возможно и желательно воплощение диалога continuo-solo исполнительским составом «Ученик-учитель», но вполне возможна и традиционная форма «чтения с листа» одним исполнителем. Отношения с текстом и содержание заданий по его преобразованию, соответствующие традиции вариантного развертывания клавира в партитуру, при этом не нарушаются.

зицирования. В них в «свернутом» и «развернутом» виде воспроизведена типичная модель взаимоотношений ансамбля (continuo) и солиста (solo), характерная для концертной практики того времени и для наиболее распространенного жанра эпохи – *concerto grosso.*

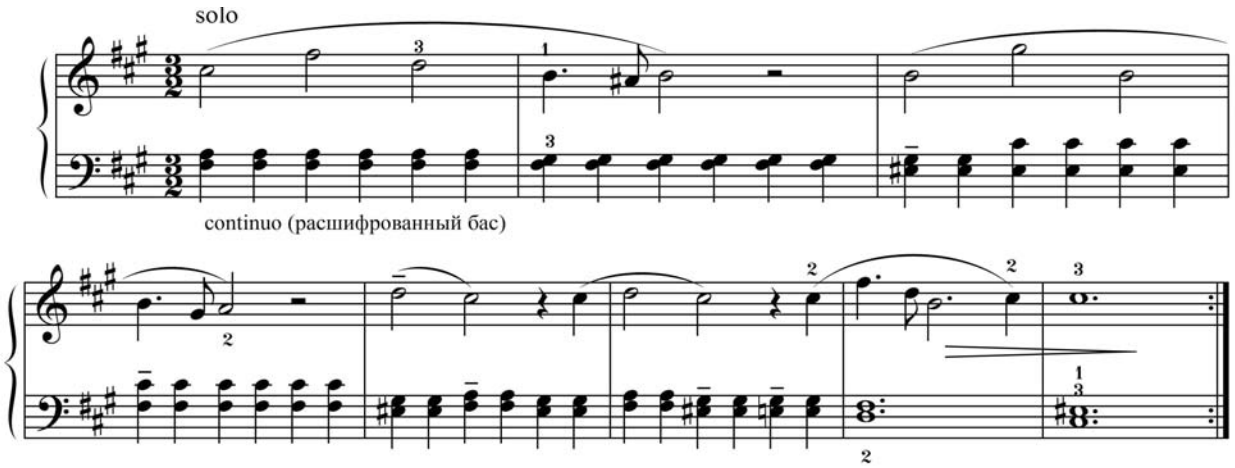
Верхний голос в пьесе Телемана (пример № 1) содержит реплики «солистов-оркестрантов», нижний – воспроизводит смысловую структуру «партии continuo». Партия continuo представлена в этом примере в расшифрованном виде, как последовательность равномерно повторяющихся созвучий.

В Менуэте g moll И. С. Баха (пример № 1а) один из смысловых сегментов (басовая строка) также представляет собой партию continuo, но в этом фрагменте она не расшифрована. Для воспроизведения звучания «настоящего continuo» исполнителю следует сыграть его в гармонизации, либо удвоить басовый голос в октаву «две виолончели»).

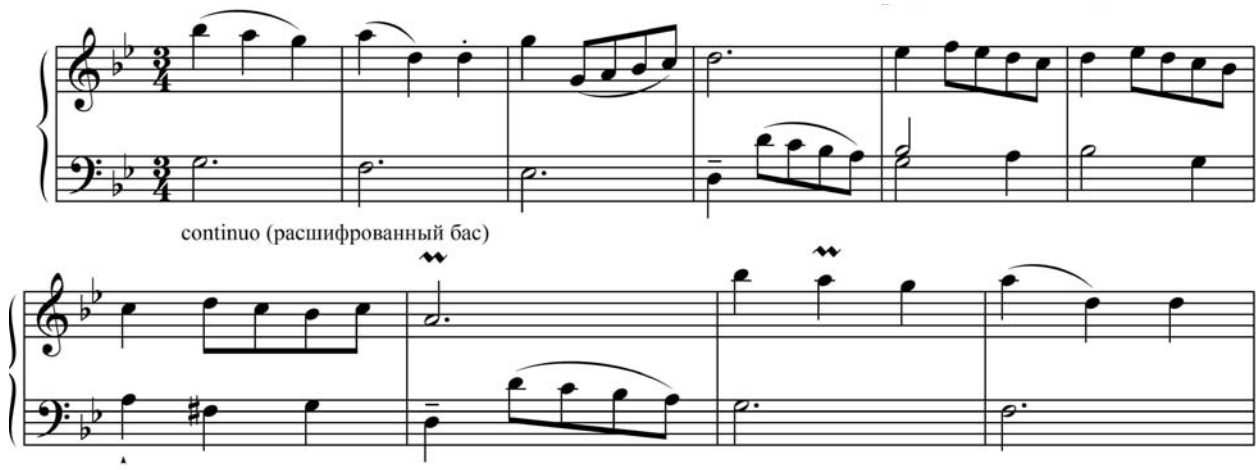
Смысловые структуры solo-continuo являлись постоянными компонентами ансамблевого музицирования барокко, поэтому неудивительно, что они встречаются не только в жанре concerto grosso, но и повсеместно во многих клавирных текстах этой стилевой принадлежности.

Смысловые структуры музыкального текста эпохи барокко

Пример № 1
Г. Ф. Телеман. Пьеса

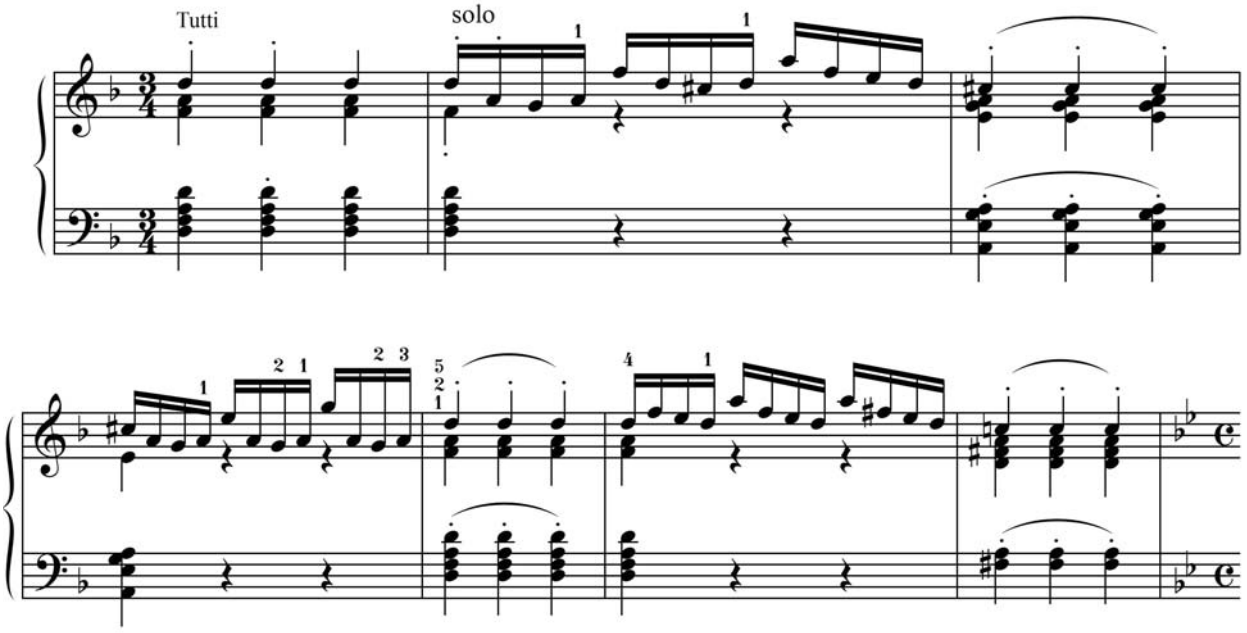


Пример № 1а
И. С. Бах. Менуэт № 5.
Из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах»



Пример № 2
И. С. Бах. Концерт D dur. II ч.

Пример № 3
Вивальди. Largo



В отрывке из II части Концерта для клавира И. С. Баха (пример № 2) партии ***solo*** и ***continuo*** даны в зеркальной перестановке. Партия ***solo*** выписана автором в нижней строке. Эта мелодия предполагает возможности имитации на фортепиано тембра низкого струнного инструмента (виолон-

чели). Партия ***continuo*** дана в зеркальном отражении. ***Solo*** и ***continuo*** в указанном примере также делятся на самостоятельные смысловые сегменты, которые должны быть выявлены с помощью артикуляции.

Таким образом, найдя в предложенных ***или*** во множестве аналогичных примеров смысловые структуры барочного музицирования «***continuo-solo***», исполнители могут распределить роли, согласно схеме, например, первый рояль – ***solo***, второй рояль – ***continuo***.

Традиция воспроизведения в клавирной музыке старых мастеров сюжетных картин с изображением сцен музицирования («текст в тексте») не исчерпывается вертикальной знаково-ситуативной схемой «***continuo-solo***».» Не «менее распространена *горизонтальная* проекция диалога оркестра и солиста «***repieno-concertino***». В ней происходит последовательное чередование реплик большого оркестра и ансамбля, выполняющего роль солиста (см. пример № 3).

Все перечисленные случаи необходимым образом связаны с навыками имитации современными пианистами конкретных тембров. Навыки же, как известно, формируются с помощью специальных упражнений. В качестве таковых в предлагаемом нами издании используются интонационные этюды ***«Тембровые диалоги»***. С этой целью авторский текст инструментальных пьес распределяется между партнерами (двумя, тремя или более), которым задается проблемная ситуация для участия в «игре»: «А как бы это прозвучало у флейты..., скрипки..., клавесина... и т. д.». В заключительном разделе пособия разработана серия таких «деловых игр» «Идет репетиция старинного оркестра...».

Глава 1
Образ флейты в клавирных текстах барокко

Любимым инструментом домашнего музицирования, наряду с клавесином, в эпоху барокко являлась поперечная флейта.

* * *

Различные регистры флейты отличаются по артикуляции, но характеризуется флейта виртуозностью, блеском и легкостью звучания. Флейте не свойственна экспрессия, однако она великолепно передает мир природы, пение птиц, пастушеские наигрыши, сказочные персонажи, амурные сцены. Тогда она поет очень лирично и даже драматично.

* * *

Невозможно представить старинный оркестр без продольной флейты, ее свистящего и свежего звука, однако поперечная флейта оказалась более стойкой, постепенно усовершенствовалась и вытеснила прямую флейту.

* * *

Гобой появился в далекой древности. С тех пор прошло много времени, а нечто «свирельное» сохранилось и в его тембре.
Создали гобой в XVII веке французские мастера. Композиторы XVII–XVIII веков – Люлли, Рамо, Гендель писали для этого инструмента соло и охотно вводили его в свои партитуры.

* * *

Гобой – инструмент достаточно подвижный, хотя уступает в этом флейте. Его мелодии грациозны и добродушны, но часто исполнены глубокого чувства. ИногДа ему поручаются юмористические имитации. Очень любил гобой И. С. Бах и написал для этого инструмента превосходную музыку.

1.1. Интонационная лексика флейты в клавирных текстах барокко

В инструментальной музыке барокко большой популярностью пользовались различные инструменты: флейта, гобой, клавесин, орган, лютня, скрипка. Можно сказать, они определяли лицо эпохи и до сих пор являются устойчивой приметой стиля. Среди духовых инструментов предпочтение отдавалось флейте, выразительные свойства которой позволяли использовать ее в качестве солирующего инструмента.

В тематизме клавирной музыки XVII–XVIII веков широко распространена *интонационная лексика* флейты – устойчивые интонационные обороты, вызывающие конкретные представления о ее звучании, и прямо воспроизводящие образ самого музыкального инструмента в том или ином сюжете – сцене музицирования.

Флейта воплощала нежные лирические чувства, изящное начало, нередко – с чертами скерцозности, но чаще всего она была связана с пасторальными образами[2]. Высокая тесситура, светлая, прозрачная и утонченная окраска звучания, большая подвижность делают возможности флейты безграничными. Для адекватного чтения и грамотной артикуляции пианисту необходимо научиться «узнавать» образ флейты в клавирном произведении.

Среди наиболее часто повторяющихся устойчивых оборотов в музыкальных текстах для клавира встречается так называемый «знак свирели».

Его интонирование основывается на имитации тембра флейты и воспроизведении ее характерных интонаций.

В клавирных текстах встречаются две разновидности «знака свирели»:

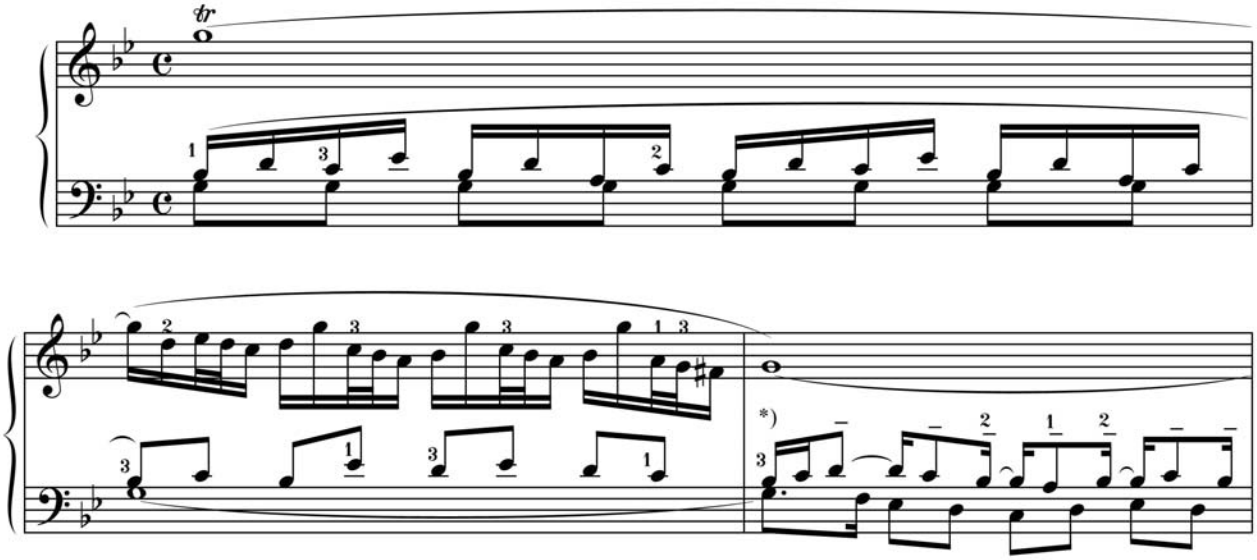
1) *долгая развернутая трель*, изображающая звучание свирели, – духового инструмента, являющегося атрибутом пастушеских сцен и пасторальных сюжетов (пример № 4);

---

[2] Одновременно с флейтой в ситуациях пасторальных образов и в условиях нотации в виде ленточного голосоведения (дублирования в сексту, терцию и дециму) был представлен гобой. Он также выступал часто и в сольной функции, замещая тембр человеческого голоса. Однако именно флейта сформировала наибольшее количество всевозможных тише и устойчивых оборотов знаково-образной природы и вошла в словарь мигрирующих интонационных.

2) *ленточное двухголосие* (терцовое, секстовое, либо терцово-секстовое), прообразом которого является «свирельный дуэт», представляющий образы сельской пастушеской идиллии (пример № 5).

Пример № 4
И. С. Бах Прелюдия g moll



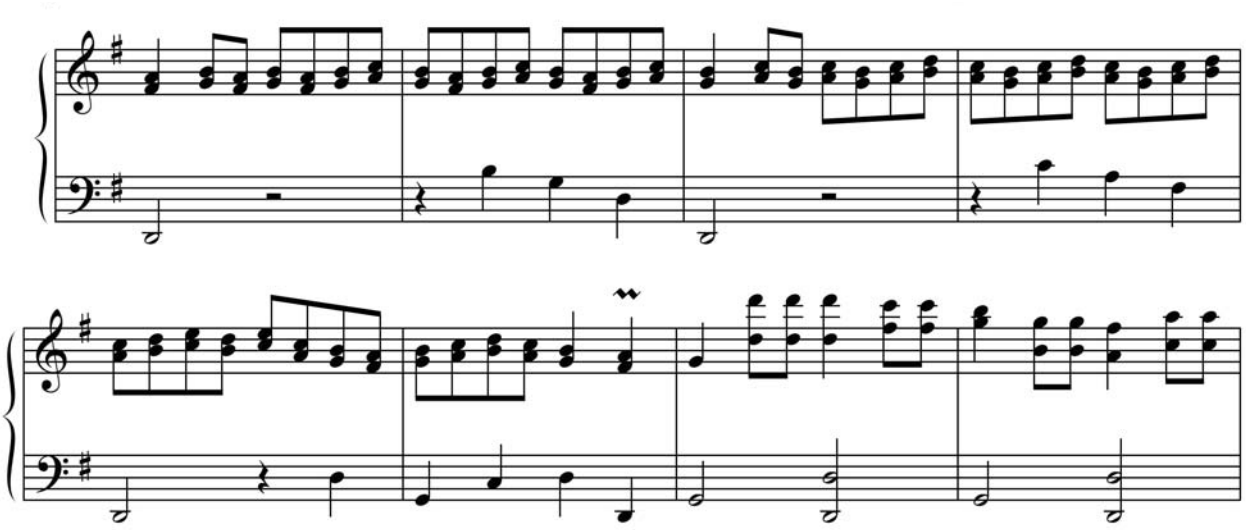
Прелюдия И. С. Баха ***g moll*** из «Хорошо темперированного клавира» являет собой образец использования развернутой трели с целью создания пасторальной картины. Прямое воспроизведение характерного исполнительского клише (трели), свойственного духовому инструменту – флейте, создает эффект пространственного звучания. Флейтовые интонации служат символом свирельного наигрыша – неизменного атрибута пасторальных сюжетов.

Связь «знака свирели» с образом в артикуляции осуществляется через имитацию тембров в соответствующем регистре. Можно усилить значение тембровой характеристики флейты как сольной мелодической партии, а нижний голос расшифровать как партию continuo тембром двух виолончелей (1-я – волыночный бас, 2-я – фигурации). Эта пасторальная сцена может быть исполнена как интонационный этюд с сюжетным развитием. Если перенести часть трели «партии флейты» на октаву вверх, то это создаст эффект эхо-перекличек «двух пастушеских свирелей» (что также является

одна из традиций стиля). Возможна регистровая «перекличка свирелей» и на уровне мелких мотивов мелодии.

Рассмотрим другой типичный пример – фрагмент из фортепианной сонаты Д. Скарлатти.

Пример № 5
Д. Скарлатти. Соната № 187



В верхней строке мы видим образец «*ленточного двухголосия*» – прообраза двух свирелей. Особенность интервального сочетания двухголосия отражается параллелизмом терций, поскольку звучание свирелей является устойчивым атрибутом пастушеских сюжетов («он и она» – «пастух и пастушка»).

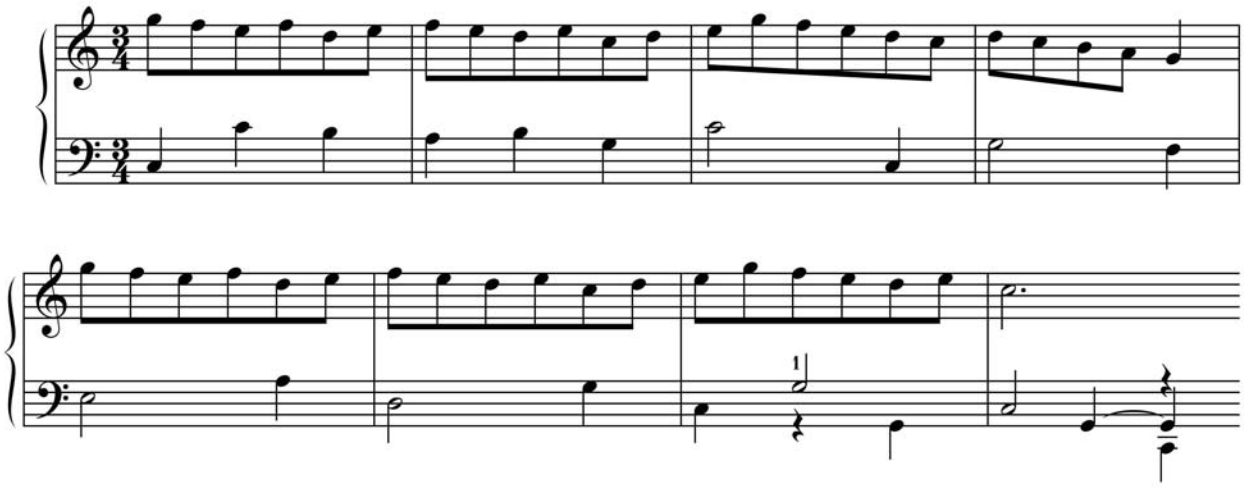
Фактура выбранного нами смыслового сегмента однообразна и рискует быть воспринятой как простая фигурация «общих форм движения». Однако здесь необходима расшифровка текста на образной основе, а также возможно преобразование его в рамках традиций исполнения произведений в условиях бытового музицирования.

Так, если участники интонационного этюда в примере № 5 поменяются ролями, используя традиционный барочный прием «зеркала» или перестановки голосов, получится удивительный эффект создания новой музыкальной сцены, в которой флейтовый колорит звучания неожиданно выявит семантику «сигнальных интонаций». В партии нижнего голоса при помощи артикуляции можно подчеркнуть галантный оттенок

кадансов-реверансов. В данном этюде нельзя допустить бессмысленный «пробег» по клавишам: необходимо все выигрывать до конца искристым звуком, имитирующим свирель. В этом состоит одна из артикуляционных трудностей фрагмента.

Клавирный «Менуэт» Рамо построен в барочной традиции ***continuo*** – ***solo*** («текст в тексте»). Это образец типичного для флейты орнамента, украшающего басовый голос.

Пример № 6. Ж. -Ф.
Рамо. Менуэт



В работе над артикуляцией в форме интонационного этюда предполагается интонирование текста на основе типовой конструкции. В партии ***solo*** мы отметим участие «флейтиста» и усилим значение тембровой характеристики флейты как сольной партии, исполняющей орнамент[3]. Линия баса содержит следующую лексику: *ритмоформулу менуэта* (т. 3 – т. 6), *ритм галантного шага* (т. 1, т. 2) и *этикетную формулу баса* – «салют и поклон кавалера» в кадансе (т. 7 – т. 8 примера № 6).

Взгляд на сольную партию как на смысловую структуру существенным образом конкретизирует задачи исполнительской артикуляции: орнамент построен на мелодической фигурации. Его аккордовые тоны подчеркиваются ритмическим остинато баса. Распределяя роли между

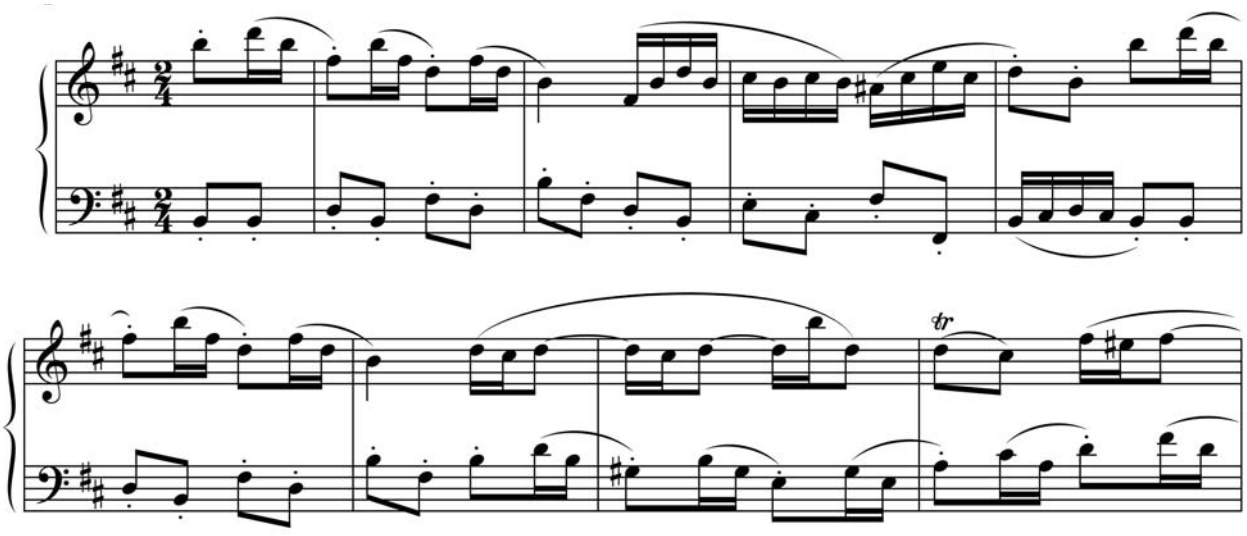
[3] Для музицирующей практики барокко были характерны смена тембров и замена исполнительского состава. Так, партия флейты могла бы прозвучать у скрипки, лютни, фортепиано, клавесина. Аналогично – в примере № 27 скрипка могла бы быть заменена флейтой.

двумя партнерами, усложним задачу: при исполнении ***solo*** (1-й партнер) введем морденты. Есть возможность преобразовать текст (создать вариант) при помощи одной артикуляции, если интонировать не по указанной в тексте группировке, а триолями. В этом случае орнамент сформирует «встречный ритм» ритмоформулы менуэта, достигаемый исключительно приемом артикуляции через введение дополнительных акцентов.

В партии ***continuo*** 2-й партнер может преобразовать басовую линию continuo в ритмоформулу непрерывно звучащего шага, продолжив ритм тактов 1–2 (пример № 6). Путем введения ритмической инверсии ритмоформулы менуэта можно получить новую жанровую модель – сарабанду.

Фрагмент из знаменитой оркестровой сюиты И. С. Баха (в двухручном переложении для фортепиано) представляет собой образец типичных для флейты гармонических фигураций в партии солиста (пример № 7).

Пример № 7
И. С. Бах. Сюита



При исполнении этого интонационного этюда роли распределяются соответственно сюжету музицирования старинного ансамбля – ***continuo-solo***. Искристое и зажигательное solo фигураций в соответствующем регистре имитирует тембр флейты. Труднее всего добиться подчеркнуто ритмичного

и одновременно – безупречного и ровного звучания шестнадцатых. Это обстоятельство дает повод к конкретизации задач артикуляции, направленных на имитацию тембра флейты. Партию ***continuo*** можно имитировать тембром виолончели. Энергичные, экономные движения передадут выпуклую линию «сухого» и неэкспрессивного continuo в стиле интонационной лексики «словаря эпохи».

1.2. Практические задания и методические комментарии

В практике ансамблевого музицирования эпохи барокко было широко распространено активное преобразование текста. Предложенные ниже задания (так же, как и аналогичные в последующих разделах) построены с учетом возможностей вариантного переизложения старинного уртекста.

Попробуем выполнить их полностью или частично. Такая работа делает более разнообразной деятельность педагога в курсе фортепиано и способствует активизации процесса восприятия музыки как во время самостоятельной работы и чтения с листа, так и просто в процессе восприятия клавирной литературы XVII–XVIII веков.

В приведенных ниже примерах (с № 8 по № 26) приоритетное значение приобретает имитация партии «солирующей флейты». Первоначально все примеры предлагается читать с листа, а при повторении можно применить «деловую» («ролевую») игру «я – исполнитель» («А как бы это прозвучало у флейты?»). Такой вид работы особенно интересен для студентов в курсе общего фортепиано, а также на учащихся более сладшего возраста, начинающих вдумчиво относиться к исполняемым произведениям. «Партию ***continuo***» в неизменном виде (или дублированную в октаву для создания эффекта звучания «двух виолончелей») исполнит второй партнер. Затем предлагается приступить к выполнению более сложных заданий в «игре» «Если бы композитором был я» и затем вновь вернуться к тем же примерам, но уже с целью преобразований. Таким образом, благодаря ансамблевому музицированшо мы создали эффект quasi-оркестровых звучаний (continuo – ***solo***). Далее предлагается поработать с рядом фрагментов на выбор с использованием двух предложенных видов «деловых»(«ролевых») игр:

1) «я – исполнитель»,

2) «если бы композитором был я».

Игра «Я – исполнитель»

В примерах № 13 и № 16 возникает ситуация звучания «двух флейт» (по очереди или одновременно). Исполнитель может имитировать обе роли в двухручном изложении. Однако возможно включение в ролевую игру «двух солистов-флейтистов» и исполнение примера в ансамбле.

Обратите внимание и на то, что партия continuo в примере № 13 изложена ***divizi***. Выберите нужный тембр и исполните эту роль в соответствующей артикуляции (также – либо двумя руками, либо с партнером).

* * *

В примере № 21 следует особо выделить в интонировании «галантную фигуру», часто встречающуюся у флейты (отмечена в тексте скобкой). Альбертиевы басы в партии continuo можно представить либо в клавесинном звучании, либо в звучании оркестрового «***continuo***». В последнем случае следует развернуть партию continuo в «партитуру», удвоив левой рукой басовый голос на метрически активных долях такта. При этом следует учесть, что расставленные в тексте знаки артикуляции рассчитаны на двухручное изложение фортепианной пьесы. Интонационный этюд предполагает активное преобразование знаков артикуляции в их соответствии новым художественным задачам.

* * *

В примерах № 22 и № 23 партия continuo, изложенная трехголосно, рассчитана на исполнение ее на «клавесине». Эту роль может выполнить один из партнеров.

* * *

В примере № 25 партию второго голоса солисту может «подыграть» валторна.

* * *

В примерах №№ 23–26 мелодия при ее «прямом» воспроизведении также могла бы прозвучать вполне «клавесинно». Однако задача интонационных этюдов в этом разделе преследует цель создания эффектов имитации флейтовой звучности. Исполнителю следует самому продумать варианты расстановки знаков артикуляции в соответствии с поставленной художественной задачей. В проблемной ситуации «А как бы это прозвучало у флейты?» возможна также замена украшений.

Игра «Если бы композитором был я»…

...то в примерах №№ 11, 15, 18, 22, 24 в партии «Солирующей флейты» сделал бы вариант регистровки – переставил сегменты текста (на выбор – по фразам или мотивам): на октаву вверх или вниз, в соответствии с тесситурой звучащей флейты. Лучше воспользоваться этим приемом после знака репризы.

* * *

...то в примерах №№ 8, 9, 10, 11, 20 на границах разделов выполнил бы зеркальные перестановки смысловых структур текста. Для этого достаточно поменяться ролями: 1-й партнер играет «на флейте» мелодическую партию continuo в верхнем регистре, 2-й – «на виолончели» solo в нижнем.

* * *

...то в примере № 14 предложил бы солисту воспользоваться репризными разделами для вариантного переинтонирования мелодии. Так, при повторе, согласно традициям старинного уртекста, возможны способы преобразования при помощи:

1) динамики;

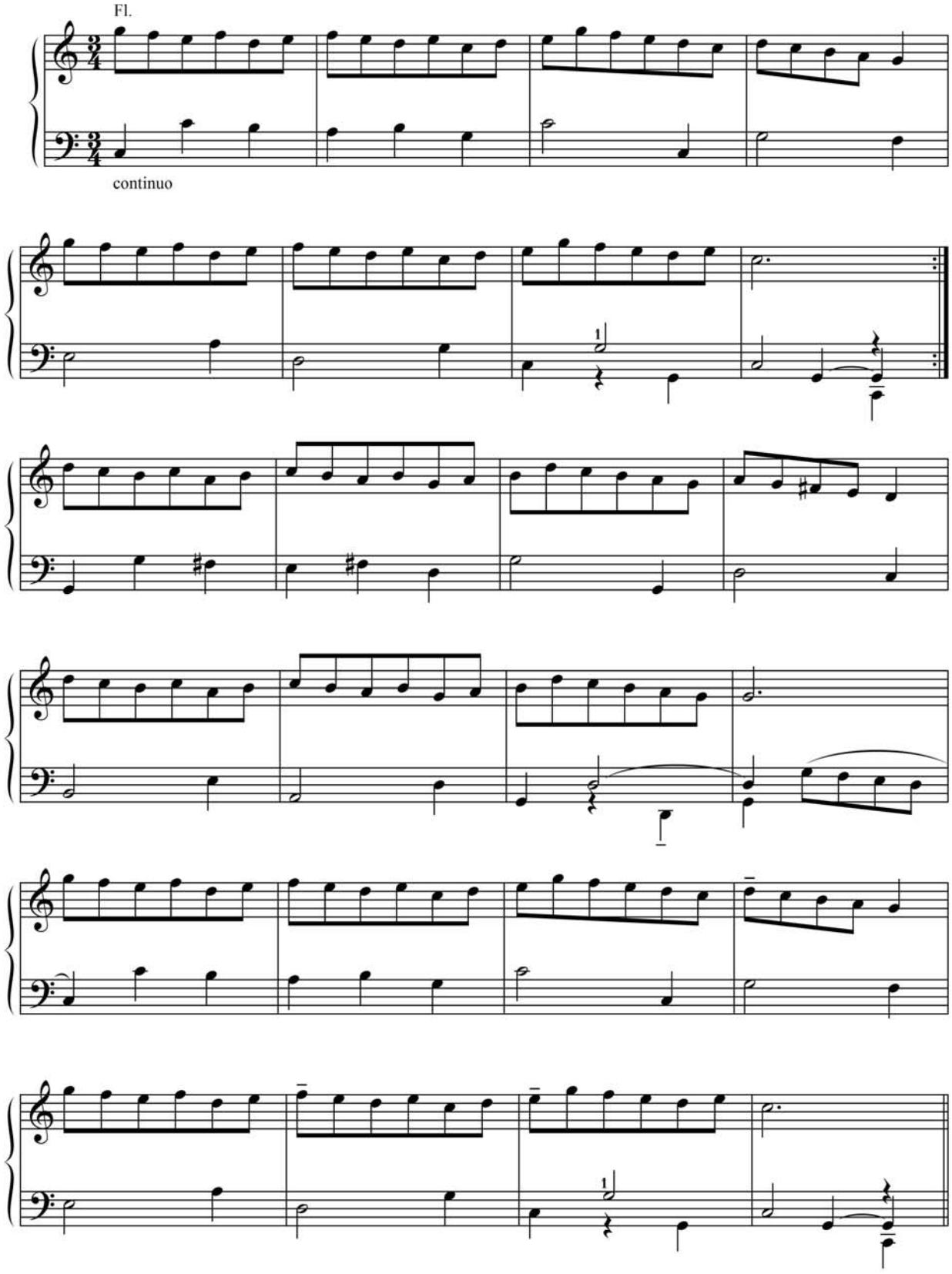
2) темпа;

3) лада;

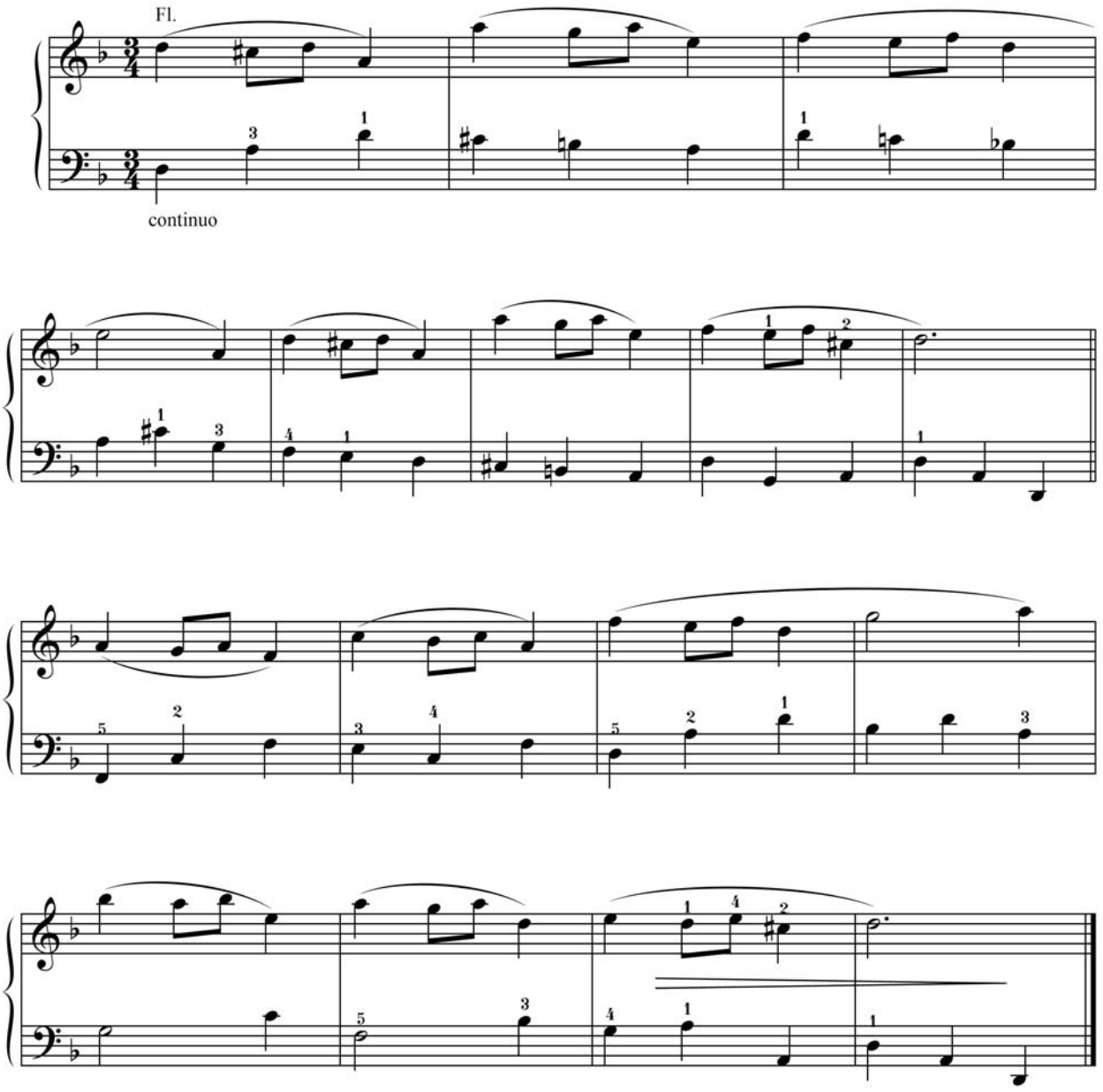
4) изменения ритмической структуры мотива.

Соответственно избранным способам, меняется и *артикуляция.*

Пример № 8
Ж. Ф. Рамо

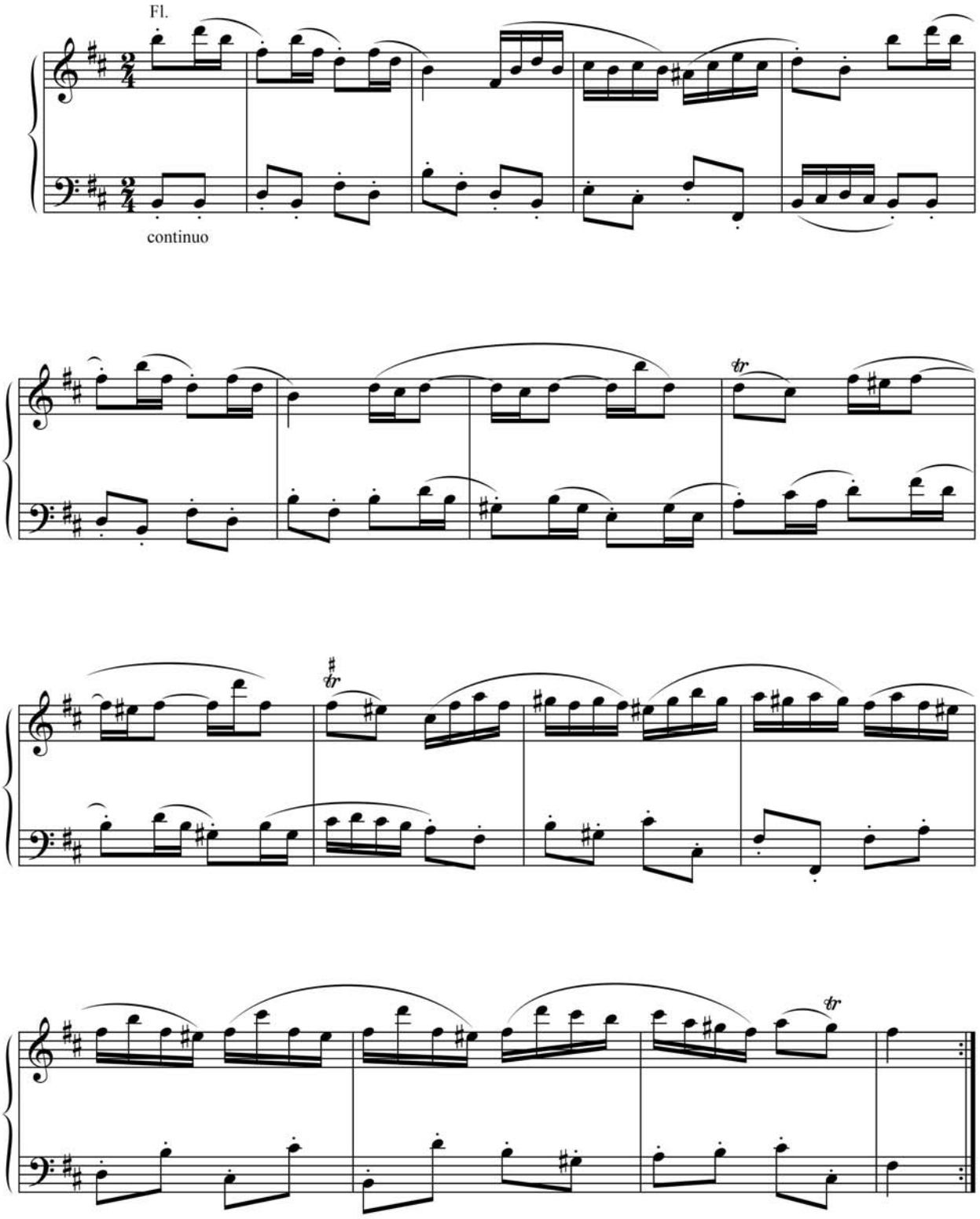


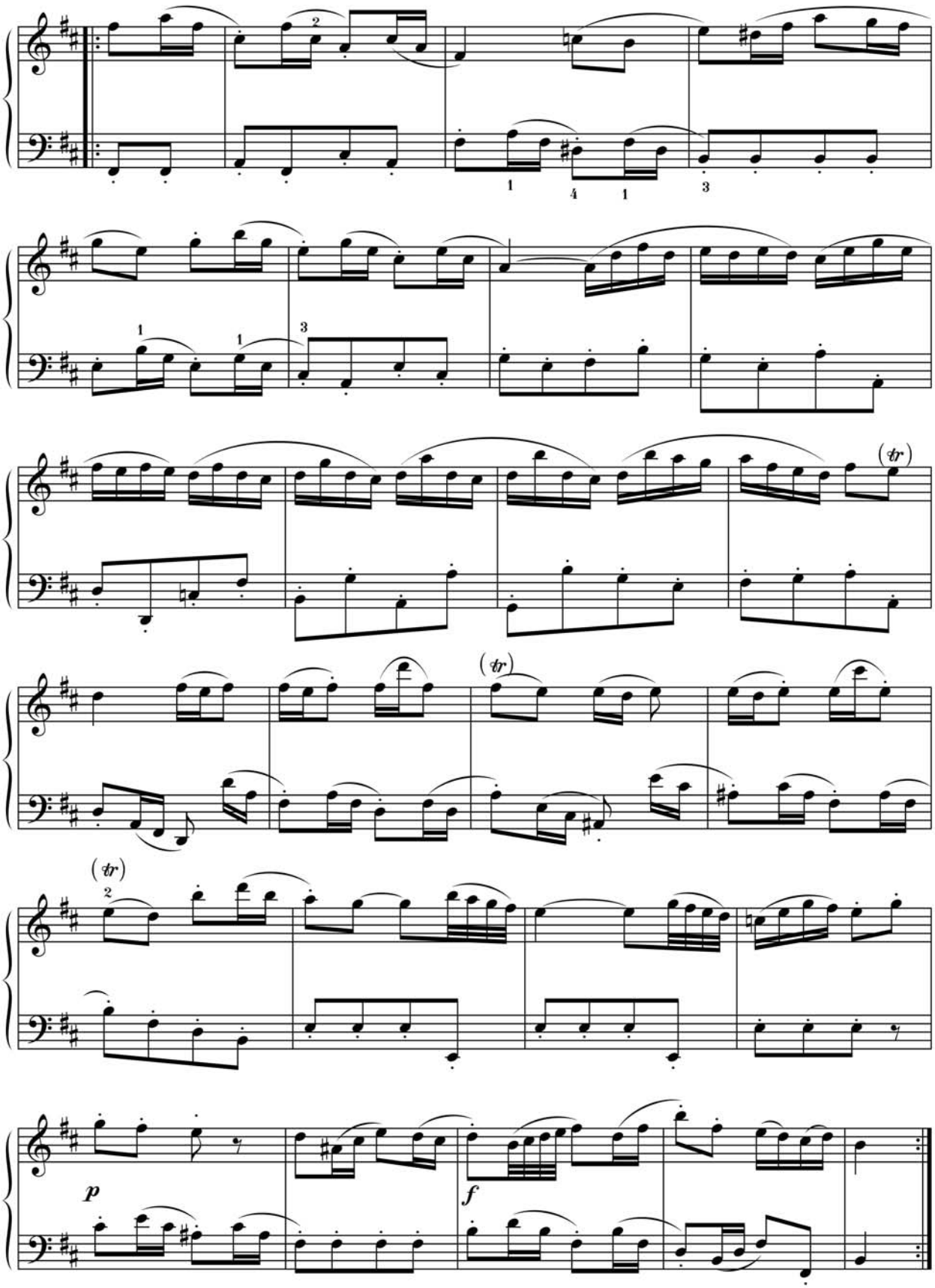
Пример № 9
Г. Перселл



Пример № 10

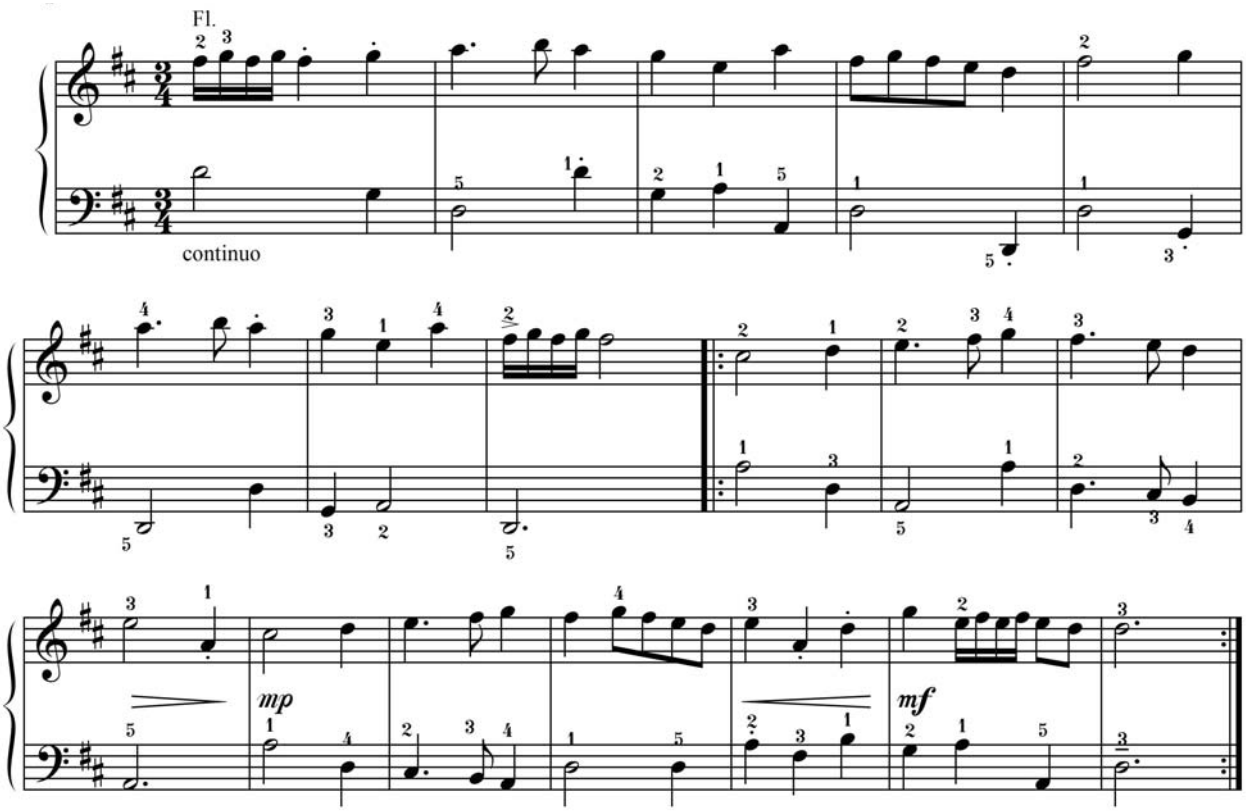
И. С. Бах



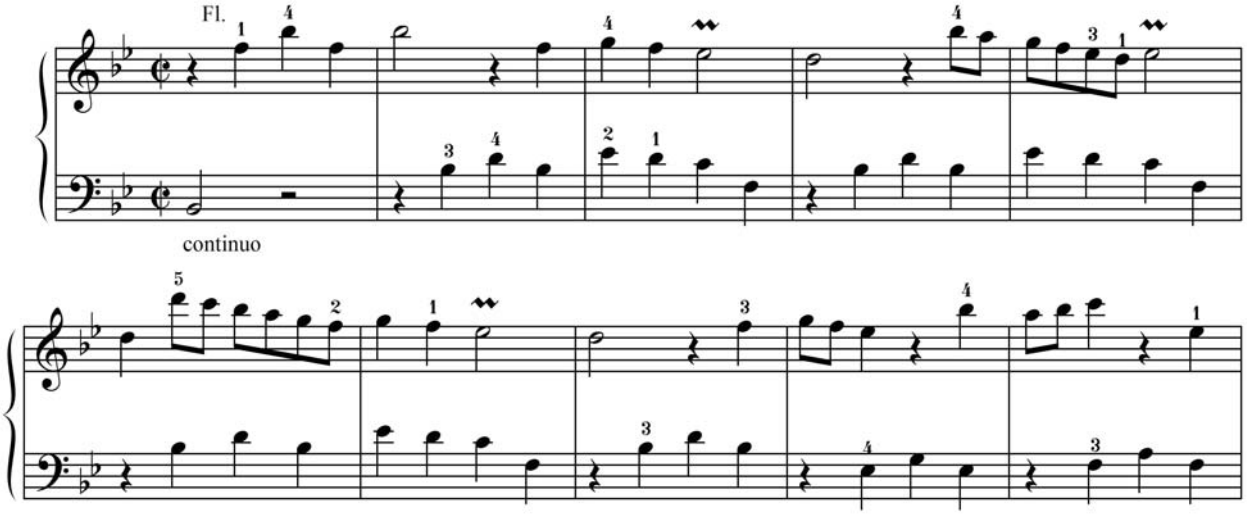

tr
tr
tr
p
f

Пример № 11

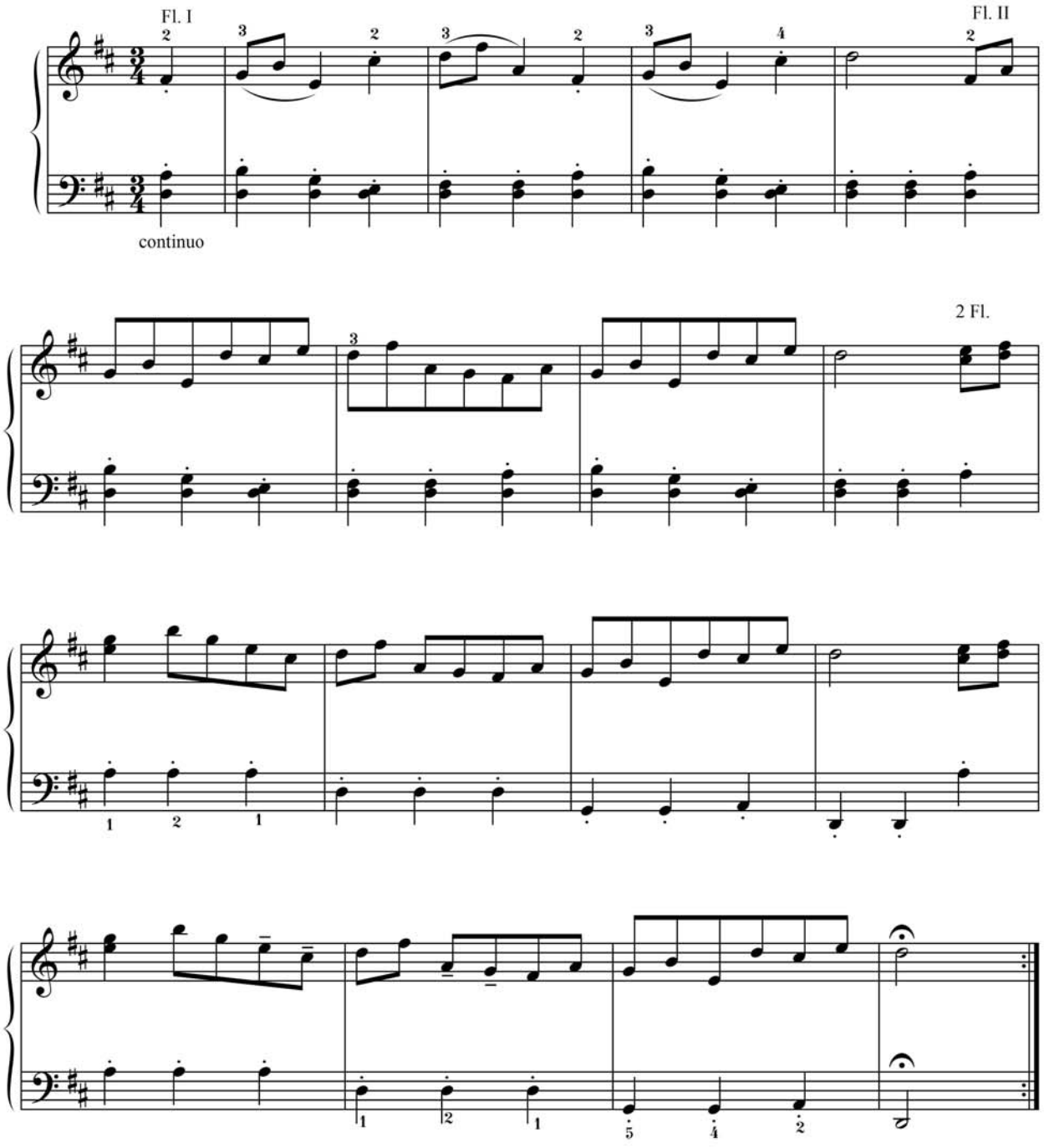
Ж. Б. Люлли



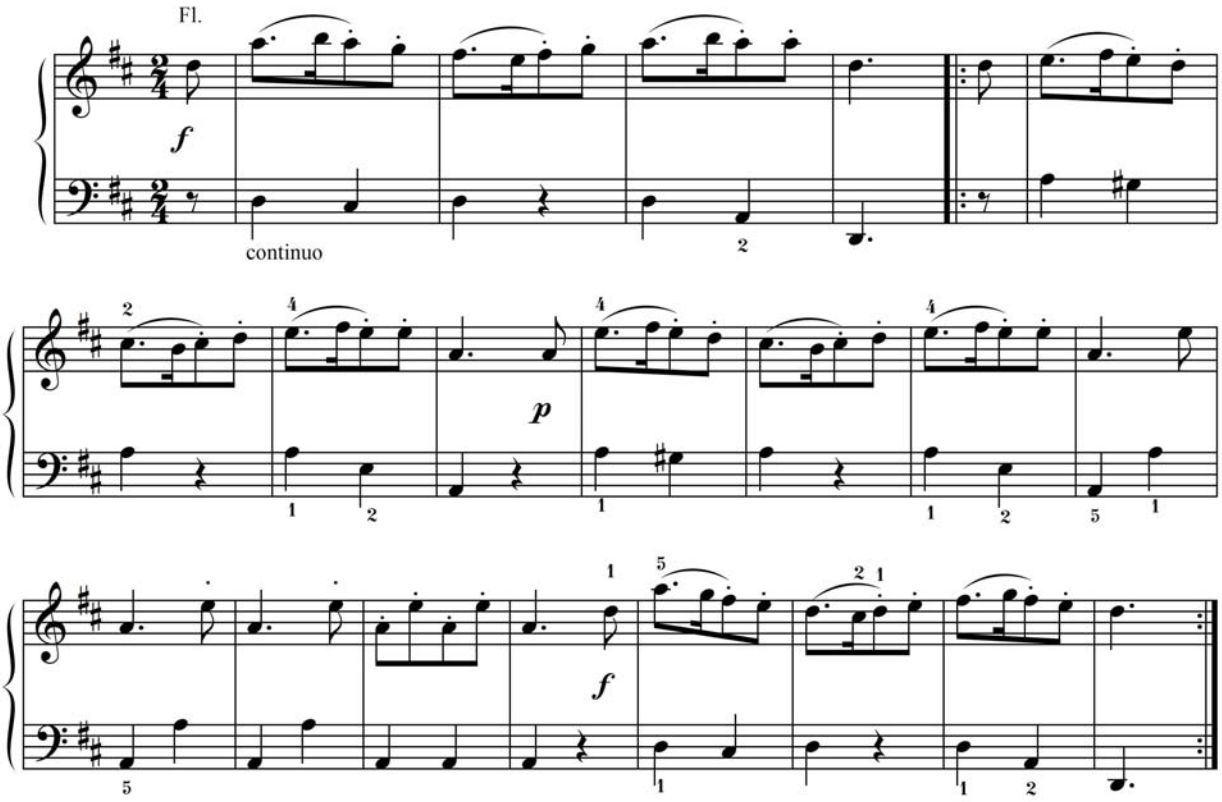
Пример № 12
Д. Скарлатти



Пример № 13
И. Кирнбергер

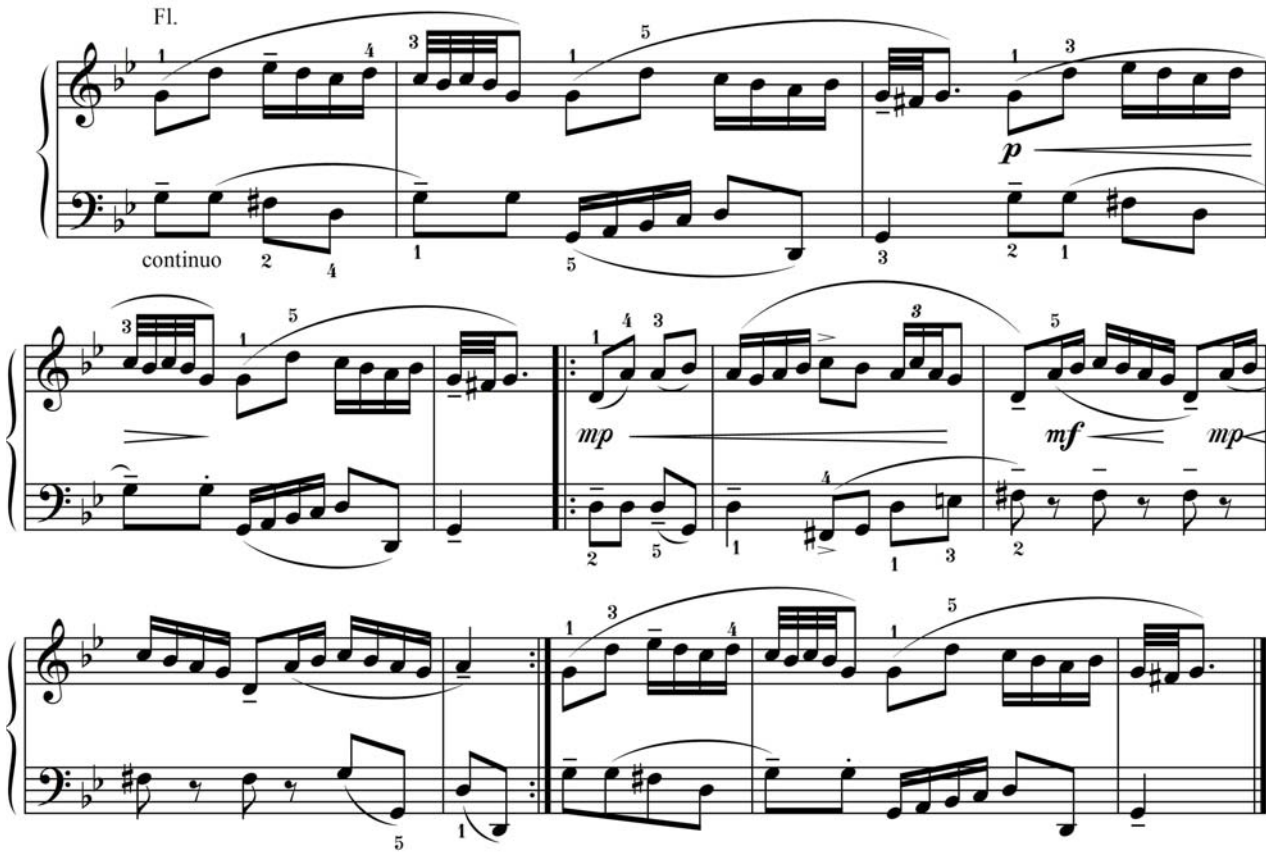


Пример № 14
Ж. Ф. Рамо

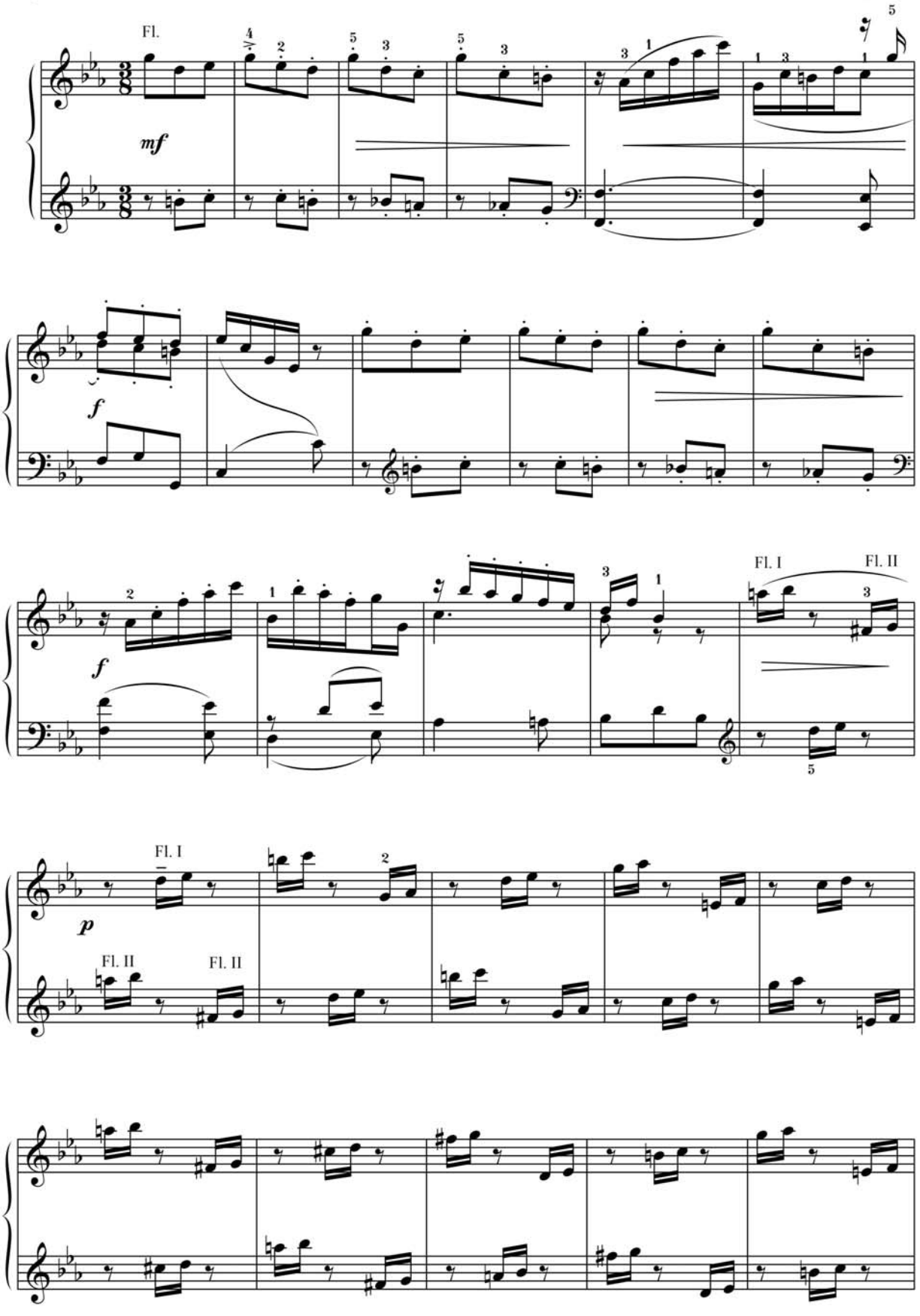


Пример № 15

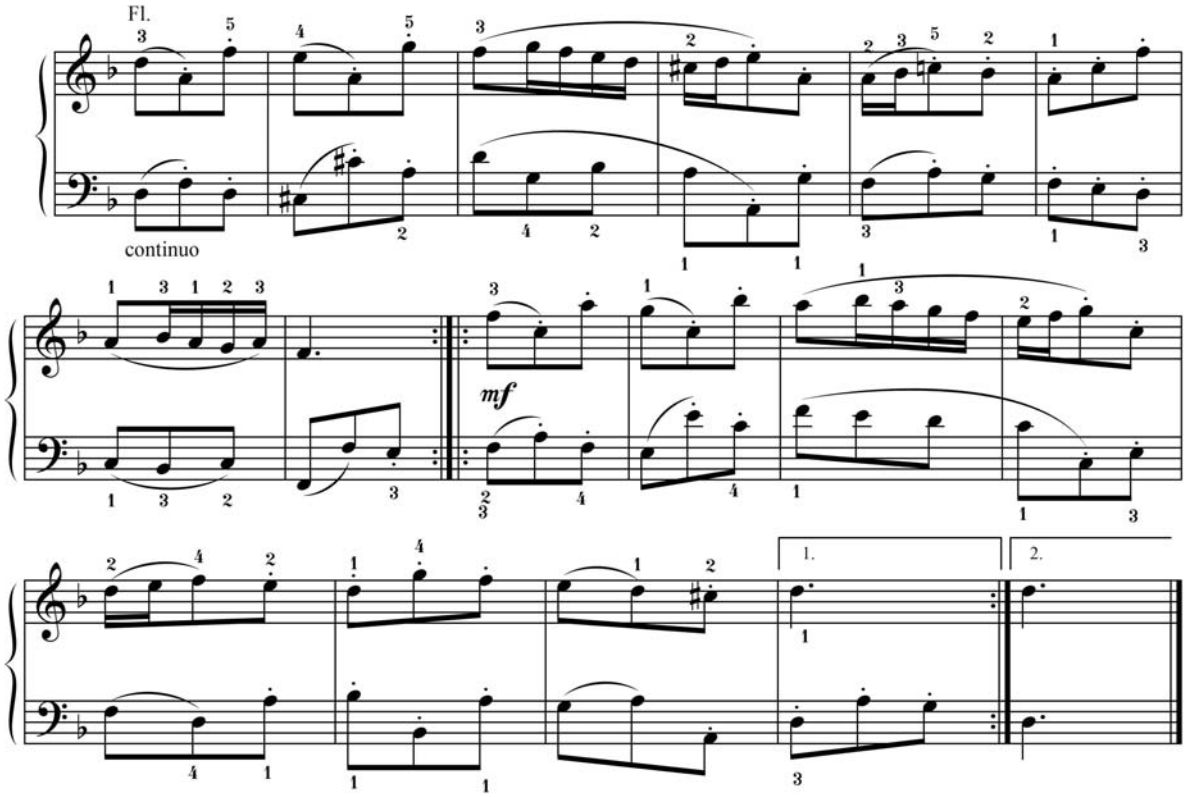
Ф. Куперен



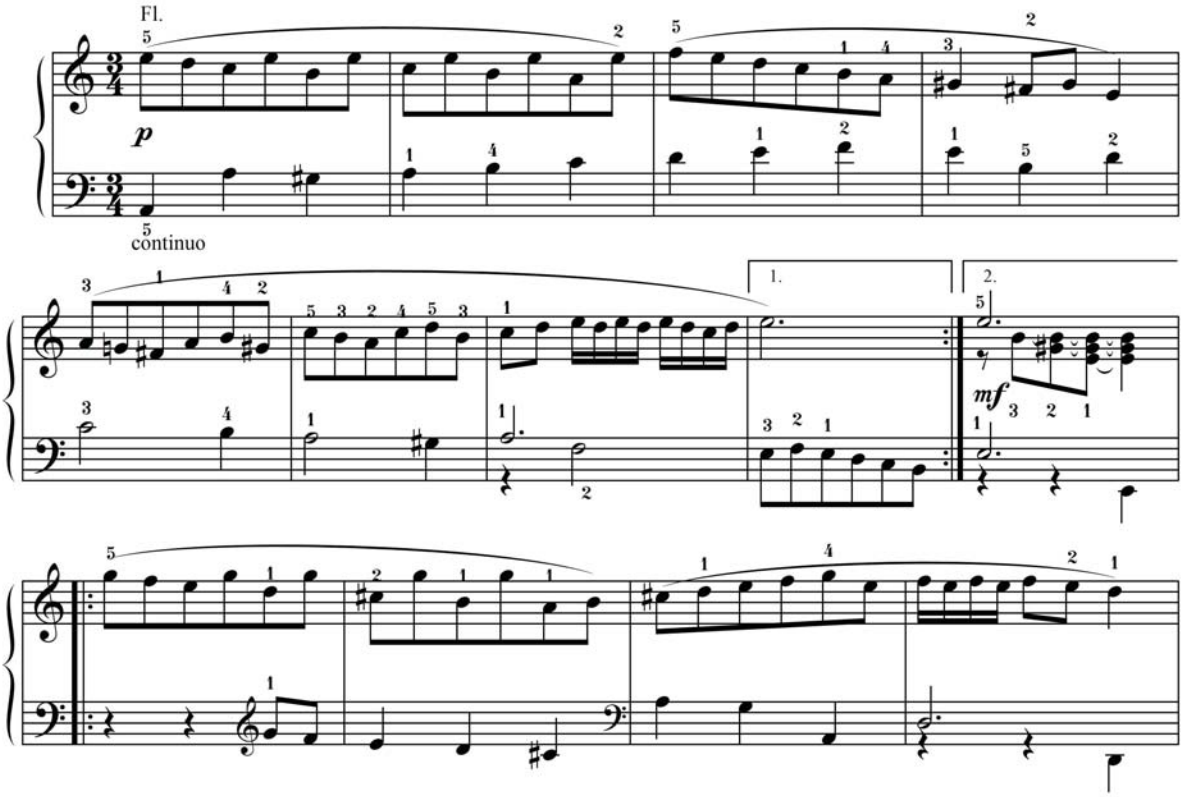
Пример № 16
Б. Галуппи

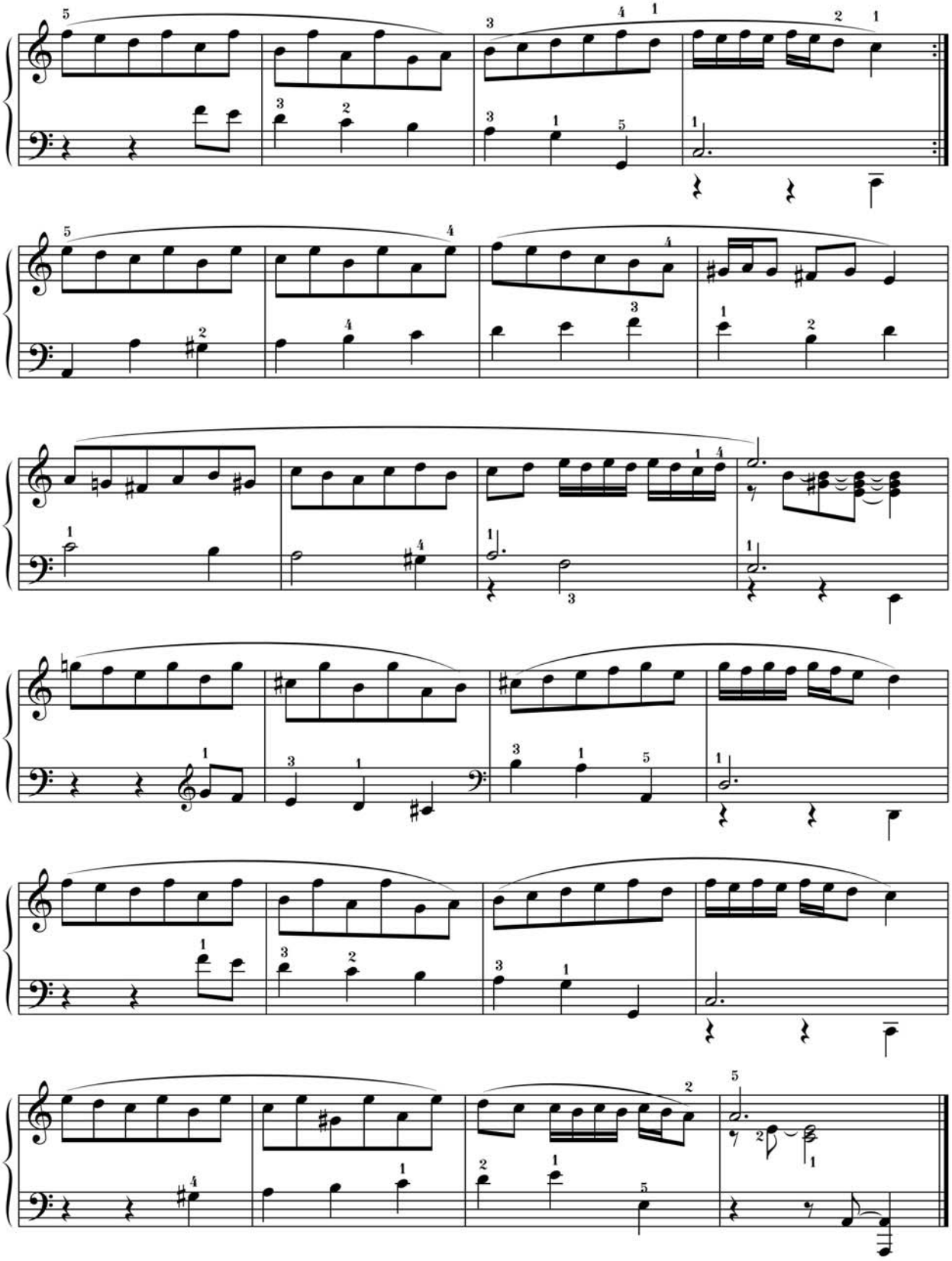


Пример № 17
Г. Ф. Гендель

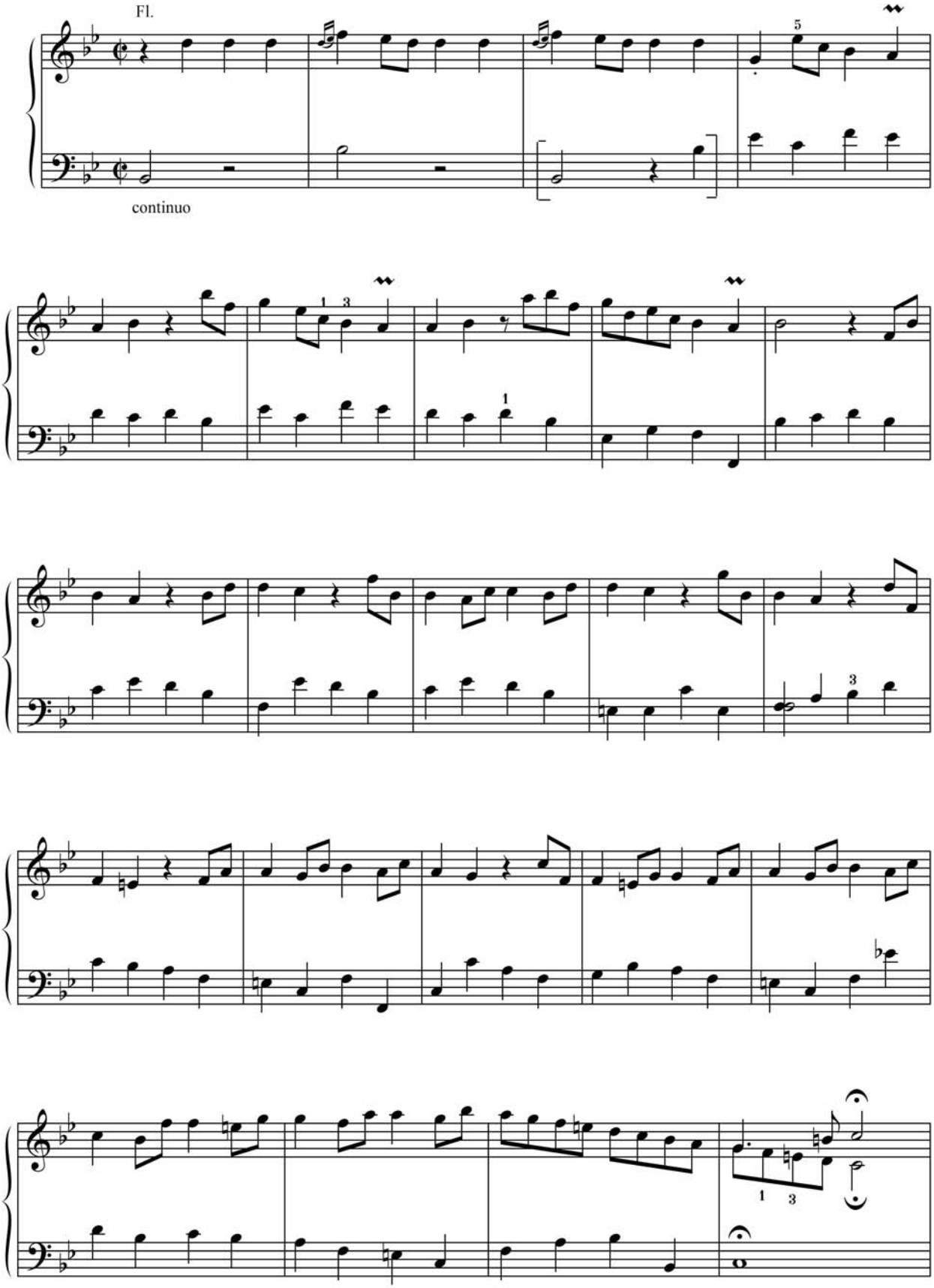


Пример № 18
Ж. Ф. Рамо

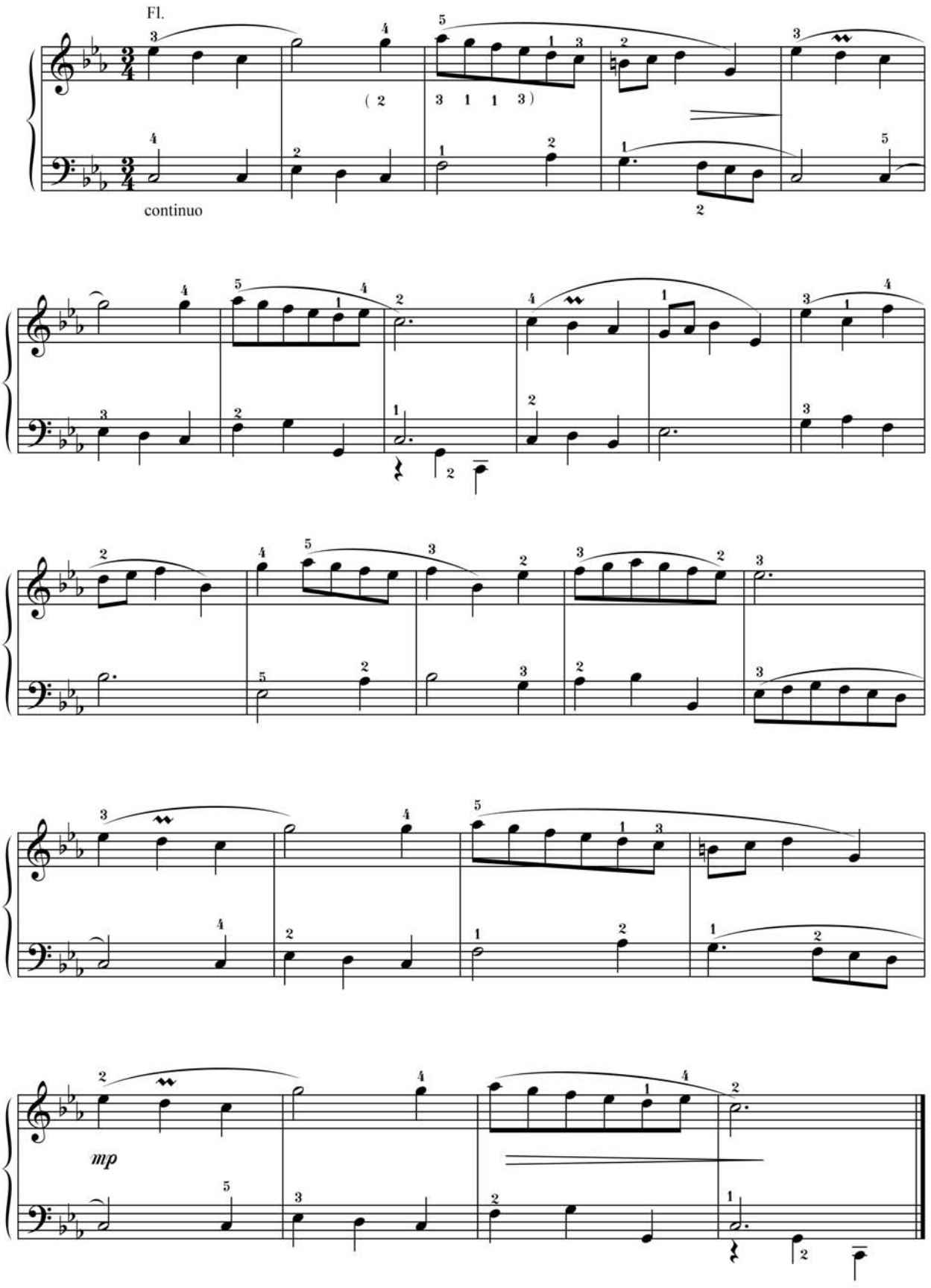




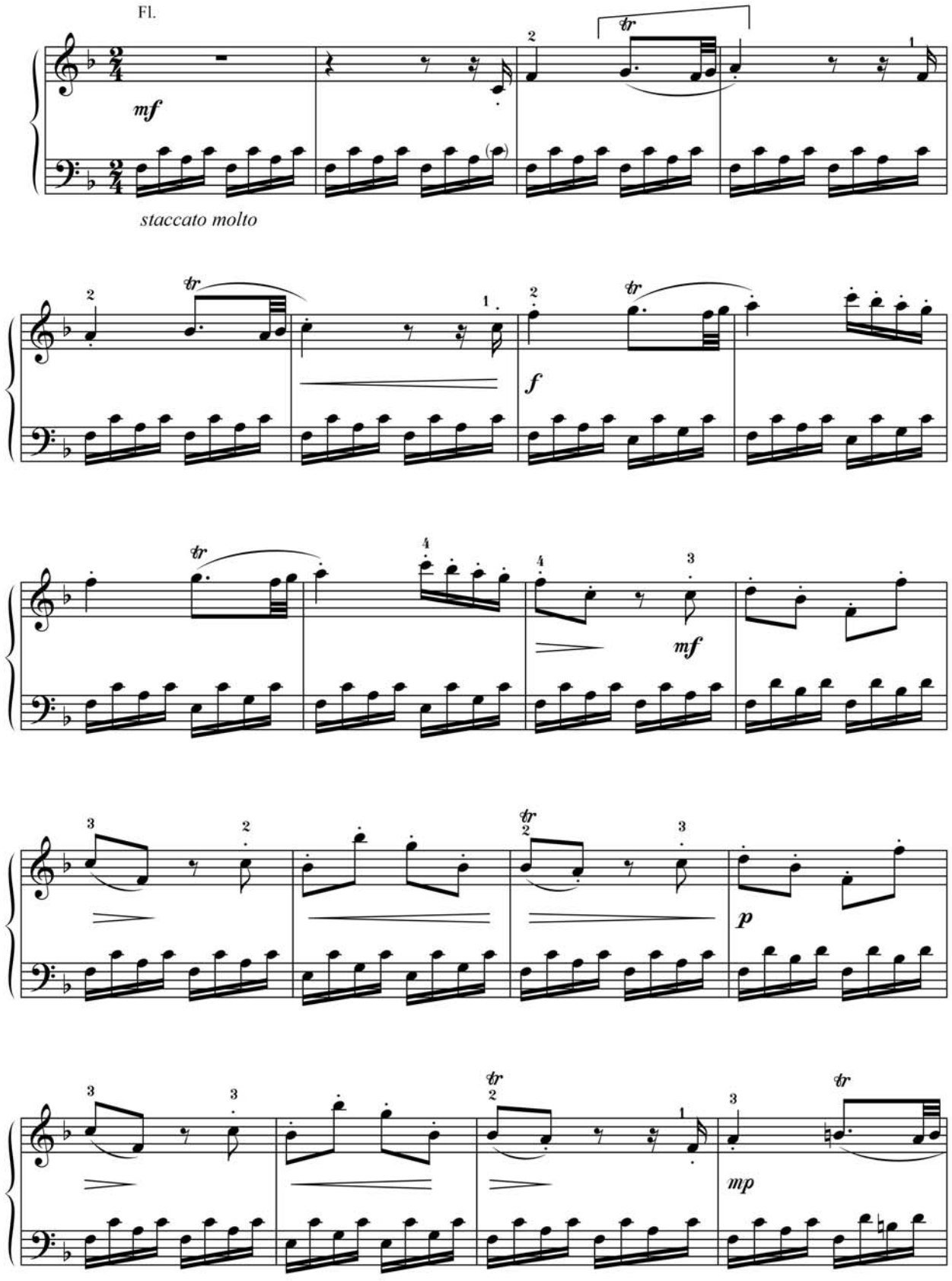
Пример № 19
Д. Скарлатти



Пример № 20
И. Кларк

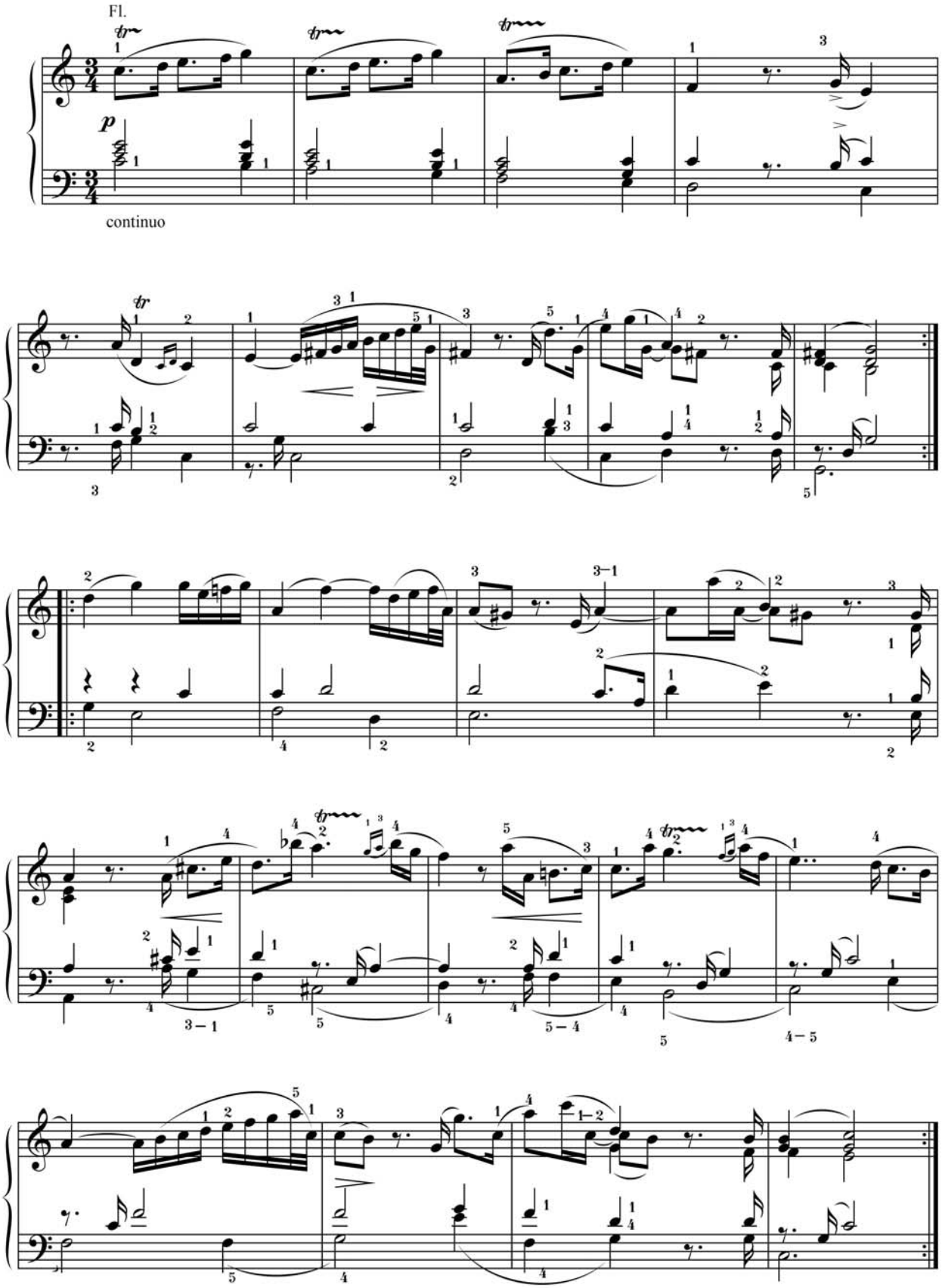


Пример № 21
Дж. Рутини



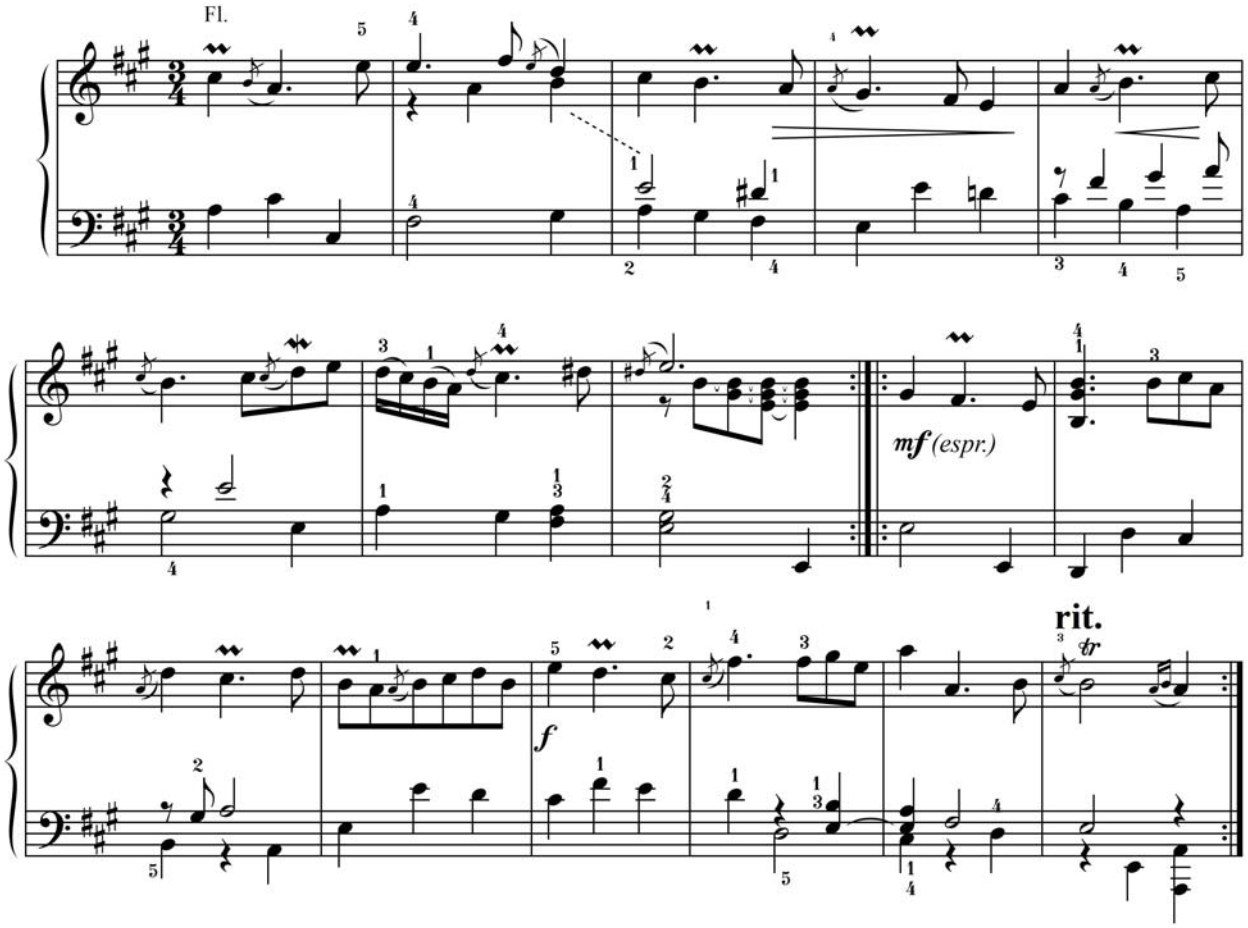
Пример № 22

Д. Циполи



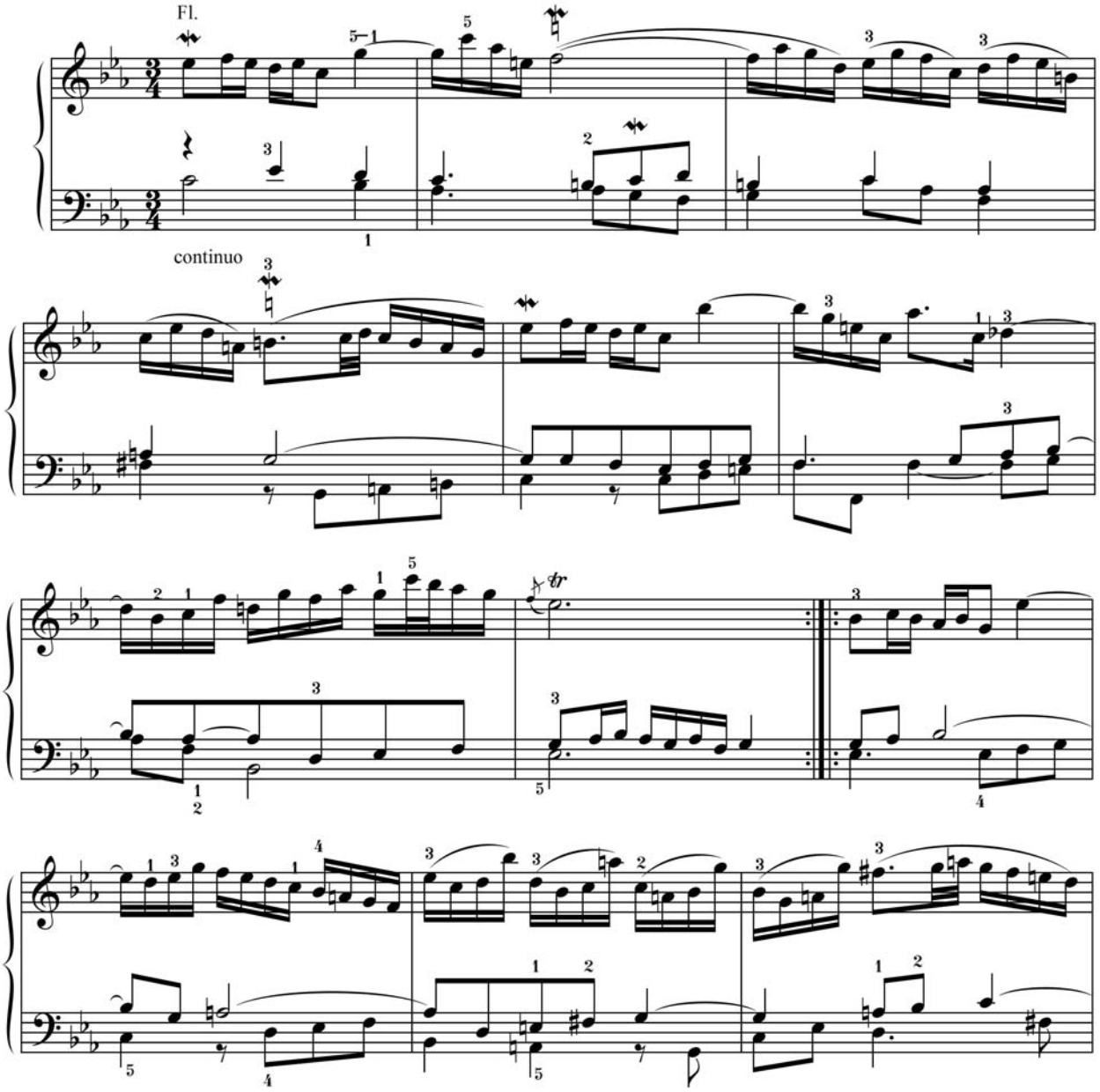
Пример № 23

Ж. Ф. Рамо

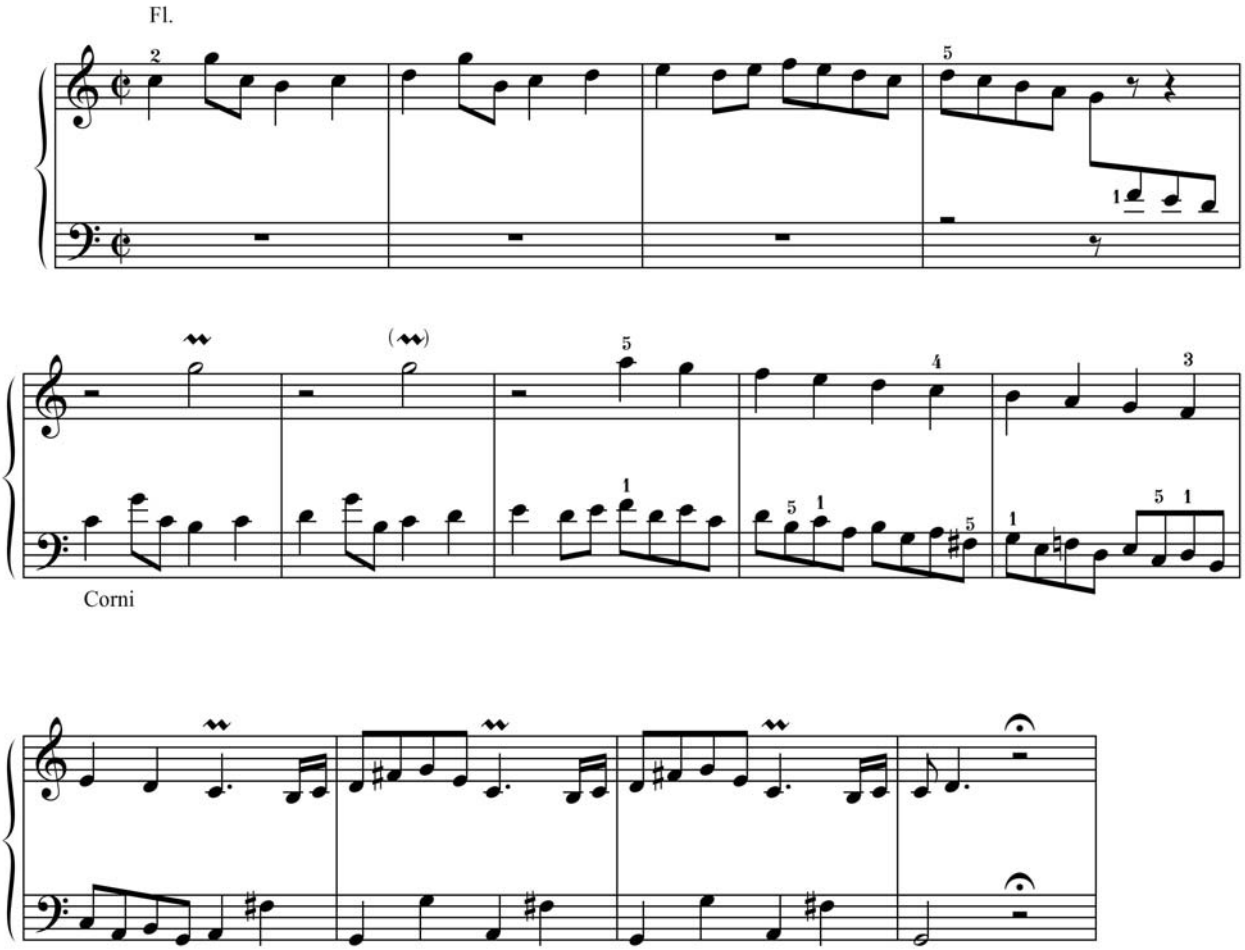


Пример № 24

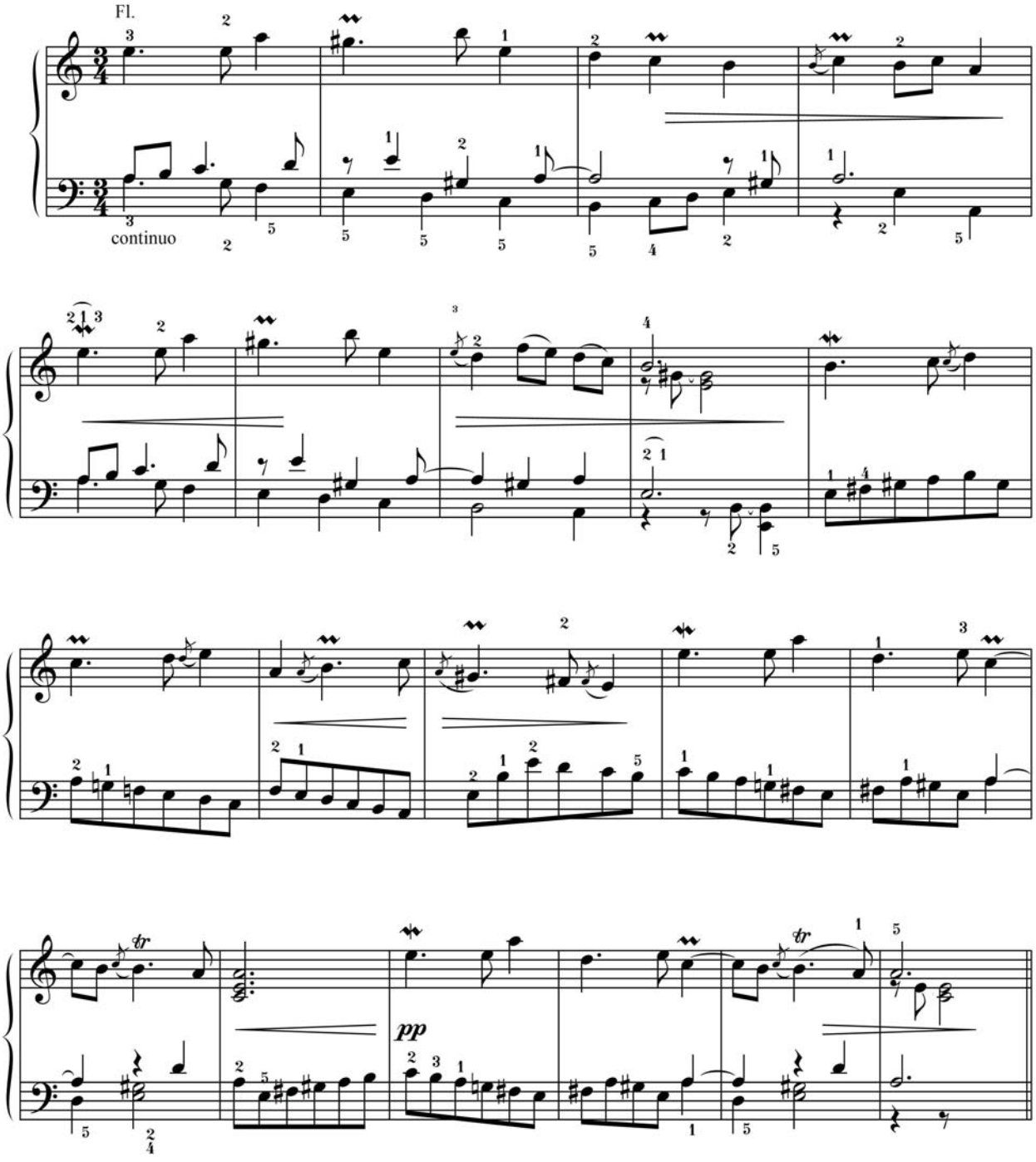
И. С. Бах



Пример № 25
Д. Скарлатти



Пример № 26
Ж. Ф. Рамо



Глава 2
Образ скрипки в клавирных текстах эпохи барокко

Первые упоминания о скрипке встречаются в XVI веке. Ученые полагают, что ее предком была виола, другие справедливо считают, что скрипка произошла от лиры da braccio.

* * *

Скрипка появилась в Италии и во Франции, а вскоре широко распространилась по всей Европе.» На «инструментах, созданных великими скрипичными мастерами Амати, Гварнери, Страдивари, и поныне играют выдающиеся скрипачи всего мира. Форма скрипки, определившаяся в XVI веке, почти не менялась, однако характер звука обогатился значительным насыщением и нежностью тона.

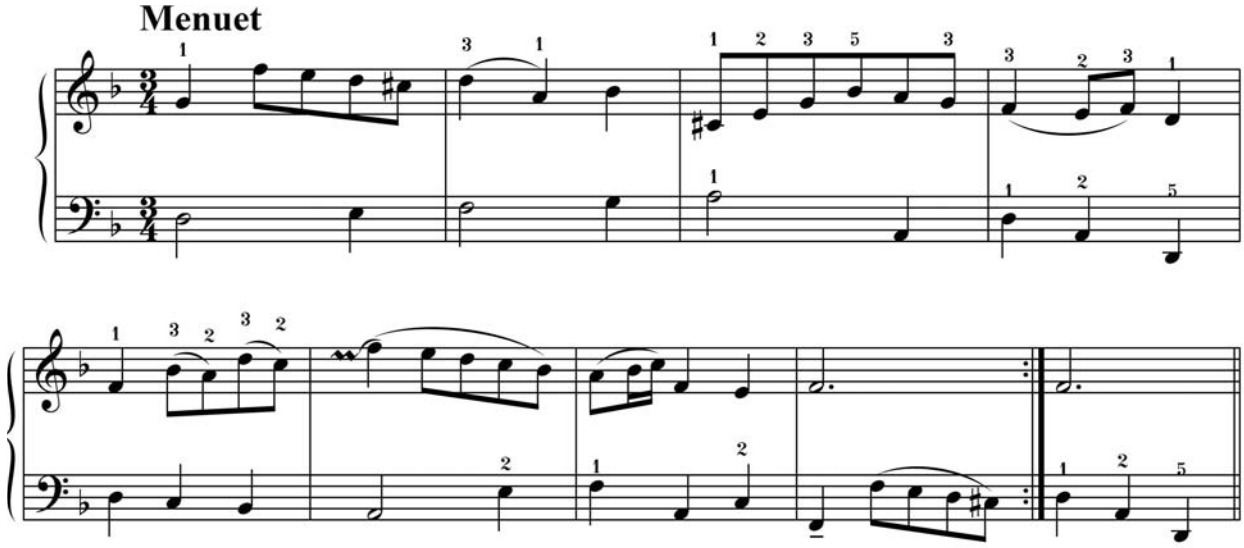
* * *

Скрипка, имея четыре струны, обладает неповторимой окраской звука, что позволило ей завоевать ведущее место среди солирующих инструментов. В оркестре скрипка выполняет различные и многосторонние функции: часто используется для «мелодического пения» очень красив эффект ее соло в оркестре. Группа скрипок в оркестре делится на две партии: первые и вторые скрипки, и тогда в партитуре появляется обозначение divisi. Скрипка является неотъемлемой частью камерного ансамбля, а также входит в состав дуэта трио и квартета.

2.1. Имитация скрипичных клише

На протяжении нескольких столетий скрипка оставляет за собой право занимать главенствующее место в инструментальной музыке, выполняя одну из основных мелодических функций в ансамбле и оркестре. Ее образ без труда узнается и расшифровывается также и в любом клавирном тексте.

Пример № 27
И. С. Бах. Менуэт



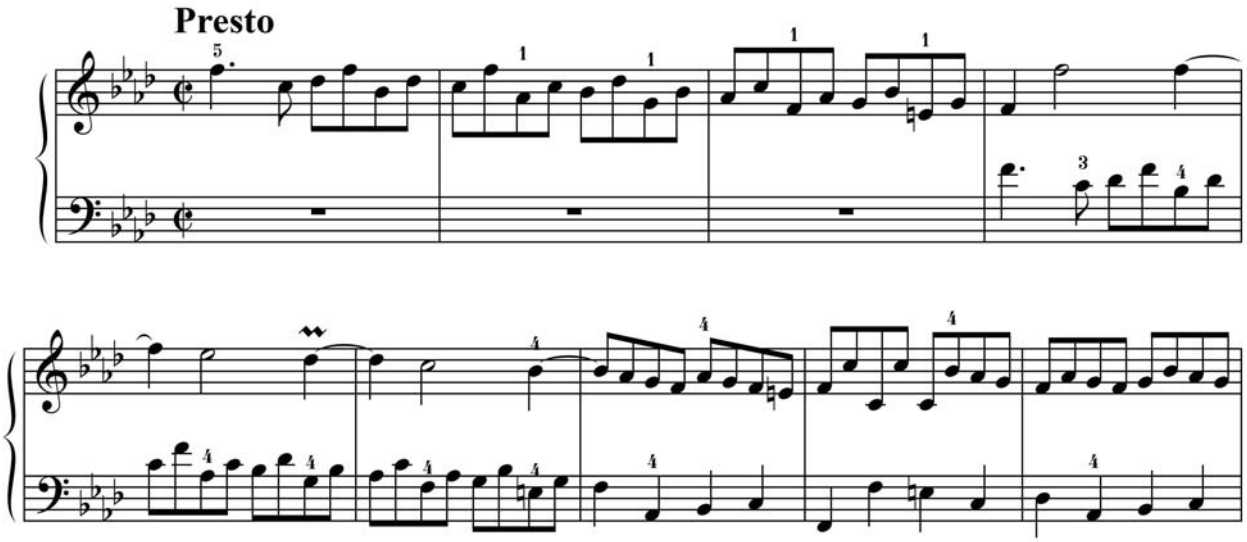
Фрагмент из «Менуэта» И. С. Баха предполагает возможности имитации тембра скрипки на фортепиано. Внимание участников ансамбля должно быть направлено на усиление кантиленности звучания за счет широкой фразировки (пример № 27). Преодоление клавишной природы звука происходит за счет ощущения связного «смычкового» исполнения. Следовательно, ясное, глубокое и экспрессивное звукоизвлечение здесь необходимо.

С целью имитации звучания инструмента средствами фортепиано в интонационном этюде также возможно использование приема *регистровок* – переноса в другие октавы. Как и во многих других произведениях барокко, в этом примере наглядно демонстрируется смысловая оппозиция «continuo-solo». Партию solo (скрипка) исполняет I рояль, партию continuo – II рояль (continuo можно имитировать в тембре виолончели).

Особым приемом игры на скрипке является pizzicato. Для его имитации в фортепианной исполнительской практике часто применяется штрих легкого, цепкого staccato, изображающего игру щипком на струнах.

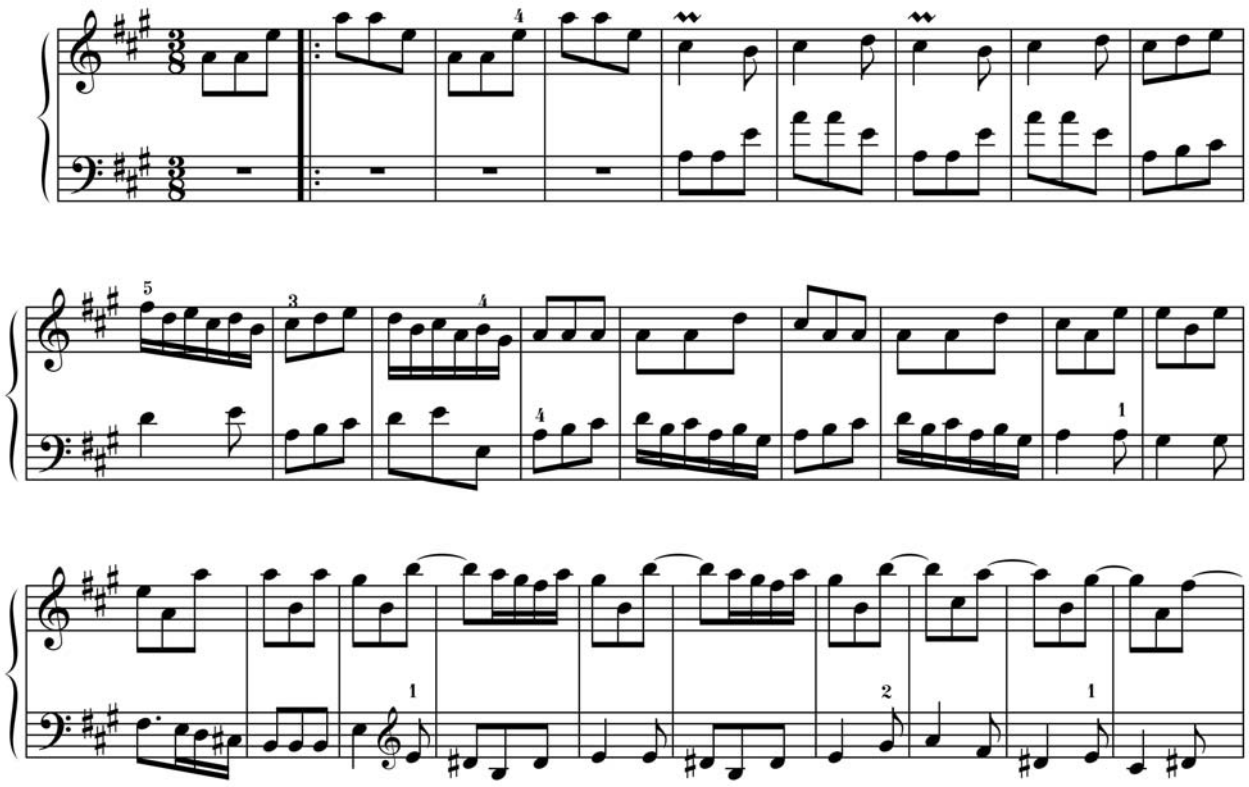
В качестве упражнения для имитации этого приема можно воспользоваться фрагментом из клавирной сонаты Д. Скарлатги (верхняя строка примера № 28).

Пример № 28
Д. Скарлатти. Соната № 127



Скрипачи XVII–XVIII веков тончайшим образом применяли возможности скрипки, индивидуализировали музыкальные средства выражения, связанные с физическими свойствами этого инструмента. Скарлатти же работал над созданием подлинно клавирного музыкального языка. Однако, его сонаты вобрали в себя и весь комплекс различных, в том числе, и неклавирных инструментальных приемов (параллельное движение терций, секст, октав, репетиционные повторения звуков, трели внутри сложных пассажей и аккордов), что является отчасти результатом проникновения в клавирную музыку «неклавирных техник» . Это – одна из характерных черт стиля барокко.

Пример № 29
Д. Скарлатти. Соната № 62

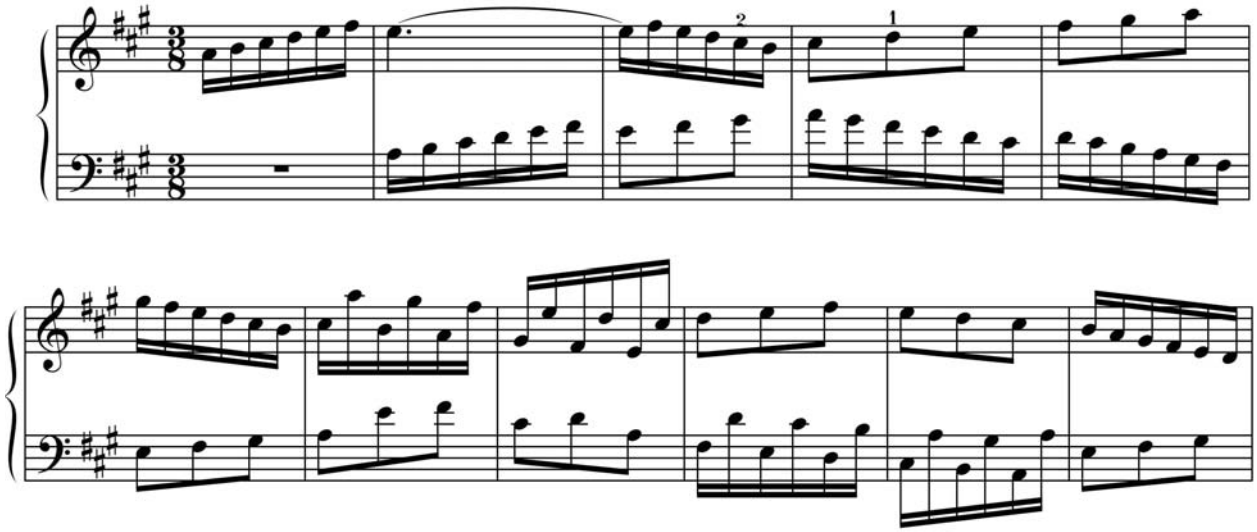


Так, в примере № 29 мы видим воспроизведение скрипичной техники в верхнем голосе. Однако интонационная формула не является в этом случае простой грамматической фигурой или пассажем. Значение сигнальной интонации из «охотничьих сюжетов» подтверждается ее последующей имитацией в виде эхо-эффекта в «валторновом» регистре фортепиано.

Можно исполнить эту «охотничью» сцену в виде интонационного эпода, распределив эхо-реплики между двумя партнерами – участниками тембрового диалога.

Соната Скарлатти № 64 (пример № 30) может быть предложена для воспроизведения скрипичной игры поочередно двумя способами: смычком и pizizcato, что потребует активного переключения внимания в области артикуляции.

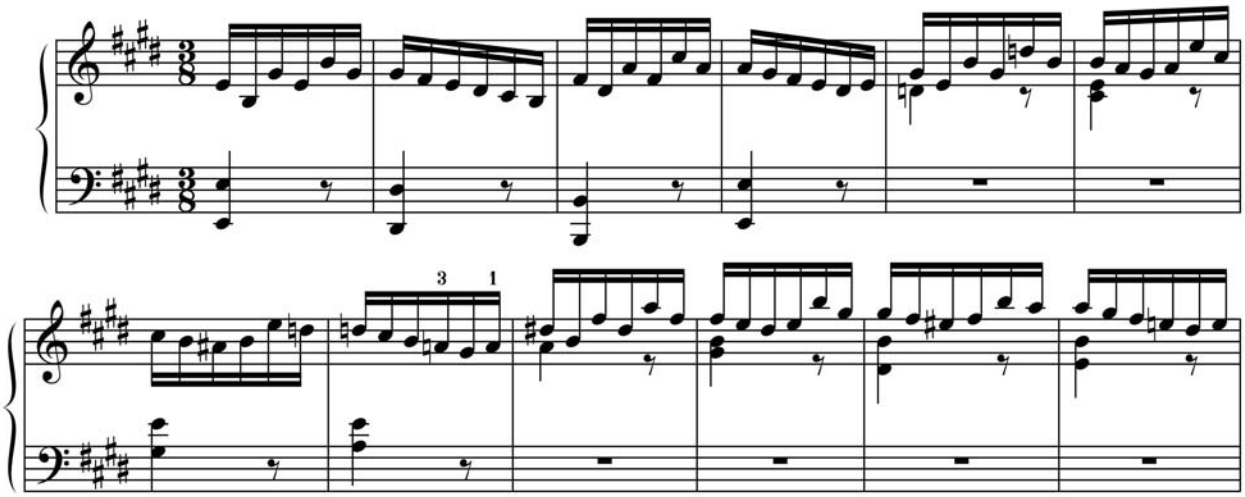
Пример № 30
Д. Скарлатти. Соната № 64



Пример № 30 – образец однотембрового звучания. Подобный тип примеров пригоден для решения основных методических задач по развитию навыка артикуляции и формированию имитационных приемов скрипичной игры на фортепиано. Для воспроизведения pizzicato (восьмые ноты) требуется легкое staccato (но не совсем короткое, а как бы «придержанное»), соответствующее тембру скрипки. Напротив, для имитации игры смычком (шестнадцатые ноты), требуется гибкая и легкая подача звука, обогащенного тембрально.

Скрипка – инструмент виртуозный, и в ее лексике очень распространены различного рода пассажи и фигурации, интонирование которых специфично. Разнообразие и быстрая смена эпизодов выдвигают перед участниками диалога и дополнительные артикуляционные задачи смены штрихов: короткие лиги (шестнадцатые), portamento (восьмые).

Пример № 31
П. Парадизи. Соната Ми мажор



В примере из Сонаты Парадизи также легко угадывается оппозиция «***continuo-solo***». Сольная партия – смешанные гармонические и мелодические фигурации скрипки исполняются «легким смычком», блестяще и виртуозно.

Партия continuo может быть расшифрована как звучание низких струнных с их последующим ***divisi*** и переходом в верхний регистр (т. 5 – т. 6 и т. 9 – т. 12). Исполняющие ее воображаемые инструменты обладают специфичным и очень характерным для барокко штрихом ***portamento***.

Однако, в партии солиста возможна расшифровка еще одного, скрытого варианта – фигуры «встречного ритма», зашифрованного в метрической сетке фрагмента. Первая и третья доли каждой из фигур орнамента неизменно обнаруживают ее действие. Третья доля такта подчеркивается неожиданно возникающей паузой басового голоса, и энергия его «несостоявшегося ритма» воспринимается как естественное продолжение линии орнамента. В результате образуется новая фигура мелодии (на звуках e – ***h***, ***gis*** – ***cis*** и т. д.), которую можно выявить акцентами в артикуляции.

2.2. Практические задания и методические комментарии

В интонационных этюдах №№ 32–39, предназначенных для чтения с листа и последующего преобразования музыкального текста, приоритетное значение приобретает имитация партии солирующей скрипки. Сквозная задача в «деловой» («ролевой») игре «я – исполнитель» – артикуляция различных видов скрипичной техники (***legato, pizzicato, staccato*** и др.), а также интонационной лексики струнных инструментов (фигураций и пассажей). Сольная партия воображаемой скрипки включена в контекст уже знакомых по предыдущему разделу смысловых структур клавирного текста ***continuo – solo***), отражающих типовую ситуацию ансамблевого музицирования барокко. «Солисту» предстоит освоить различные приемы артикуляции. «Партию continuo» во всех примерах может исполнить второй партнер (строго по тексту – одноголосно или в дублировке).

Игра «Я – исполнитель»

В некоторых примерах возникает ситуация звучания «двух скрипок» (№ 33–36, № 38). В этом случае исполнителю следует прочесть текст как ***divizi***, то есть разделить записанную на одной строке «скрипичную» партию между двумя руками («1-я скрипка» – «2-я скрипка»).

* * *

В традициях старинного уртекста исполнителю предлагалось самому решать задачи расстановки динамики, темпа и артикуляции.

Продумайте самостоятельно *динамический план* интонационных этюдов с учетом жанровых особенностей произведений: № 32 и № 36 – сарабанда; № 34 – пастораль.

* * *

Сыграйте интонационный этюд № 37 в двух различных вариантах с использованием противоположных темповых обозначений.» Не «забудьте, что изменение темпа может повлечь за собой и соответствующее изменение артикуляции.

Расставьте темп, динамику и артикуляцию в интонационном этюде с «охотничьим сюжетом» (№ 39).

Игра «Если бы композитором был я»…

…то для начала нашел бы в каждом интонационном этюде «ключевые интонации» и подумал над способами их преобразования. Например, в этюде № 32 ключевыми интонациями являются: начальный мотив каждого такта – *ритмоформула сарабанды и фигура чаконы* в басу.

* * *

Можно преобразовать первую из них следующими способами:

• заполнением проходящими звуками;

• исполнением мотива в ритмической инверсии (замена ритма сарабанды на ритм менуэта);

• исполнением мотива в мелодической инверсии.

* * *

Найдите ключевые интонации в интонационных этюдах № 33, № 36 и преобразуйте их аналогичным способом.

В интонационном этюде № 33 «солист» исполнит интонации lamento строго по тексту, без изменений. «Партию continuo» можно преобразовать введением ритмоформулы сарабанды в виде остинато (образец ритмоформулы автор уртекста дает в заключительном такте пьесы).

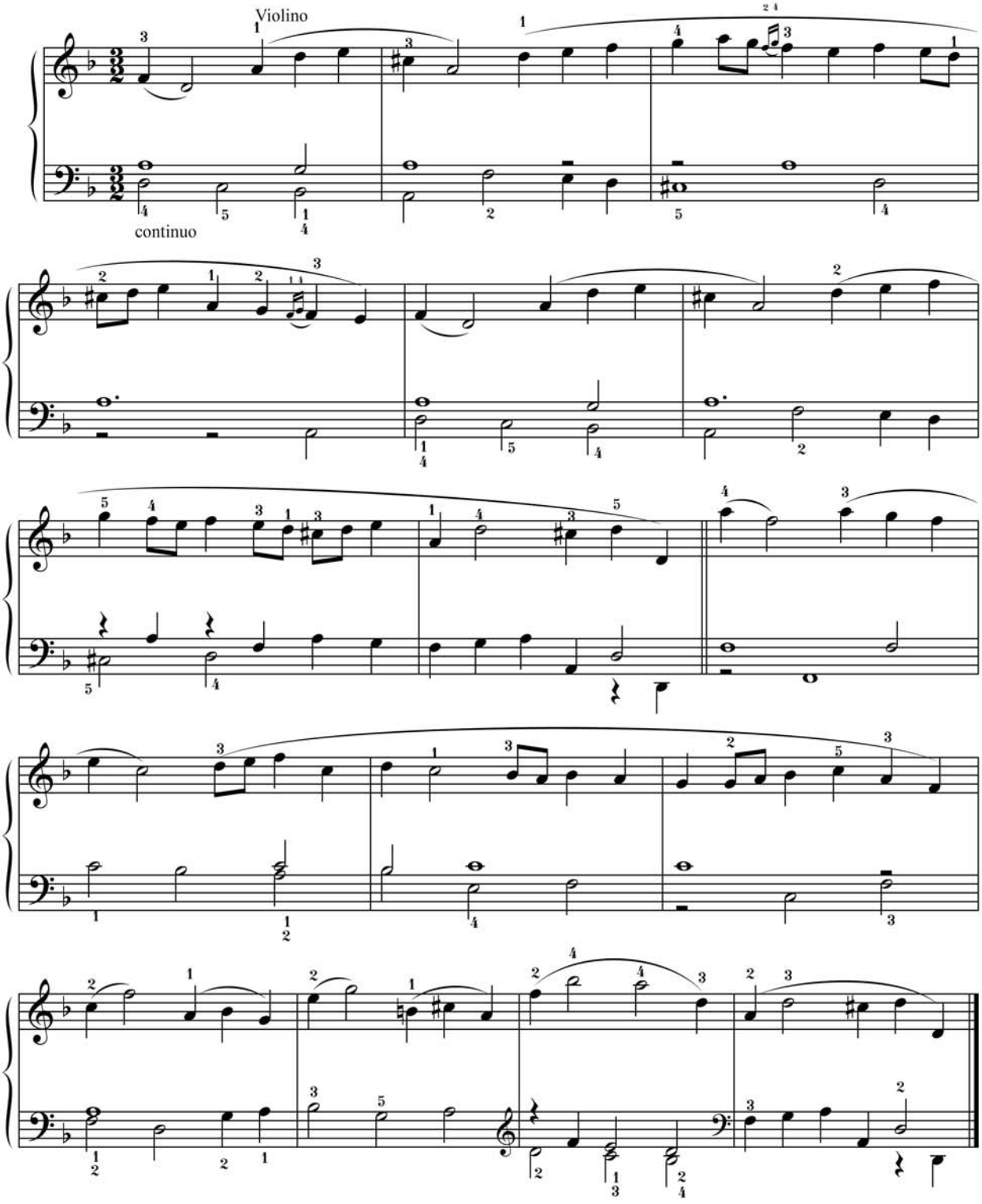
* * *

В интонационном этюде № 35 предлагается «свернуть» партию continuo в гармоническую схему. В качестве остинато использовать ключевую интонацию – «ритм шага» (т. 8 – т. 10).

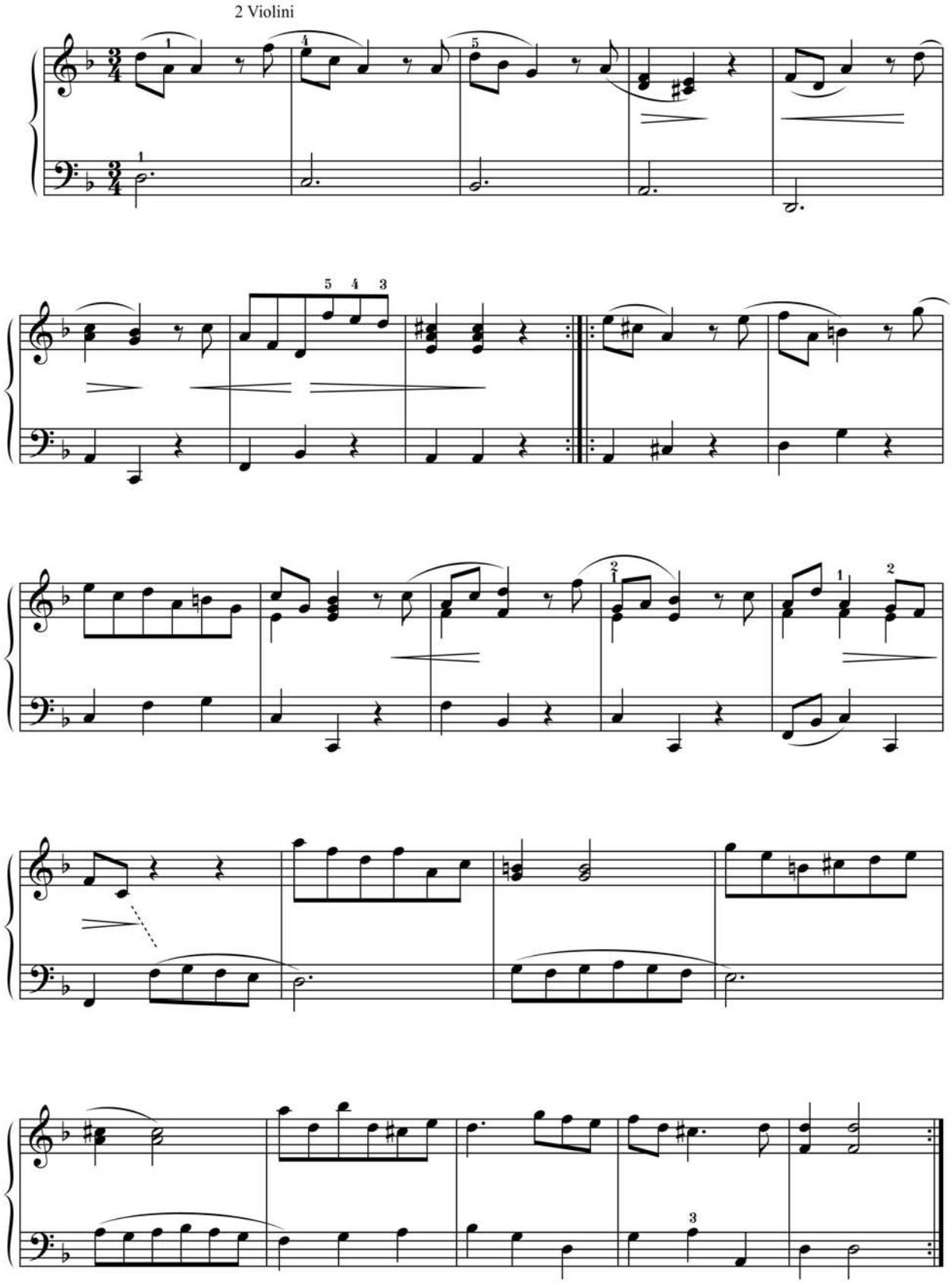
* * *

Интонационный этюд 36 предлагается исполнить до знака репризы в ролевой игре «Идет репетиция старинного оркестра» в различных вариантах смены состава исполнителей.

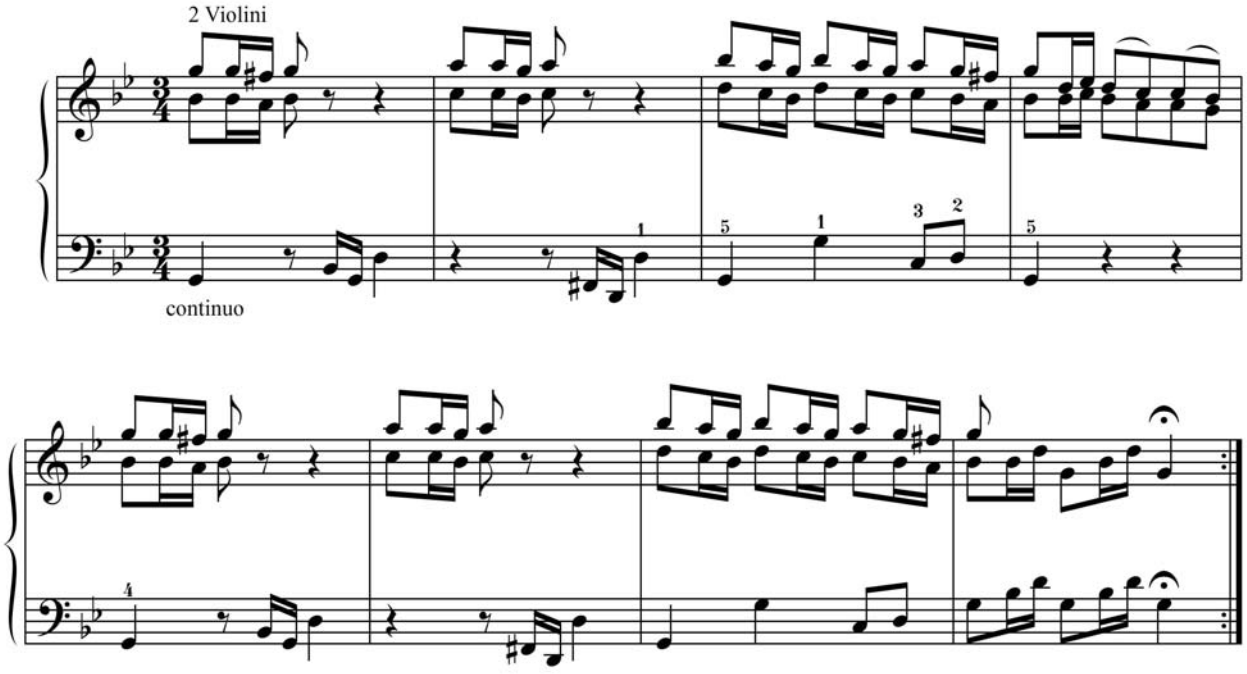
Пример № 32
Г. Перселл



Пример № 33
Г. Ф. Гендель

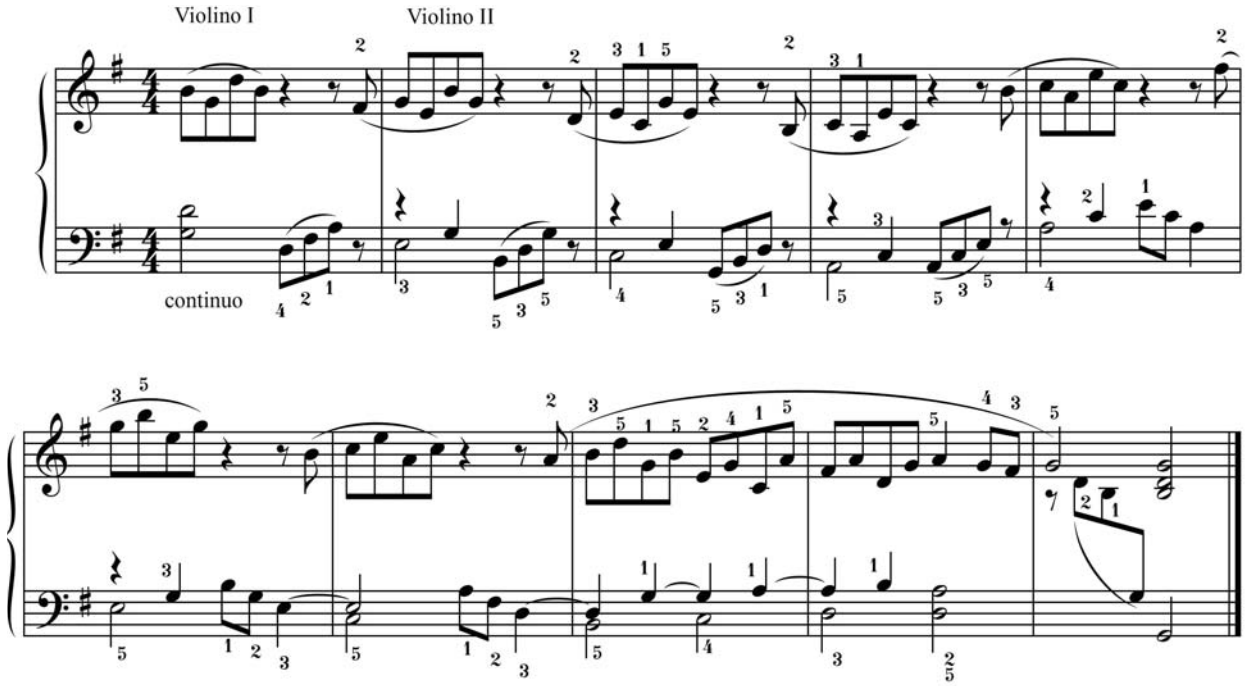


Пример № 34
И. С. Бах

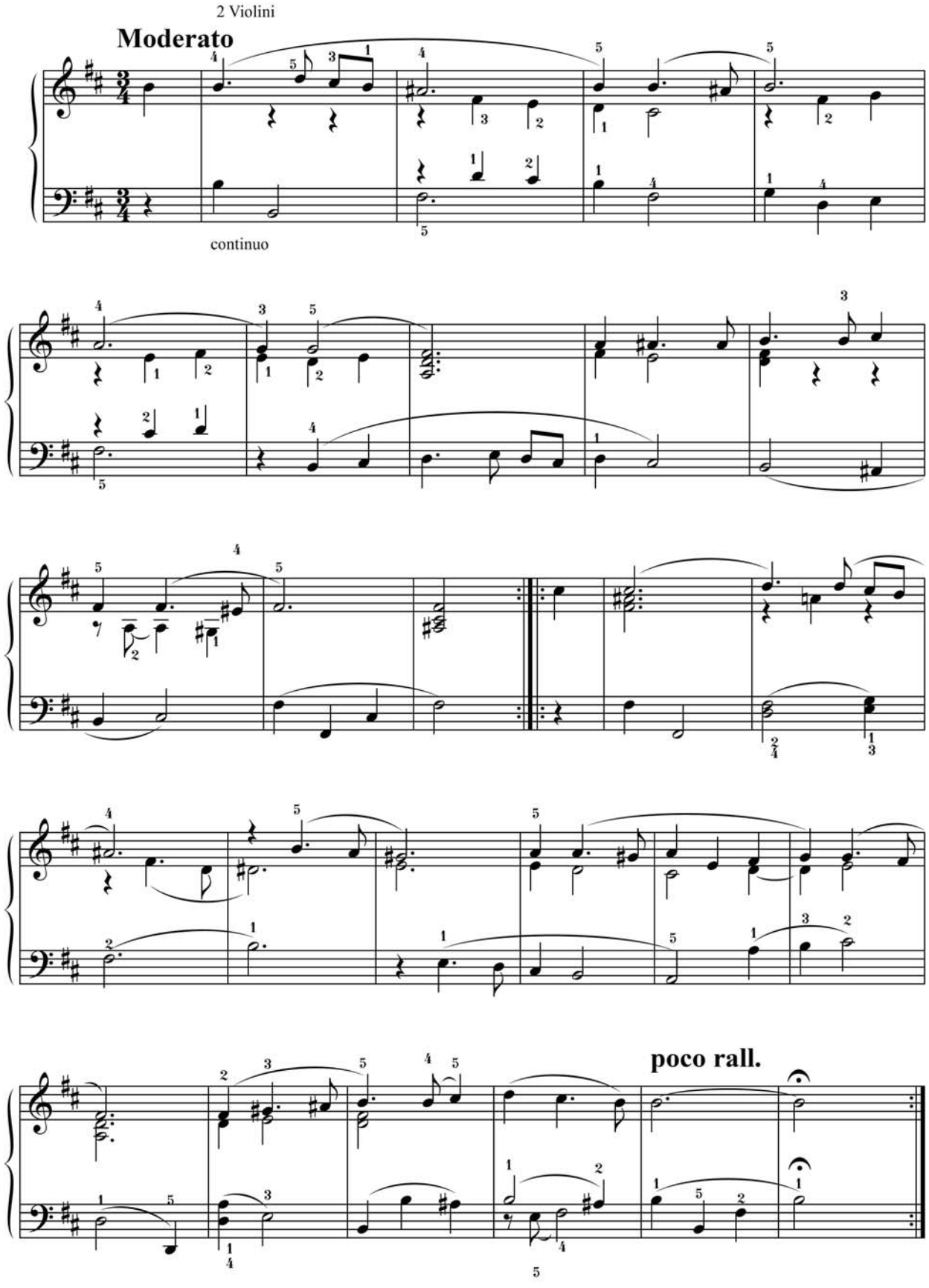


Пример № 35

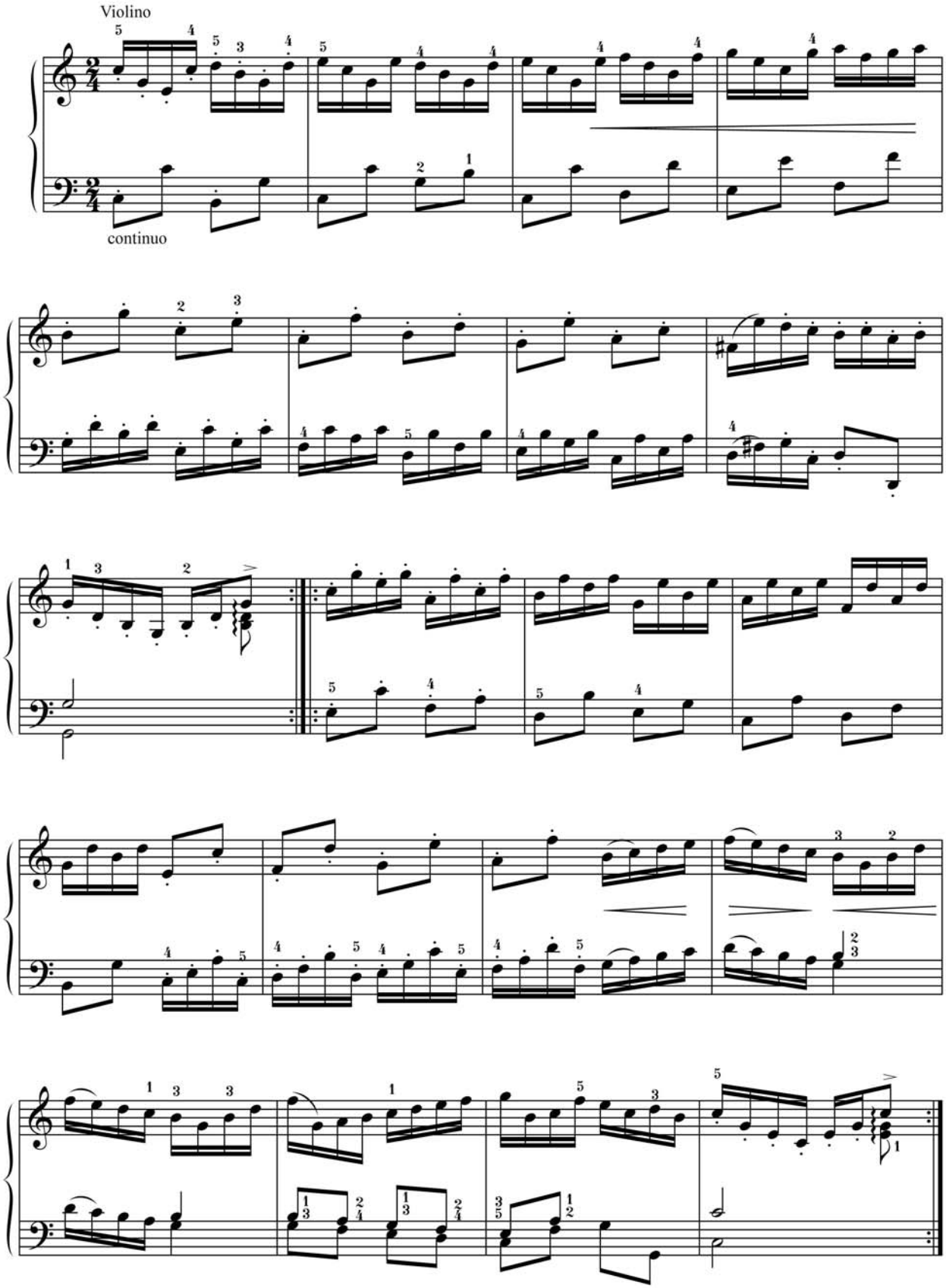
Г. Перселл



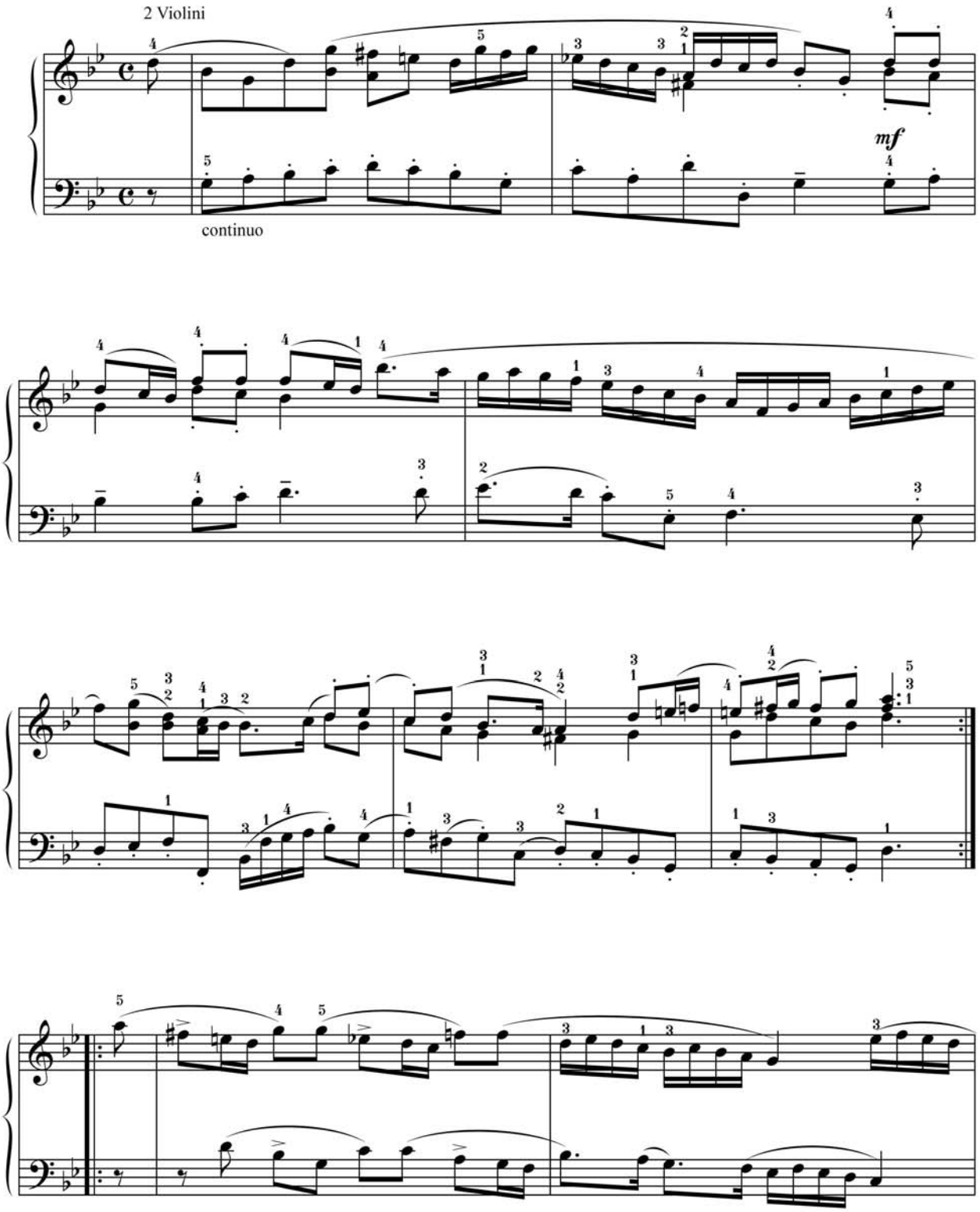
Пример № 36
И. Фробергер

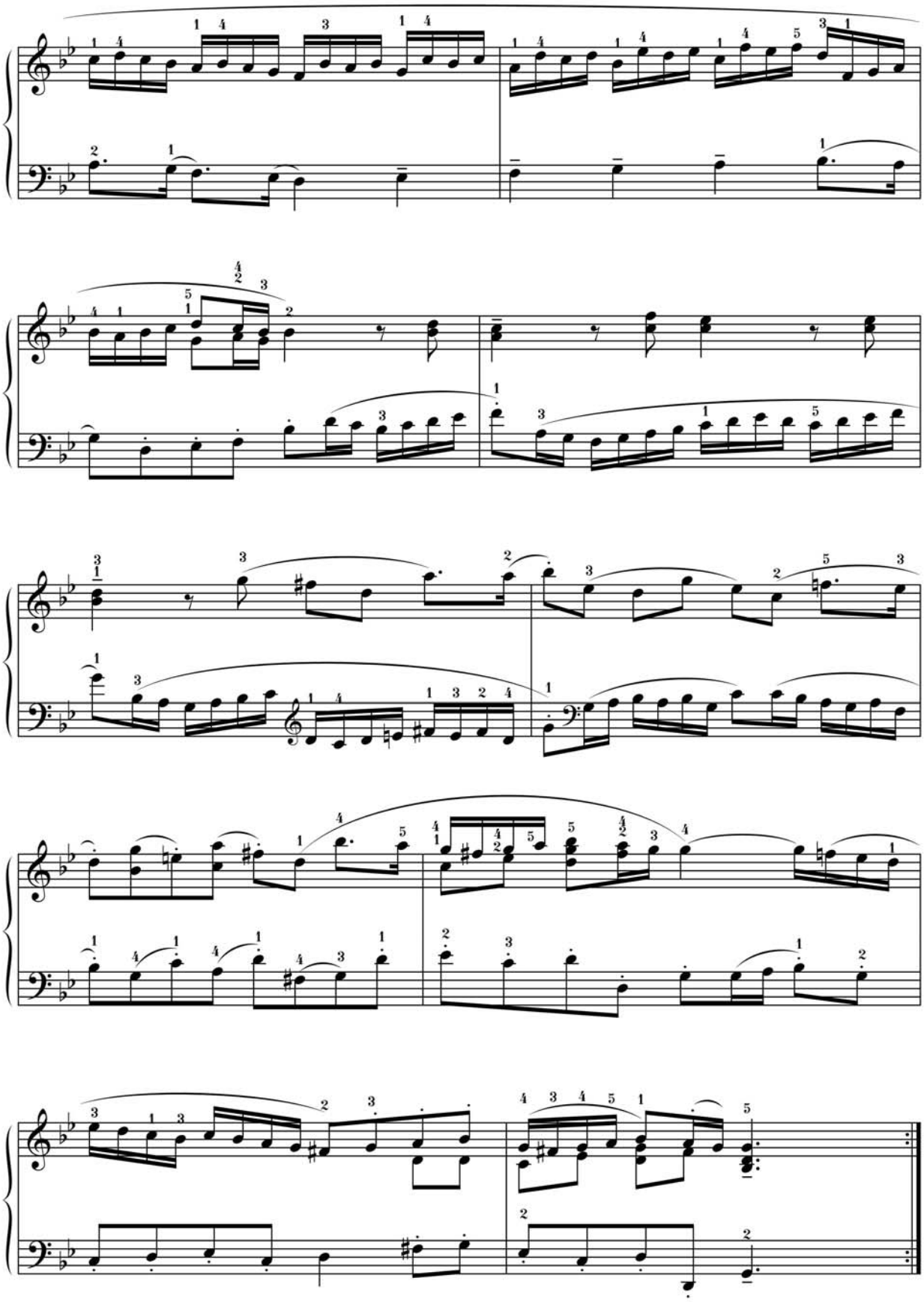


Пример № 37
Д. Циполи

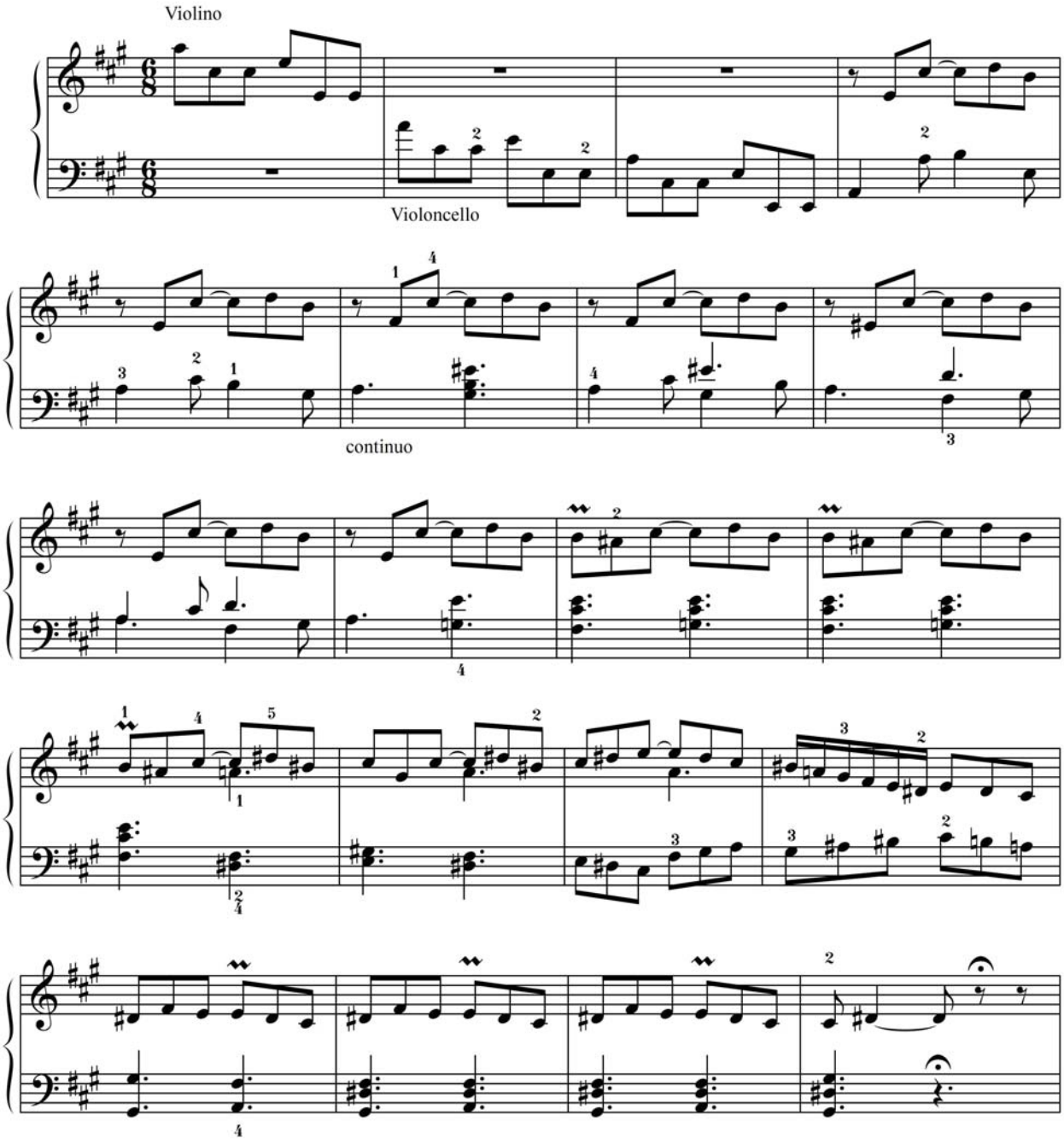


Пример № 38
Г. Ф. Гендель

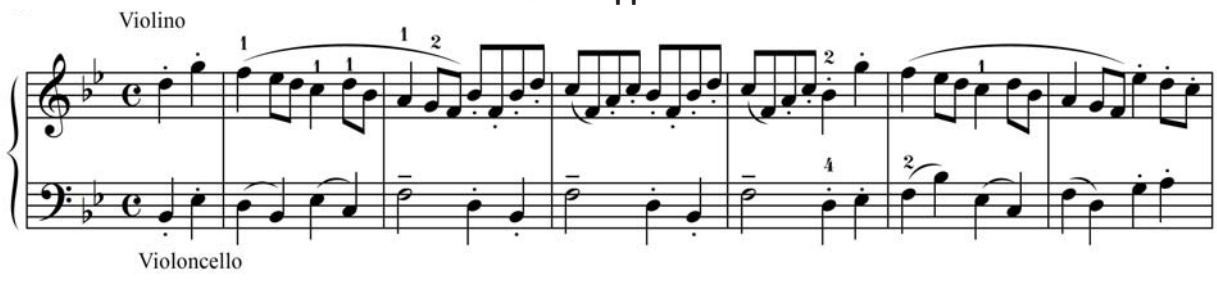




Пример № 39
Д. Скарлатти



Пример № 40
Г. Ф. Гендель



Глава 3
Сигнальные интонации и охотничьи сюжеты в клавирных текстах барокко

Фанфара – духовой, медный музыкальный инструмент. Удлиненная труба фанфары не имела вентилей. Применялся инструмент главным образам для подачи сигналов. Фанфарные сигналы использовались в композиторской практике в XVII веке.

* * *

Натуральная труба способствовала формированию основных фанфарных интонаций. Она имела светлый и яркий звук и применялась в качестве сигнального инструмента пастухами, охотниками, воинами. Трубными фанфарами открывались спортивные игры, а также религиозные церемонии.

* * *

Партии барочных труб, включающие пассажи и хроматизмы в верхнем регистре, нередко встречаются сочинениях Баха и Генделя. Композиторы эпохи барокко, выписывая для трубы сольные фрагменты, использовали, главным образом, верхний и высший регистры инструмента, где барочная труба звучит ярче обычной. Труба славится не только силой звука, но и выдающимися виртуозными качествами.

* * *

Название инструмента «валторна» происходит от немецкого слова Waldhorn – лесной рог. Множество сочинений, написанных для валторны в эпоху барокко, заняло достойное место в области исполнительства.

Старинная натуральная валторна не имела механики, и исполнитель извлекал тоны с помощью передувания. Валторна использовалась главным образом как мелодический инструмент. Впервые была введена в оперный оркестр для иллюстрации сюжетов на охотничьи темы.

* * *

Мелодичная природа инструмента, в её сочетании со стремлением валторны участвовать в исполнении гармонической вертикали, породила специфические двухголосные последования, называемые «валторные квинты», или «золотой ход валторн».

* * *

С середины XVIII века валторна вошла в состав симфонического оркестра. На валторне великолепно звучат как певучие мелодии, так и подвижные. Прием «эхо» позволяет смягчить звук вплоть до нежнейшего pp. Помимо симфонических оркестров, валторны используют в камерных ансамблях, а также как сольный инструмент.

3.1. Имитация звуковых сигналов

В клавирной литературе, связанной с образами героики и пасторали, часто возникают «роговые сигналы» и «фанфары» – интонации с закрепленными значениями, воссоздающие представления об охотничьих сценах и героических образах. Семантика их поддерживалась соответствующими тембрами инструментов (охотничий рог, сигнальный рожок, валторна – в первом случае, труба – во втором).

Технические возможности рогов позволяли на большом расстоянии передавать сигналы с закрепленным условным значением, Компонент безусловной, «естественной связи» – сам тембр охотничьих рогов. Сигналы, перенесенные композиторами в текст клавирных сочинений, имеют изобразительную функцию. Они опираются на интонационную лексику, общее название которой – «знаки corni»[4].

В клавирных текстах возникают различные разновидности «знаков corni»:

[4] Термин Л. М. Шаймухаметовой. Подробно о сигнальных Интонациях см. в ее книге «Семантический анализ музыкальной темы». – М., 1998.

• «*Золотой ход*» – двухголосная последовательность интервалов «терция – квинта – секста» (пример № 41).

• *Трезвучный сигнал* (нижняя строка примера № 42).

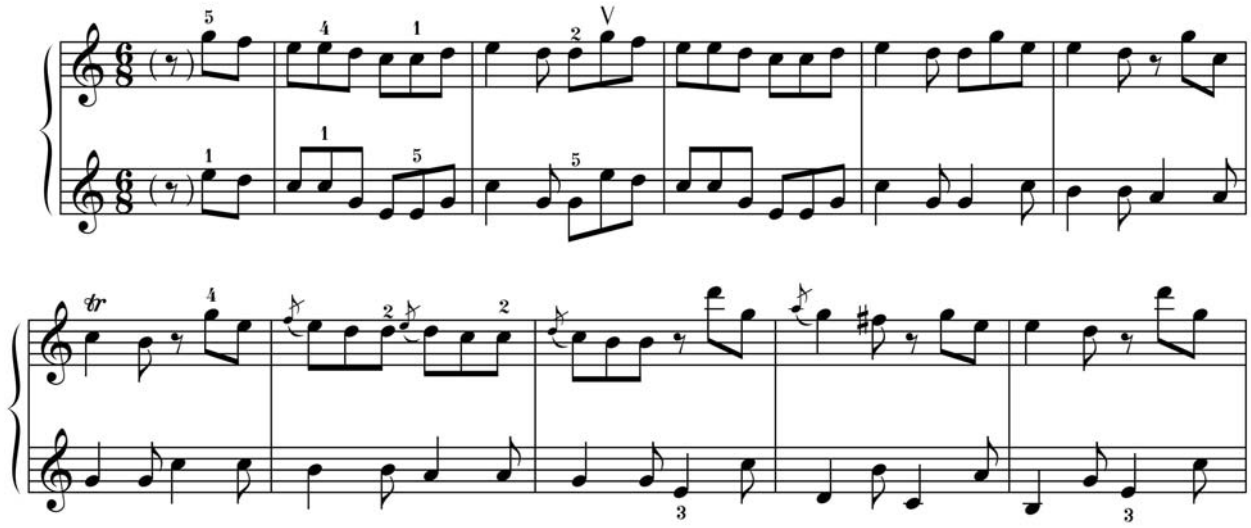
• *Сигнал выдержанного тона* (нижняя строка примера № 43).

Частое употребление композиторами в европейской музыке роговых сигналов обеспечили их узнаваемость в клавирных текстах барокко.

В примере из Сонаты № 50 Д. Скарлатти имитация звучания двух валторн происходит при помощи акустического эффекта, возникающего в результате последования характерных интервалов «терция – квинта – секста» («золотой ход валторн»). Это создает сюжетную направленность лексики на воплощение картинно-живописных образов охоты (пример № 41).

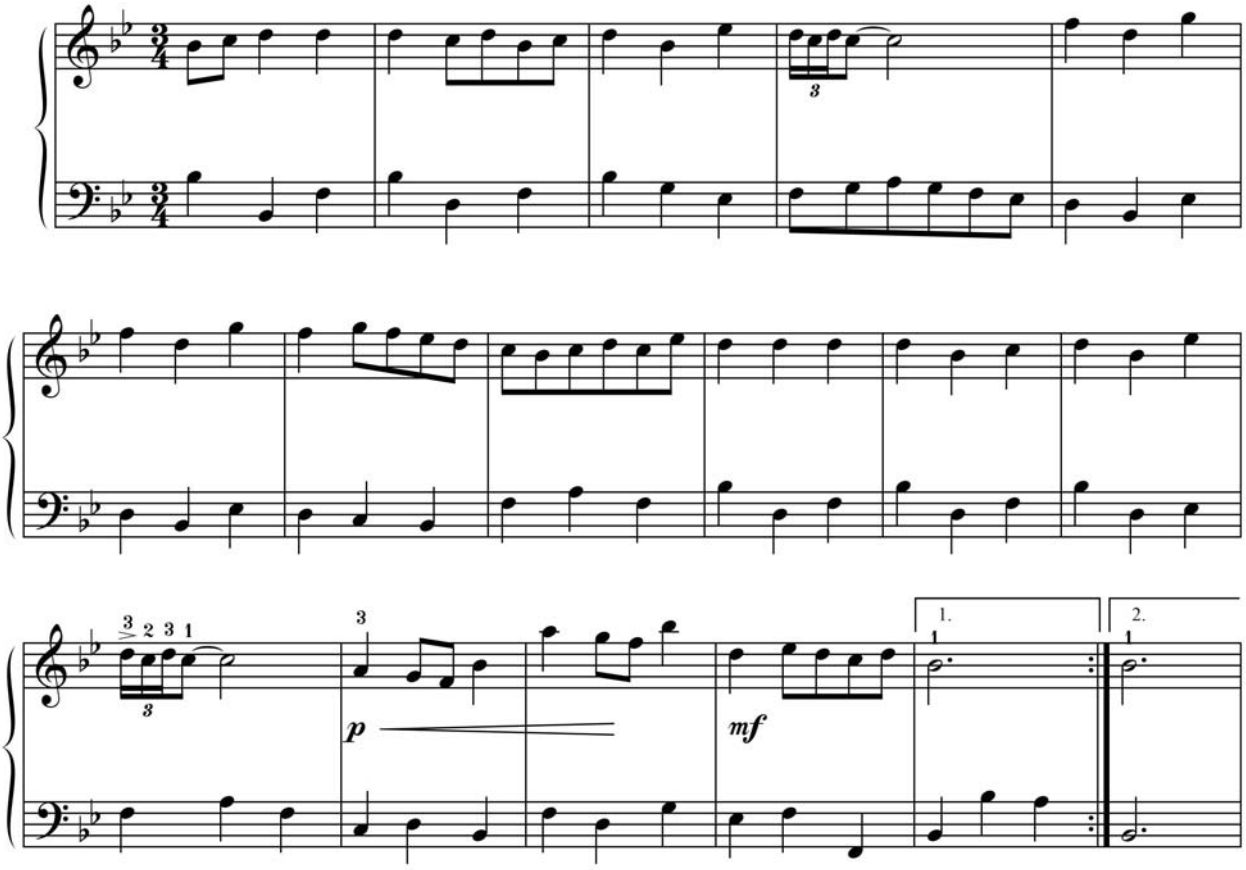
Пример № 41

Д. Скарлатти. Соната № 50



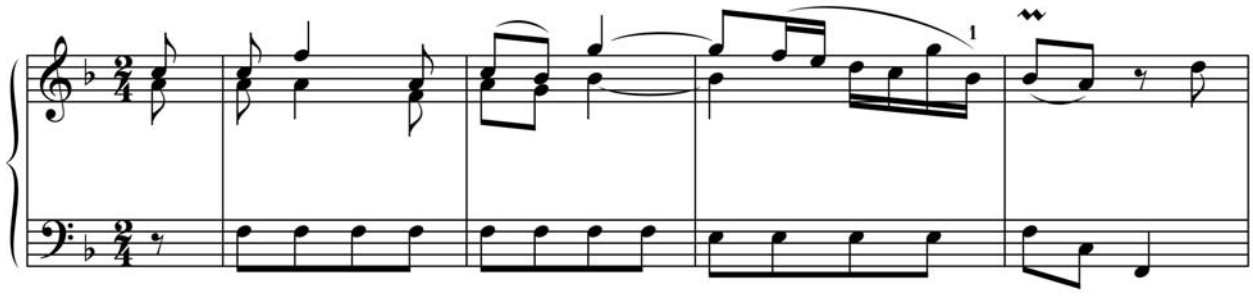
Трезвучный сигнал в Менуэте Генделя, звучащий в нижней строке, развернут в горизонталь. Композитор использует роговый сигнал с ассоциативной целью. Однако особенностью этого текста является то, что лексика трезвучного сигнала включена в контекст менуэта. Интонации валторн часто оформлялись в танцевальные ритмы. В менуэте естественно и легко узнаваема смысловая структура равномерного шага. Имитация тембра валторны в партии нижнего голоса требует особого внимания к артикуляционной точности, метричности мягких и глубоких «шагов» (пример № 42).

Пример № 42
Г. Ф. Гендель. Менуэт



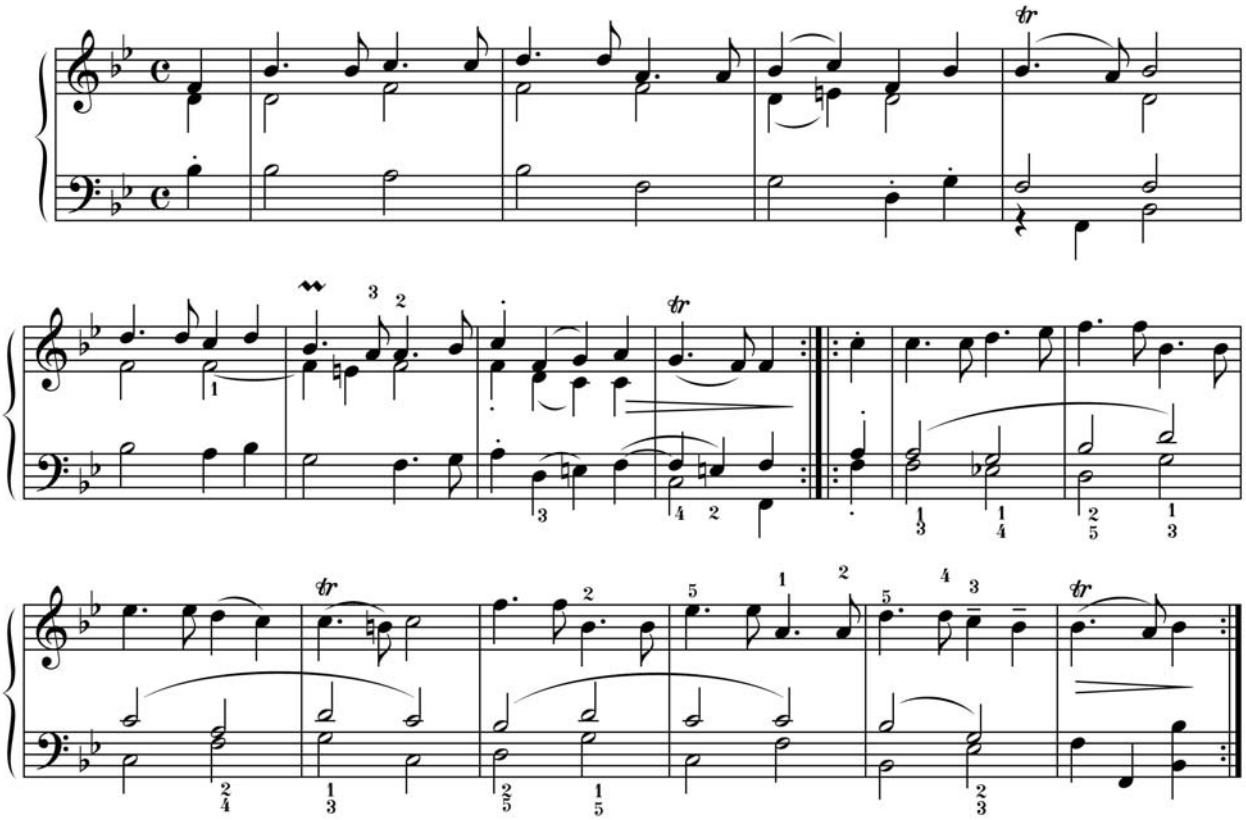
Использование рогового сигнала часто создает живописные картины образов природы. В следующем примере № 43 сигнальная формула басового голоса связана с «характером и местом событий».

Пример № 43
Ф. Э. Бах. Ария



Ария Ф. Э. Баха вполне может стать идиллической картиной. Партию верхнего голоса исполняет «дуэт двух флейт». Терции и сексты дают право говорить о пасторальной сцене. В нижнем голосе композитором выписана одна из разновидностей рогового сигнала «*выдержанный тон*» в характерной тональности F dur. Перед исполнителем ставится задача передать воспроизведение тембровой окраски и пасторальный эффект звучания. «Валторна» должна прозвучать мягко, глубоко и обволакивающе, «выдержанный тон» – приобрести характер «мерцающего» тона (пример № 43).

Пример № 44
И. Пахельбель. Бурре



В примере № 44 – Бурре И. Пахельбеля воспроизведен старинный танец середины XVI века, который композитор также использует для создания эффекта пасторального звучания. Однако в этом примере прямое значение «знака corni» в тексте зашифровано в глубинных слоях фактуры.

Его контуры в виде «*неполного золотого хода*» прослеживаются в т. 1 (большая секста – чистая квинта) и переходят далее в интервал децимы, образующийся в крайних голосах трехголосия.

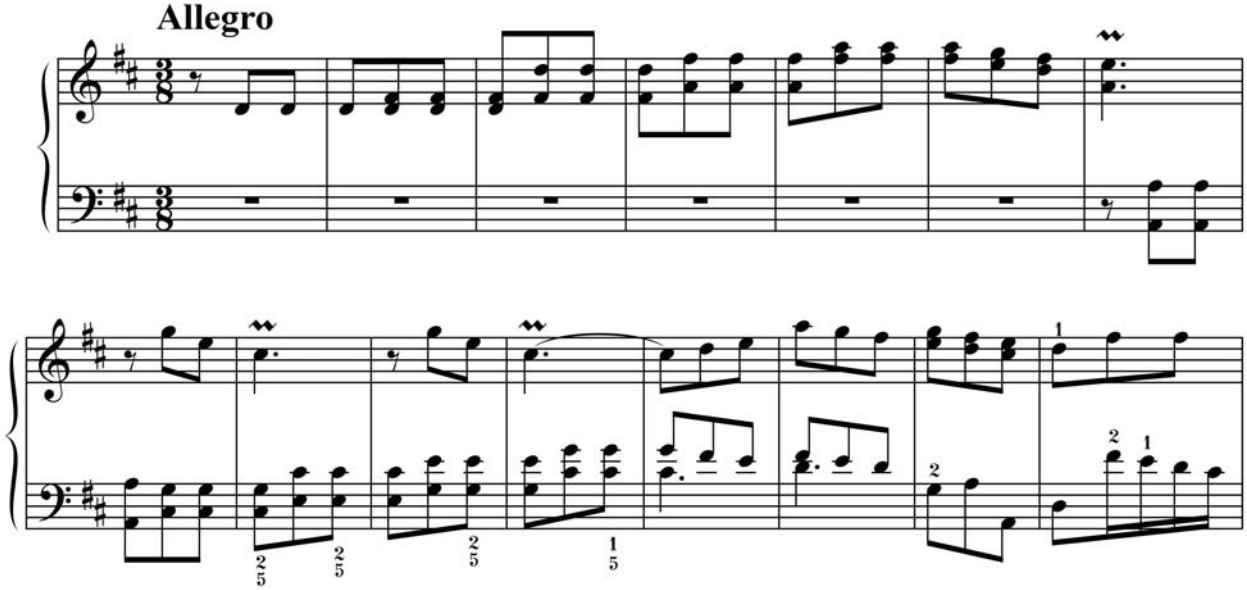
Использование подобных знаков создавало в музыке барокко соответствующие отдаленные ассоциации – аллюзии и пространственные эффекты. Воспроизвести тембровую окраску, передать прямое значение *corni* (призыв к охоте), не нарушить логики смыслового звучания – задача исполнителя.

Одним из условий правильной тембровой артикуляции этой пасторальной сцены является как бы автономное, не подчиняющееся общему акцентному метру, произнесение ямбической фигуры верхнего голоса. Ее повторы создают устойчивый эффект возникновения в тексте сквозной «интонации приседания», обеспечивающей черты галантности пасторальной сцене.

Знак ***f*** явно относится к роговым сигналам – неизменным признакам «охотничьих» сцен как образов пасторали. Он не распространяется на интонацию приседания – лексику ритмической этимологии.

Во втором разделе пьесы интонации «золотого хода» (на второй строчке текста) развернуты в свободной комбинации и выделены лигой. Их можно исполнить двумя руками, либо в «дуэте валторн».

Соната № 148 Д. Скарлатти (пример № 45) также интересна своей парадоксальностью. Это свободная комбинация интервалов «*золотого хода*» – терций, квинт, секст. Однако в нем мы можем наблюдать процесс развертывания роговых сигналов в двух разных тембрах: трубы (диезная тональность D dur) и флейты (высокий регистр).



Пример № 45
Д. Скарлатти. Соната № 148

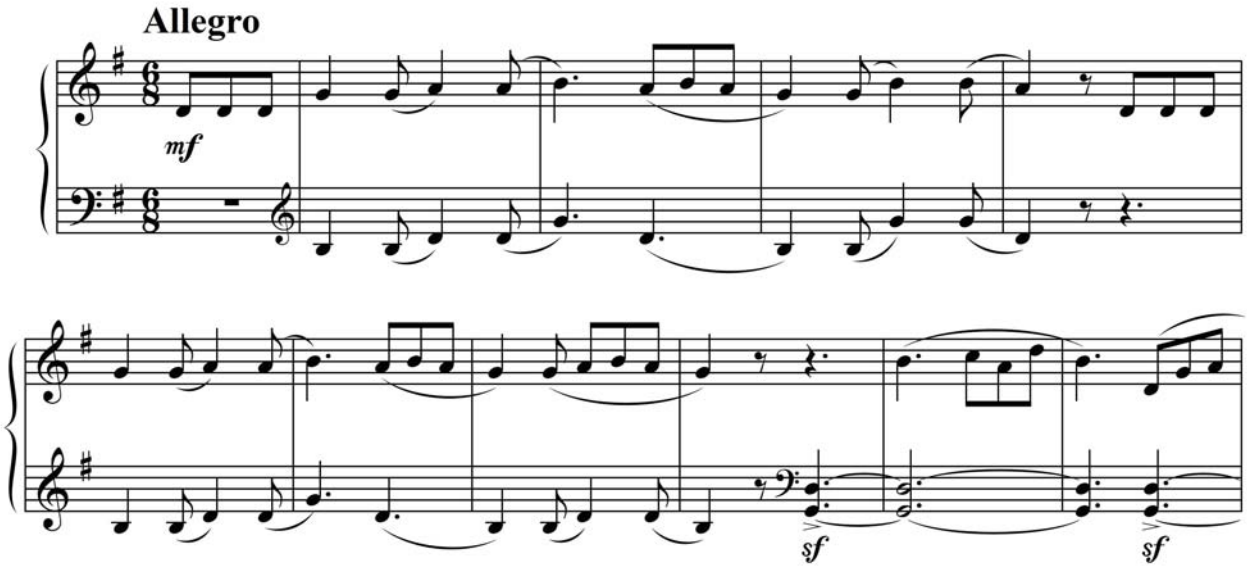
Артикуляция «*знака corni*» может быть здесь разной: сигнальные интонации создадут эффект героического призыва, если мы сыграем акцентно и экспрессивно; но можно исполнить интонационный этюд как житу, танцевальную картину на лоне природы. «Знак corni» прозвучит в этом случае живо и вдохновенно.

Основное требование к участникам диалога: показать имитацию «знака corni» вариантно – то есть в различных тембрах (труба, флейта) и с различной артикуляцией.

В качестве примера звучания «знака copni» может быть использована пьеса Э. Мегюля – воспроизведение охотничьего сюжета.

«Золотой ход» совмещен с ритмоформулой сицилианы, что вполне соответствует картинности сюжета. Валторны звучат призывно. Сигнальные повторы звука «ре» и квартовый ход дают дополнительные условия для имитации валторнового звучания (пример № 46).

Пример № 46
Э. Мегюль. Пьеса



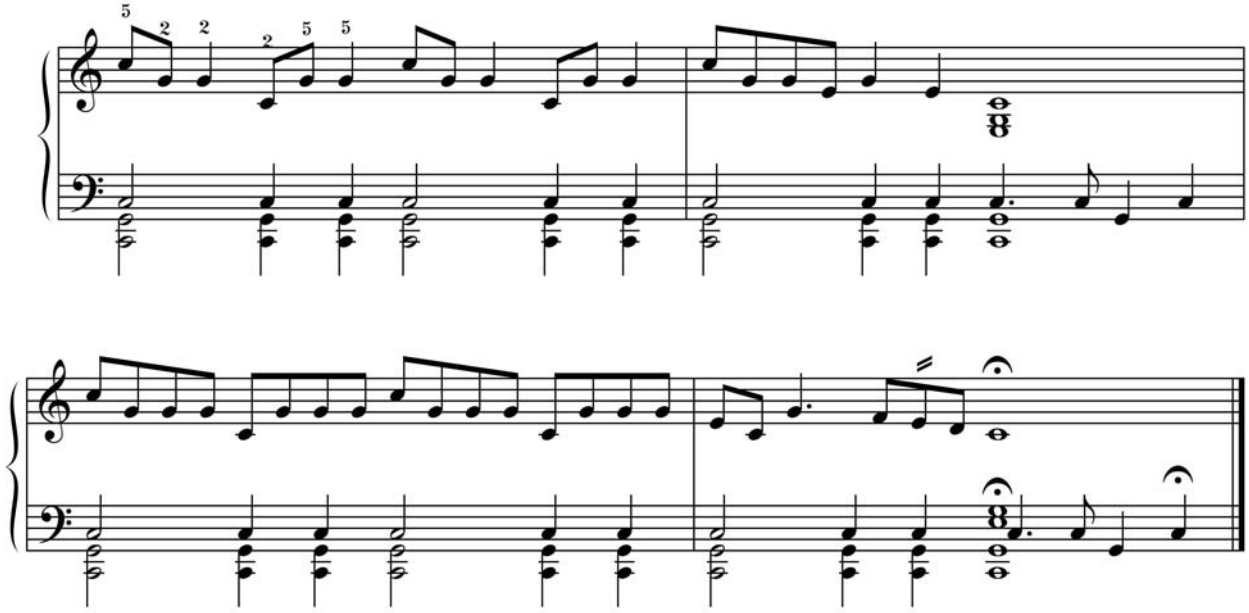
Существует структура и другого значения сигнальной интонации. Она носит название «фанфара». В музыке эпохи барокко «интонация фанфары» присутствовала в различных ситуациях: в сюжетах

торжественных шествий, коронации, празднеств, в рыцарских состязаниях, что создавало непосредственную связь с героическими образами.

Рассмотрим пьесу В. Берда из цикла «Битва» (пример № 47).

Пример № 47

В. Берд. Пьеса

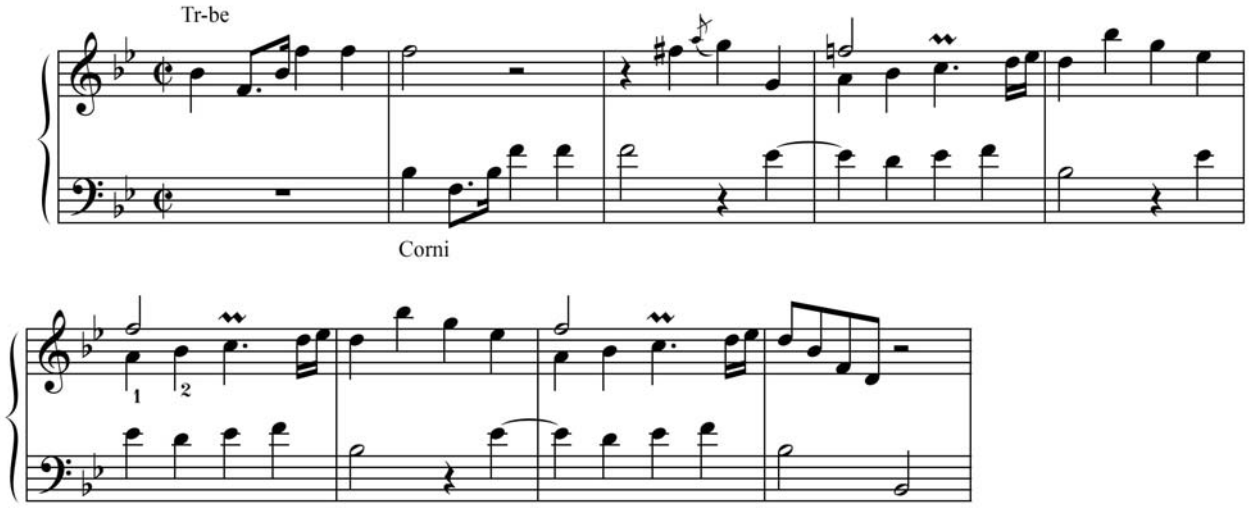


Интонационную лексику этой пьесы характеризуют трезвучные интонации, пунктирный ритм, ритм маршевой поступи.

Для того, чтобы исполнить интонационный этюд, нужно распределить реплики между участниками диалога. Фрагменты звучания труб могут быть исполнены сольно, а затем в ансамбле. Реплики должны звучать подобно фанфарам. Первая реплика (линия верхнего голоса) исполняется одним участником диалога, вторая реплика (линия нижнего голоса) – другим. Бурдонные басы и их дублировки в верхней строке фортепианной партии можно поручить третьему исполнителю.

Указанные приемы стали носителями идеи героического и в творчестве других композиторов. Большое количество примеров на имитацию сигнальных интонаций разного рода можно обнаружить в сонатах Д. Скарлатти. Рассмотрим Сонату Д. Скарлати № 171 (пример № 48).

Пример № 48
Д. Скарлатти. Соната № 171



Начальную интонацию этой сонаты характеризуют пунктирный ритм, поступь марша. Сигнал «фанфары» имитируется средствами авторского инструментального текста с изобразительной целью. При артикуляции исполнителю важно создать аналогию с ярким, выпуклым и призывным звучанием духового инструмента. Один участник будет изображать звучание трубы (т. 1), второй – имитировать звучание валторны (т. 2). Дальнейшее трехголосное изложение характеризуется последовательным изложением явных валторновых звучаний в нижней строке текста и скрытых интонаций фанфары – в верхней.

3.2. Практические задания и методические комментарии

Имитация роговых сигналов и фанфар на клавишном инструменте фортепиано зависит от темброво-регистрового расположения интонаций. Непосредственный эффект звучащей валторны возникает в тональности ***Es-dur***. Также достаточно близки ее реальному звучанию – ***B-dur, F-dur***. Фанфара легко имитируется в диезных тональностях ***G-dur, D-dur,*** а также в ***C-dur***. Это свойство сигнальных интонаций учитывается композиторами, однако встречаются, как мы уже видели, и различные переносы – например, роговых

сигналов в тембр и регистр флейты или фанфарных интонаций в тональности валторны.

Приведенные ниже образцы интонационных этюдов (№№ 49–56) учитывают все перечисленные случаи. Помимо навыков артикуляции при чтении с листа, они помогут исполнителям познакомиться с основными видами сигнальных интонаций[5].

Игра «я – исполнитель»

Интонационные этюды №№ 50–54 написаны в бемольных «валторновых» тональностях и содержат интонационную лексику роговых сигналов. Определите виды роговых сигналов (*золотой ход, трезвучный сигнал, сигнал выдержанного тона*) и транспонируйте эти ключевые интонации в разные бемольные тональности валторнового круга.

* * *

Исполните интонационные этюды №№ 50–54 в диалоге с педагогом (партнером) в «ролевых» играх «2 валторны», «3 валторны», «Валторны и флейты».

* * *

Интонационный этюд № 55 содержит интонационную лексику фанфары, оформленную в танцевальном ритме. Динамика и артикуляция, проставленные редактором, направлены к «стиранию» прямых значений фанфары и подчеркиванию роли танцевального элемента. Исполните интонационный этюд, в котором фанфара явилась бы ключевой интонацией, определяющей основное содержание пьесы. Это становится возможным при условии смены динамики, темпа и артикуляции.

Игра «Если бы композитором был я…»

…то в интонационном этюде № 49 при помощи динамики смог бы достичь разнообразных пространственных эхо-эффектов, что очень типично для воплощения охотничьих сцен, образов и сюжетов. Для этого нужно разделить фрагмент на равные синтаксические сегменты (по 4т. или по 2т.) и исполнить его в ситуации «4 валторны» (2 – «далеко» – ***p*** и 2 – «близко» – ***f***). Репризный повтор 1-го раздела этюда позволит участникам диалога поменяться не только

[5] Описание звуковых сигналов см. подробно в главе «Вопросы теории семантического анализа» учебного пособия Шаймухаметовой Л. Н. «Семантический анализ музыкальной темы». М., 1998. С. 32–41.

ролями, но и поставленными художественными задачами (вначале – «близко», затем – «далеко»).

* * *

…то провел бы следующий эксперимент: в интонационном этюде № 51 во время исполнения его в ансамбле с партнером перенес бы реплики III валторны в тембр флейты. При этом пасторальное звучание фрагмента.

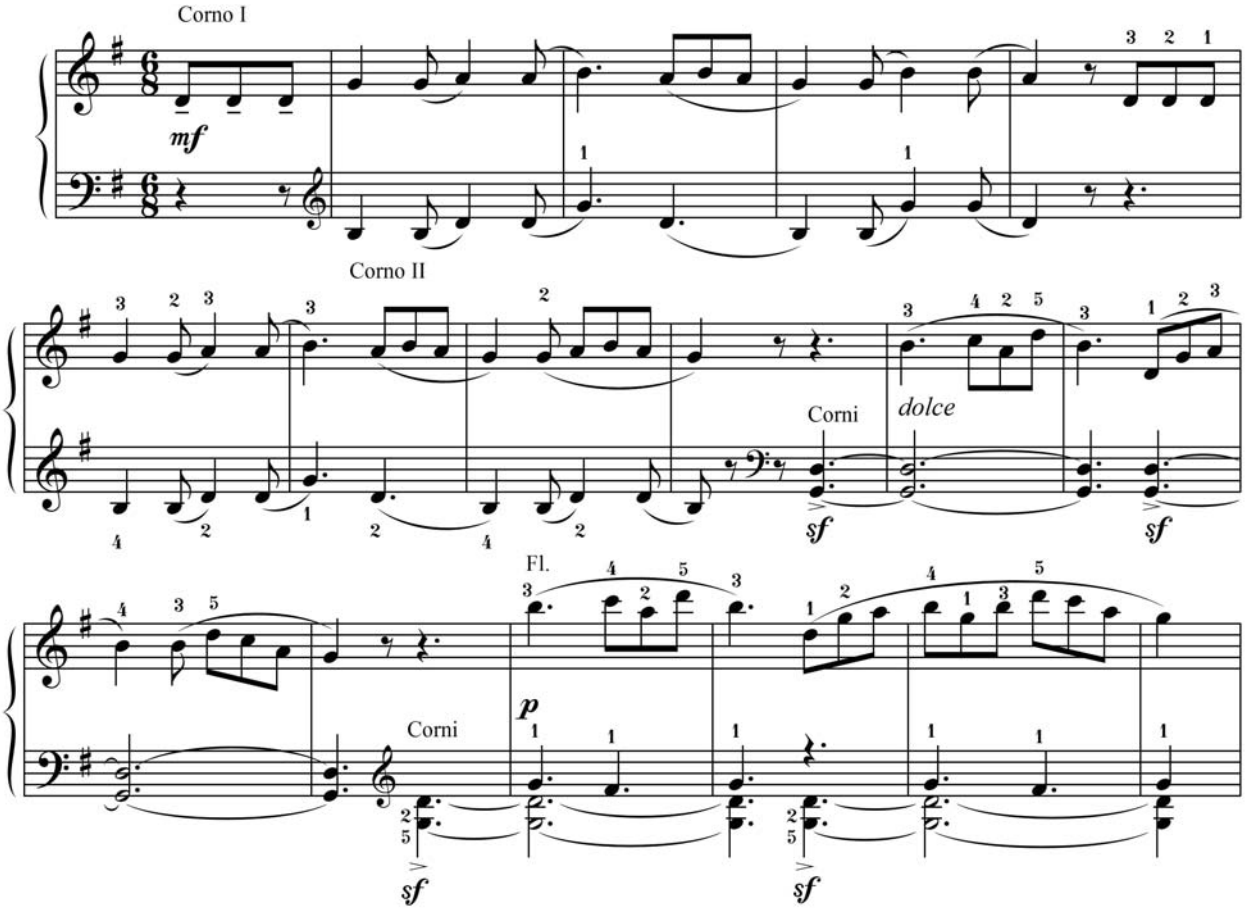
* * *

…Обратите внимание на то, что в интонационном этюде № 54 «2 валторны» звучат весьма воинственно: в завуалированном фактурой «выдержанном тоне» и роговом сигнале проявляются героические черты. Это происходит благодаря активной роли пунктирного ритма, часто сопутствующего прямым значениям не столько валторны, сколько «фанфары». В редакторской версии примера № 54 «эффект фанфары» значительно снижен, благодаря противоположным артикуляционным значениям. Тема приобретает более мягкий и танцевальный оттенок за счет уменьшения пунктирной длительности и подчинения ее основному тону мелодии (см. лиги в т. 2, т. 3, т. 4).

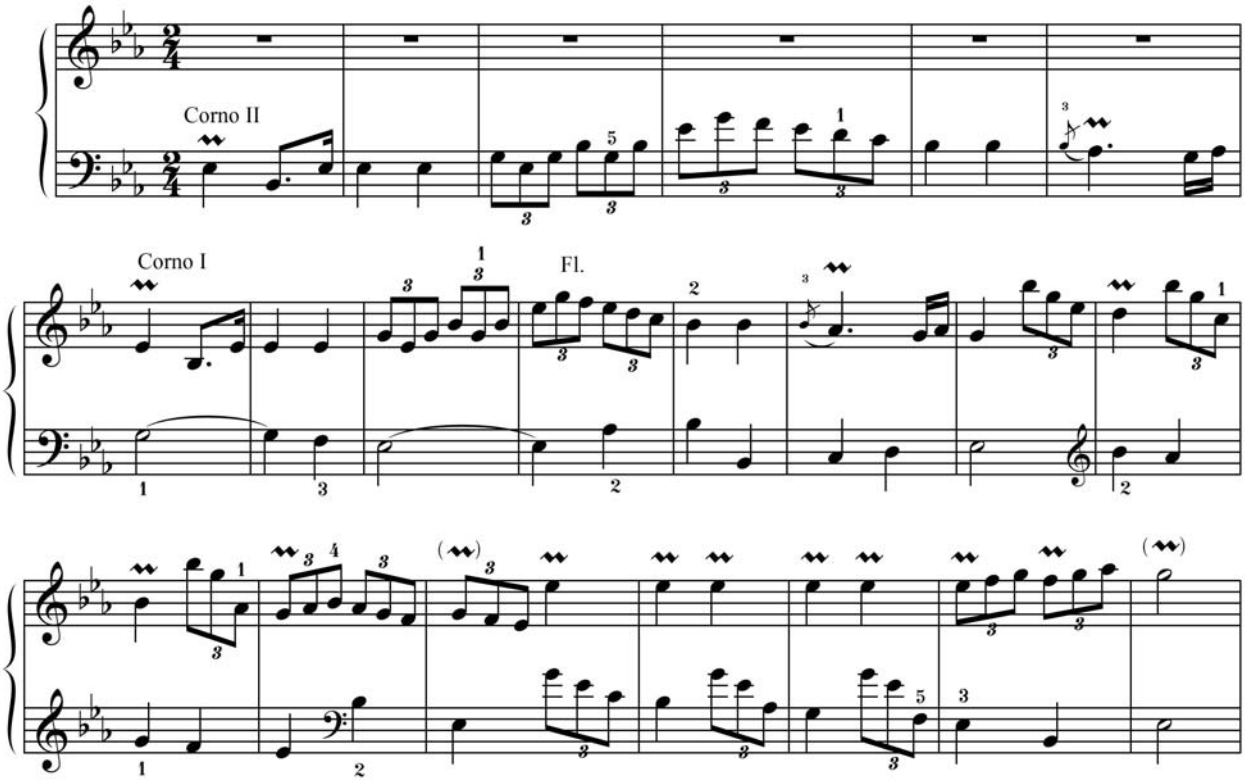
Мы еще более усилим значение лирической пасторали, если сделаем скрытый в произведении «выдержанный тон» рельефным и отчетливо звучащим. Для этого введем непрерывное остинато «мерцающего» (выдержанного) тона «b», создающего пространственный эффект, аналогично предыдущему фрагменту (пример № 53). Выявленный нами «мерцающий тон» может располагаться в разных регистрах, равномерно меняя высотные позиции (по фразам, мотивам или более крупным сегментам сочинения).

Пример № 49

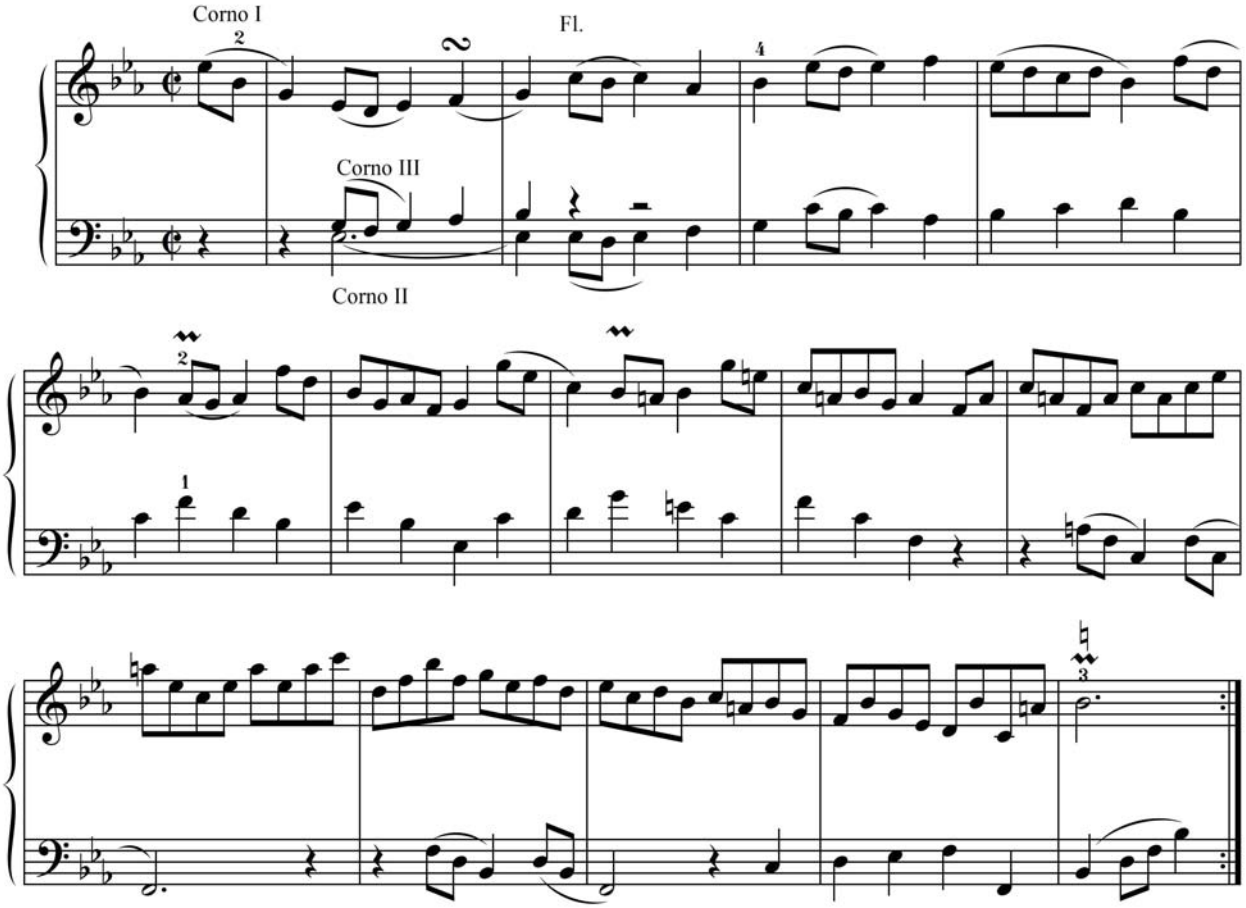
Э. Мегюль



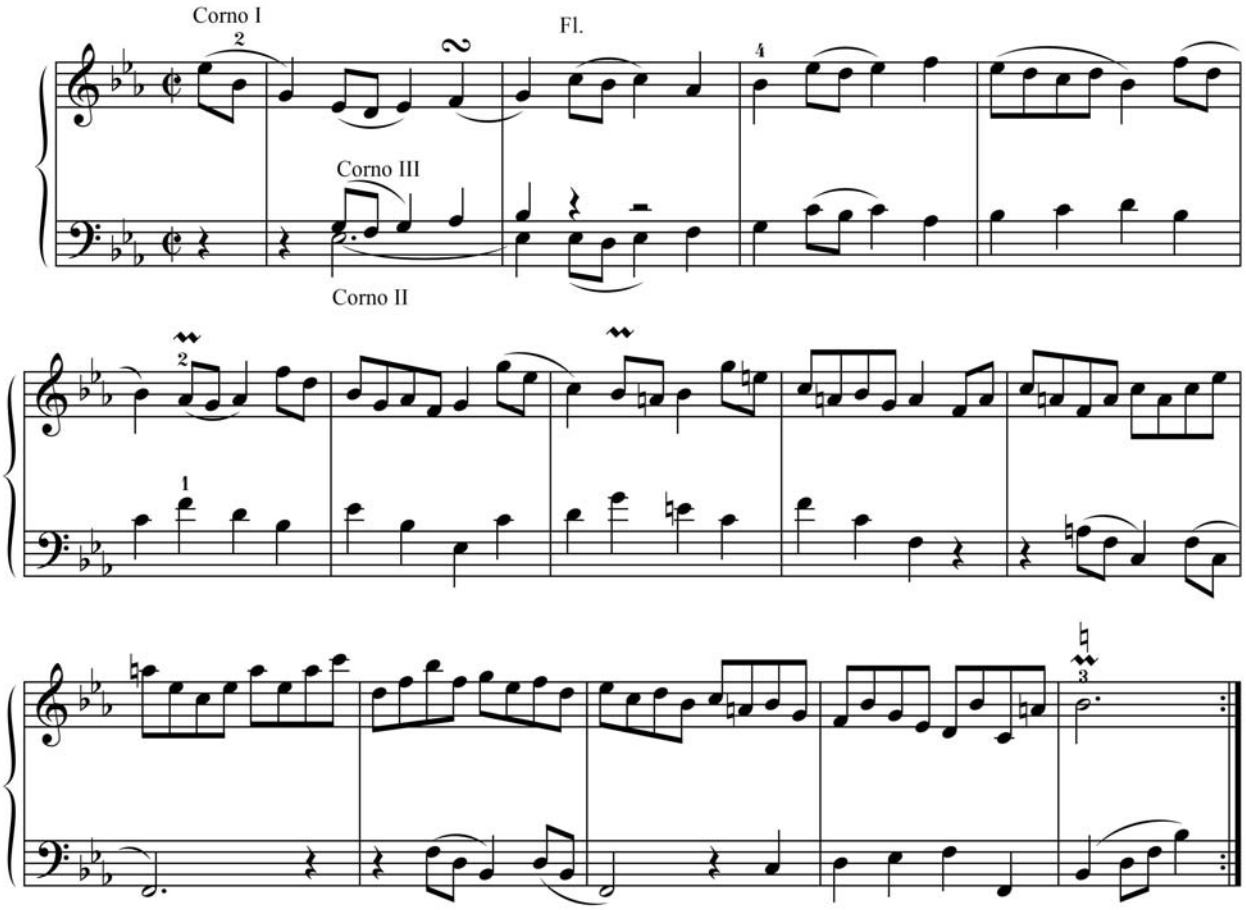
Пример № 50
Д. Скарлатти



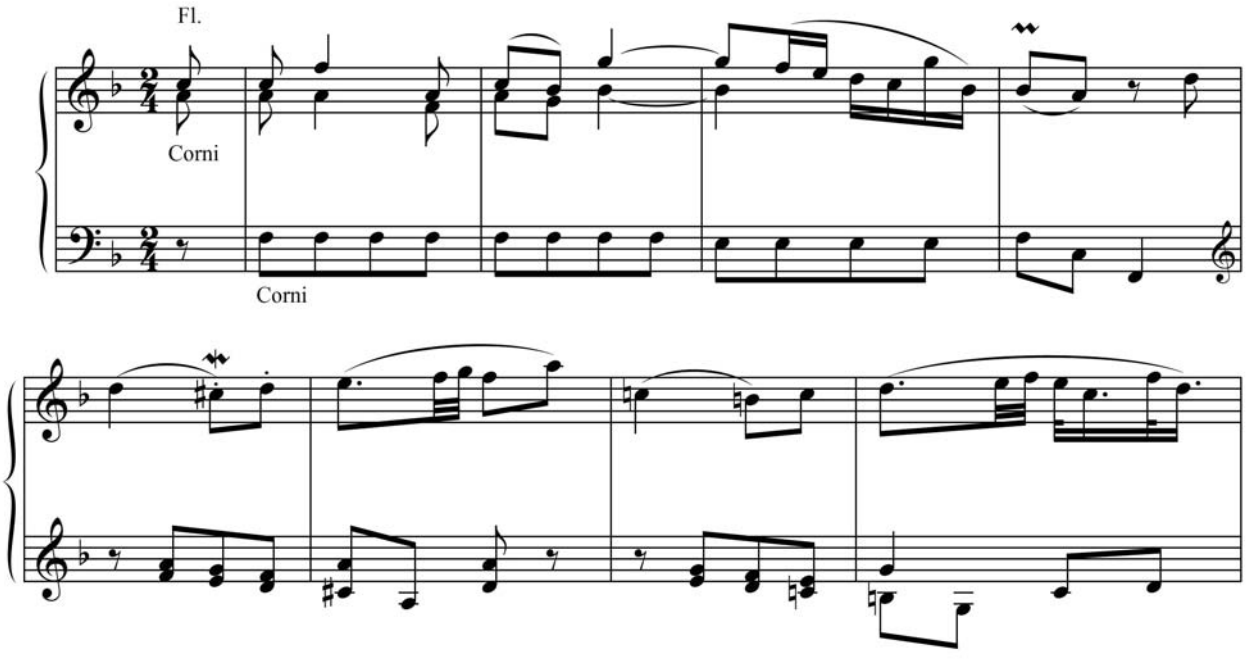
Пример № 51
И. С. Бах



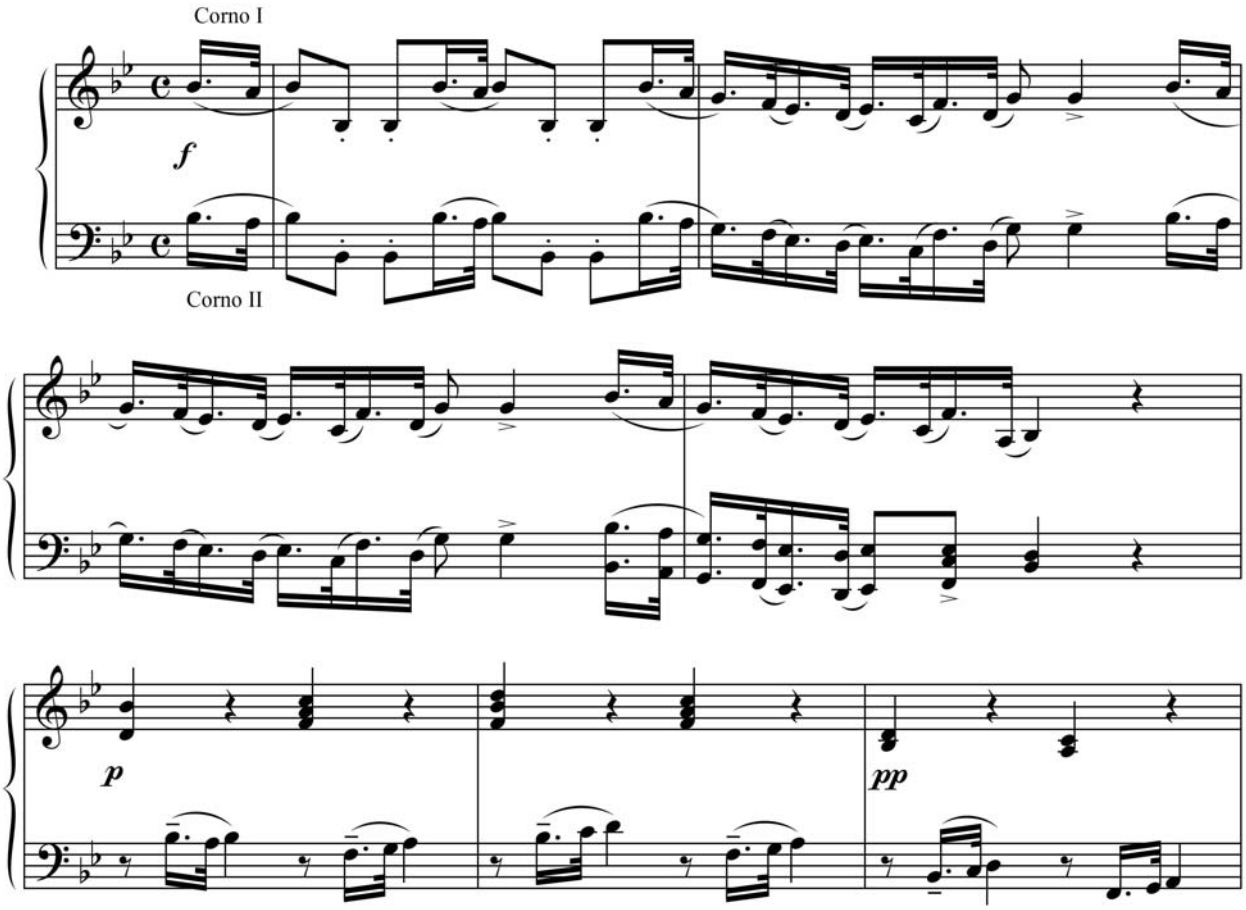
Пример № 52
И. С. Бах



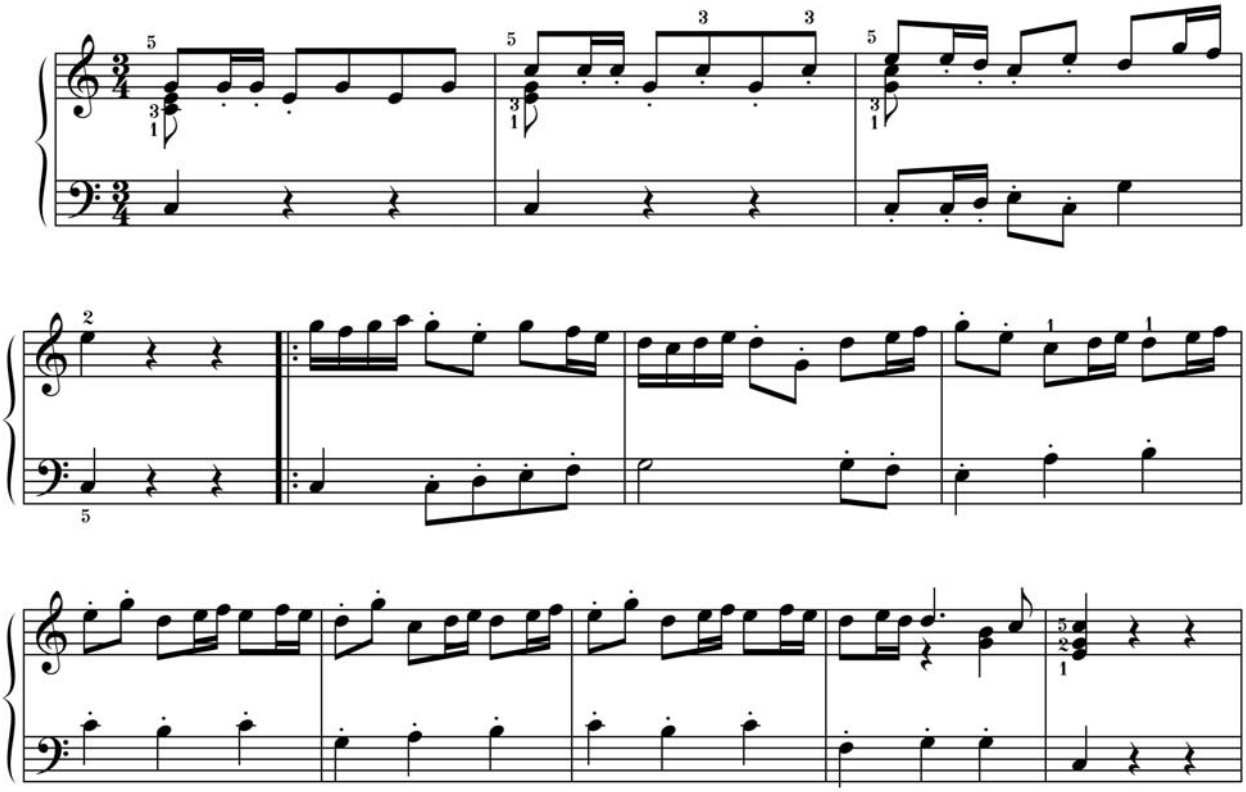
Пример № 53
И. С. Бах



Пример № 54
Д. Перголези

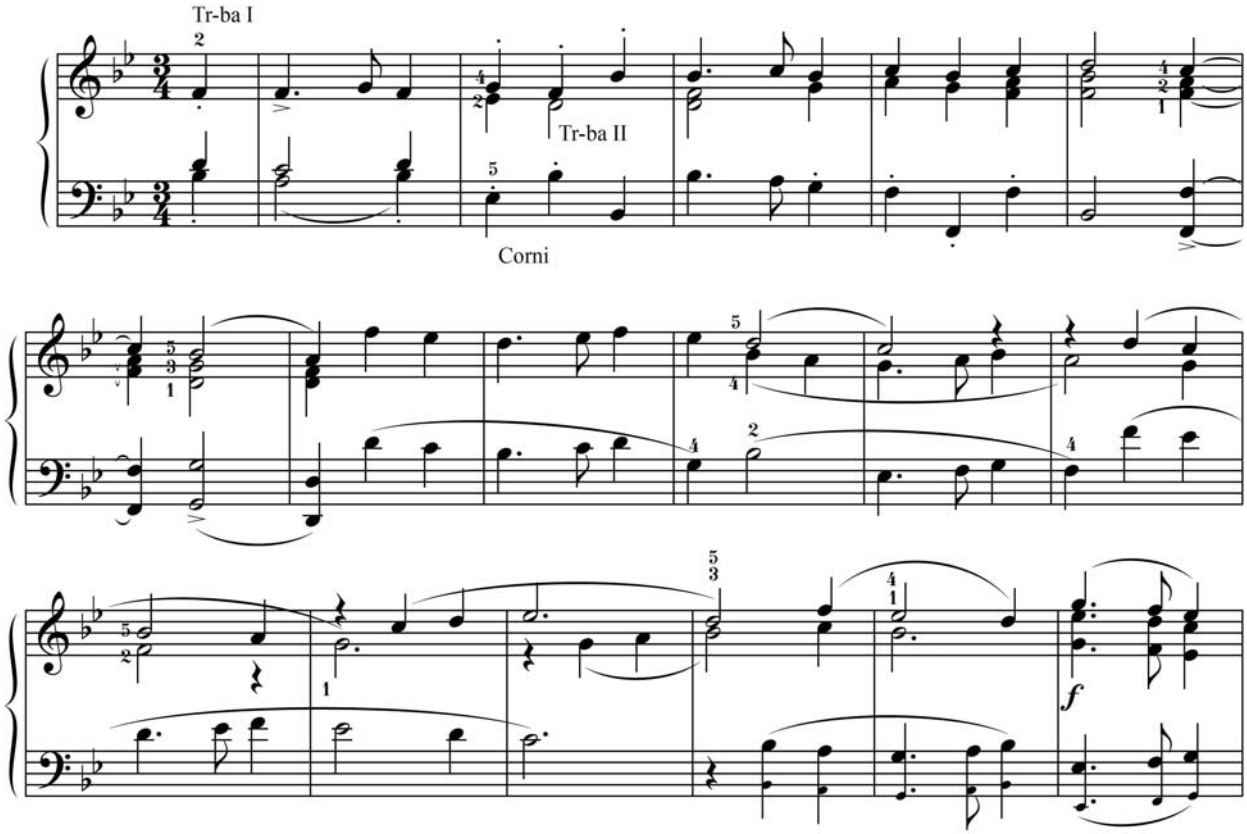


Пример № 55
Г. Перселл



Пример № 56

М. Росси



Глава 4
Образ звучащего клавесина в клавирных текстах барокко

Клавесин известен с XVI века. Первоначально имел четырехугольную форму, каждой клавише соответствовала особая, настроенная в определенном тоне струна. Звук клавесина – блестящий, но мало певучий, не поддающийся динамическим изменениям.

* * *

Инструменты с клавишами (clavier) обычно на три группы: органы, клавесины и клавикорды.

* * *

В группе клавесинов различают спинет, вёрджинел и собственно клавесин. Спинет имеет одну клавиатуру (мануал), и струны располагаются параллельно клавиатуре. В конце XVI века в Англии бытовали вёрджинелы трех типов: 1) с клавиатурой в середине корпуса; 2) с клавиатурой, сдвинутой вправо; 3) с клавиатурой, расположенной слева – в Англии назывался «спинет». В зависимости от расположения мануала изменялся тембр инструмента. Спинет по тембру был похож на клавесин.

* * *

Клавесин с двух-, а также трехручными клавиатурами. Клавесинный звук имеет металлическую остроту звучания. Взятый звук нельзя сыграть громче тише, однако, включая регистры, клавесинист может добиться смены динамики и тембровой красочности.

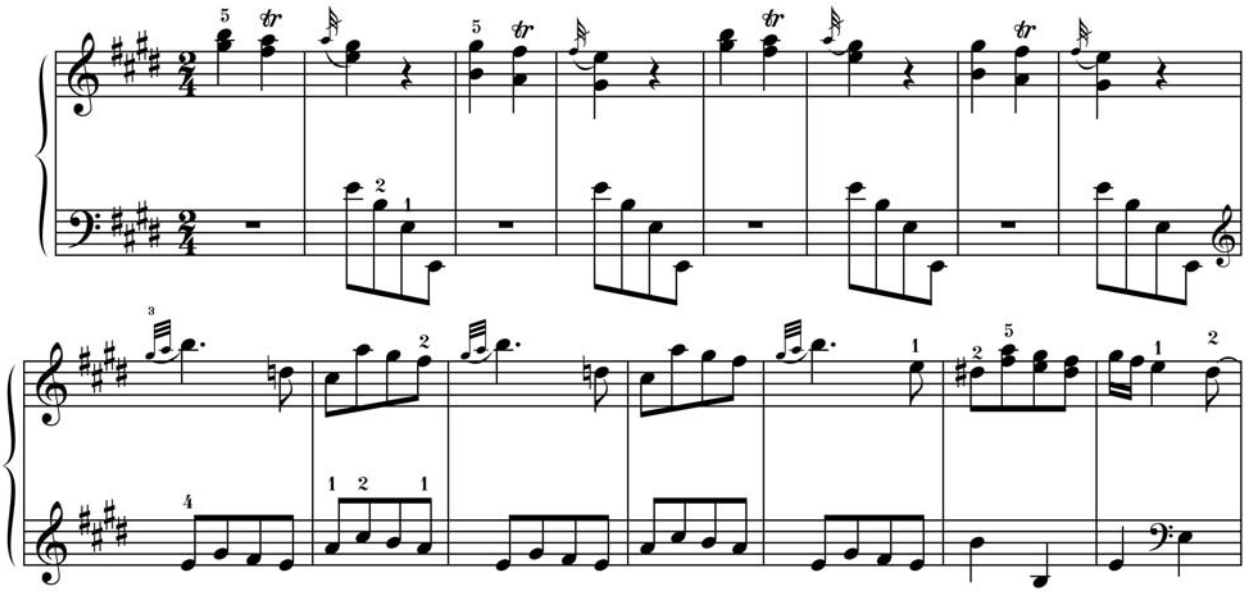
* * *

Отделка инструмента соответствовала стилистике эпохи барокко (инкрустация, резьба и т. д.). Создателем виртуозного клавесинного стиля был итальянский композитор и клавесинист Д. Скарлатти, основателем французской школы клавесинистов – Ж. Шамбоньер. Среди французских клавесинистов хорошо известны также Ф. Куперен, Ж. Рамо, Я. Дакен, Ф. Дандрие.

4.1. Интонационная лексика и клише клавесинной природы

Неотъемлемым атрибутом инструментария барокко является клавесин. В практике музицирования он использовался как solo, так и в ансамблях. Характерный, несколько дребезжащий тембр, отрывистый и быстро затухающий, малопевучий звук, отсутствие гибкой и экспрессивной исполнительской нюансировки определили своеобразный, только этому инструменту присущий крут интонаций. К моменту расцвета клавесинной музыки были известны английская, французская, итальянская и другие исполнительские и композиторские школы. Интонационные этюды, предложенные в нашей работе, ставят задачу воспроизведения образа клавесина средствами современного фортепиано. Ниже мы приводим примеры, в которых встречается образ звучащего клавесина №№ 59–65. Перед тем, как приступить к чтению с листа указанных примеров и выполнению ролевых игр, рассмотрим фрагмент Сонаты № 4 Д. Скарлатти (пример № 57).

Пример № 57
Д. Скарлатти Соната № 4

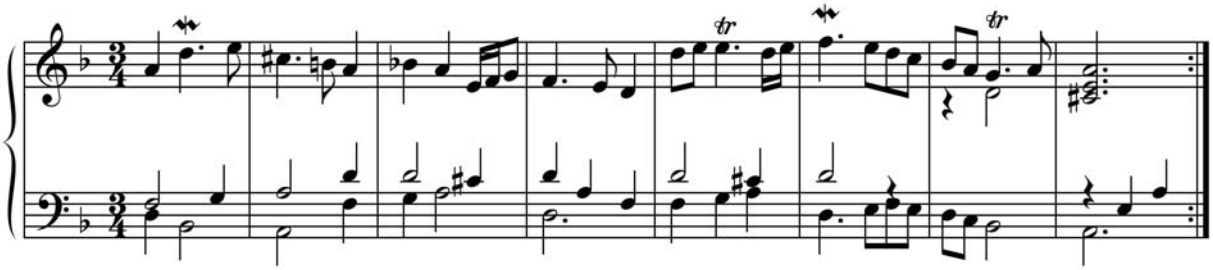


Мотив, изложенный в нижней строке, должен быть произнесен легко, отрывисто, почти стаккато. Мотивы верхнего голоса можно разделить на фразы (4 + 4) и перенести их повтор на октаву вверх (прием регистровки

у клавесина)[6] . Все украшения, выписанные автором, нужно постараться сыграть легко, точно, в соответствии с клавесинным тембром.

Клавесин имел быстро угасающий звук – очень звонкий и отрывистый. Воспроизведение образа звучащего клавесина тесно связано с задачей правильного произнесения украшений в соответствующей артикуляции.

Пример № 58
Г. Ф. Гендель. Сарабанда d moll



В сарабанде Генделя (пример № 58) партию continuo, записанную на нижней строке текста, также исполняет клавесин. Она представляет собой классическое двухголосие, основу которого составляют две ритмоформулы: *менуэта* (верхний голос) и *сарабанды* (нижний голос). Воспроизведение противоположных по своим значениям ритмических формул танцевальной лексики является основной задачей артикуляции этого сегмента текста. В одновременном звучании, благодаря метрической пульсации, они создают вторичный эффект общего для обоих голосов «ритма шага».

Возникает реальная возможность интонирования всех трех долей такта как равноакцентных, однако здесь предполагается создание «полифонии смыслов» с поочередным подчеркиванием приоритетов менуэта и сарабанды. В партии *solo* (верхняя строка) звучащий клавесин выявляется через обилие украшений, опеваний и задержаний. Задача исполнителя – добиться ощущения прозрачности, разреженности фактуры, связанного с иллюзией быстрого угасания звука.

Танцевальная музыка безусловно обогатила репертуар клавесина, поскольку долгое время он находил применение как салонный инструмент. Основные положения техники украшений изложены Ф. Купереном в его трактате «Искусство игры на клавесине» (Budapest, Musica, 1969).

---

[6] Обратите внимание на интонационную лексику верхнего голоса (т. 1 – т. 8), включающего в себя мигрирующую формулу «золотого хода».

Интонационные этюды (№№ 59–65) ставят задачу воспроизведения клавесинного звучания уже на первом этапе – чтении с листа. Особый легкий и прозрачный характер звука в этих пьесах определяется не только внешним тембральным сходством с клавесинным звучанием, но и особым содержанием интонационной лексики, его наполняющей. Прежде всего, это обилие орнаментальных структур – в особенности в мелодии.

Орнаментика, применяемая композиторами итальянской, немецкой, английской и французской школ, была различной. Она отличалась тонкими стилевыми нюансами и различными правилами введения украшений. Однако нельзя не заметить присутствия во всех пьесах единого компонента – орнамента как смысловой структуры, способной украсить текст, внести элементы узорчатости и декоративности.

Во множестве клавесинных текстов и в ряде других образцов клавирной музыки XVII–XVIII веков мы неизменно встречаем два вида орнамента: *внешний* и *внутренний*. Внешний орнамент – это *мелизмы*. Они украшают отдельные тоны мелодий и записываются как знаки мордента, трели, форшлага или группетто[7].

Внутренний, или точнее – внутритематический орнамент, – это фигурации и так называемые *диминуции* (дробление долгой длительности на мелкие составляющие, которые украшают и заполняют пространство между тонами мелодии). Это наиболее распространенная техника украшений в музыке старых мастеров (см. к примеру – № 63: I ч. – т. 4, 7, 10, 13–16; II ч. – т. 1–6; 10). Ритмические рисунки их свободны, прихотливы, узорчаты, как бы импровизационны и не подчиняются равномерной акцентной метрике и общей структуре темы.

Гармонические и мелодические фигурации также бывают построены с привлечением аккордовых и неаккордовых звуков. Однако для них характерна повторяемость фигур, равномерная акцентность (см. примеры: № 60; № 61 – т. 17 и далее; № 64 – т. 13 – т. 15, т. 18; № 65 т. 9 – т. 12).

Характерным случаем применения орнамента в старинных текстах является включение его в ситуацию игровой логики «перекомбинирования» и всевозможных «перестановок». В интонационном этюде № 62, к примеру, орнамент вначале появляется «зеркально» (т. 1 – т. 2), то есть звучит в не свойственной ему позиции нижнего голоса. Он украшает ритмоформулу

[7] В нашей работе учитываются немногие – лишь типологические признаки внешнего орнамента, которые встречаются во всех интонационных эподах данного раздела.

сарабанды – мотив, секвентно повторяемый в верхнем регистре. После двухкратной зеркальной перестановки позиции вместо ожидаемого по законам симметрии очередного «перевертыша» возникает необычный заключительный каданс (т. 7 – т. 8) в виде «двойной орнаментальной структуры». Это значит, что над основным орнаментом нижнего голоса (фигурацией) возникает дополнительное украшение – орнамент в верхнем голосе: своего рода «орнамент в орнаменте».

Понимание орнамента как декоративной части текста (прибавочного элемента) важно для осознания его роли и места в теме при постановке задач артикуляции. От этого зависит динамическое распределение «дальнего» и «ближнего» планов, взаимоотношения «рельефа» и «фона» в структурных элементах текста во внутреннем орнаменте.

Внешний орнамент является приоритетным для многих стилей, связанных с техникой и акустикой клавесинного звучания. Трели и морденты часто помогали продлить быстро затухающий тон, а виртуозно исполняемые узоры орнамента звучали эффектно, придавая тексту изысканную утонченность, изящество и красоту.

Из других примет клавесинного «лексикона» в приведенных в этом разделе примерах встречается легкое и звонкое клавесинное арпеджиато, которое, наряду с мелизмами, служит своего рода темброво-акустической его эмблемой (примеры № 62, № 63).

4.2. Практические задания и методические комментарии

Найдите в примерах №№ 59–65 орнаментальные структуры: *внешние* (мелизмы) и *внутритематические* (диминуции, фигурации). Разделите элементы текста по смыслу на «основные» и «прибавочные» (декоративные). Определите, что украшается в каждом отдельном случае: тон, интервал, аккорд, мотив, лексические единицы текста или сама орнаментальная структура («орнамент в орнаменте»).

Игра «Я – исполнитель»

Исполните интонационные этюды №№ 59–65 в предложенных ниже вариантах. Обратите особое внимание на артикуляцию орнаментальных структур как «прибавочных», декоративных элементов текста.

Исполните интонационные этюды (№ 59, № 61, № 63, № 64) в ролевой игре «А как бы это прозвучало на клавесине?».

* * *

Исполните интонационные этюды № 64 и № 65 на «2-х клавесинах», разделив их на «партию солиста» (1-й партнер) и «партию continuo» (2-й партнер).

* * *

Исполните интонационный этюд № 64 дважды по-разному: 1) с заменой внешних украшений (мелизмов) у солиста; 2) с внешним украшением (мелизмами) партии continuo (к примеру, в каждой метрически сильной доле такта – мордент).

* * *

В интонационном этюде № 65 предлагаем ввести украшения: в партию 1-го клавесина – диминуции, в партию 2-го клавесина – мелизмы.

Игра «Если бы композитором был я…»

…то в интонационном этюде № 60 предложил бы следующий план преобразования текста (на двух клавесинах):

распределение ролей между двумя исполнителями по схеме «solo continuo» (1-й клавесин – 2-й клавесин);

применение приема «свертывания» у солиста (преобразования мелких длительностей в более крупные);

украшение партии continuo мелизмами;

зеркальная перестановка партий после каждого знака репризы.

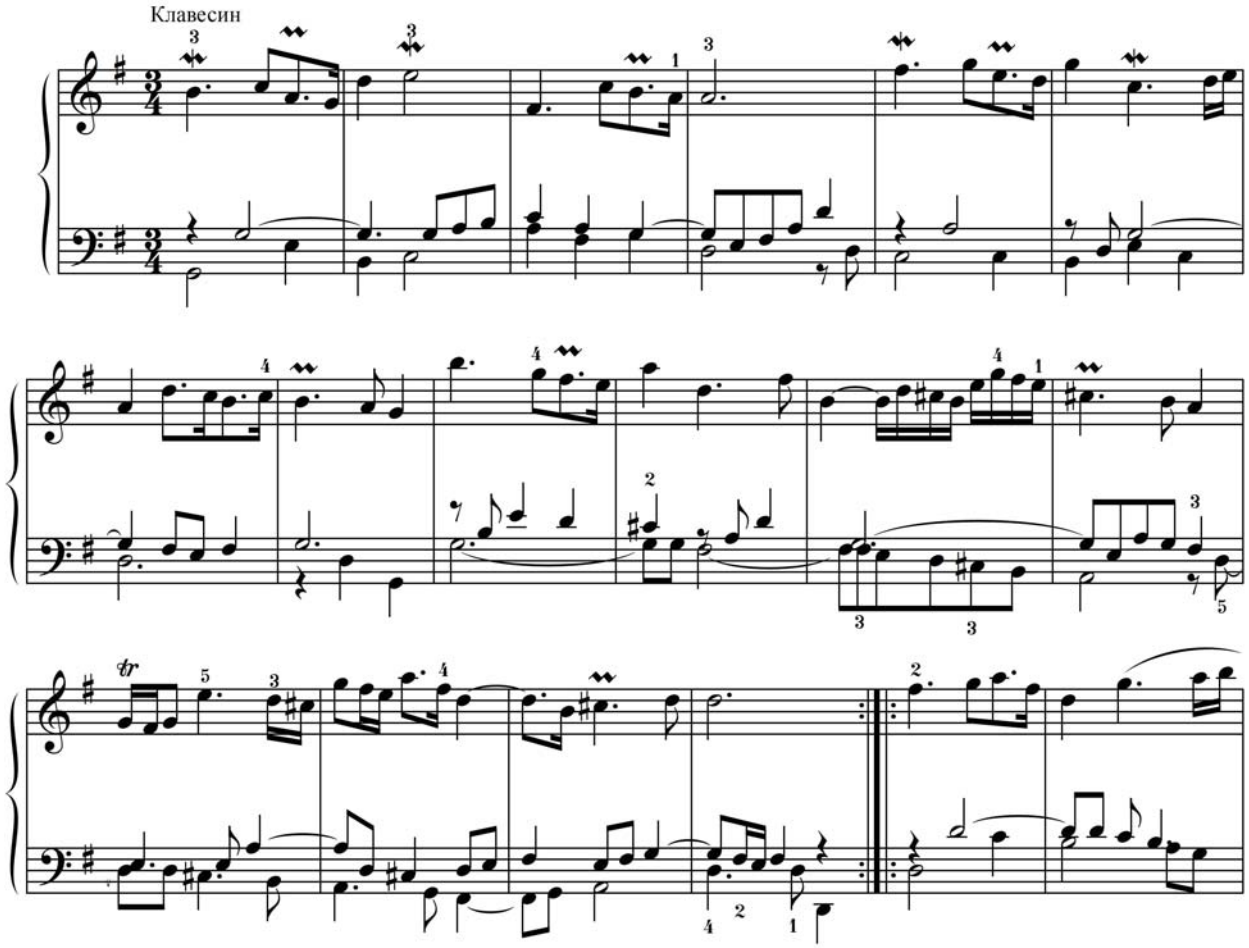
* * *

…то после чтения с листа 1-го периода интонационного этюда № 62 (8 тактов) предложил бы исполнить репризу иначе: с зеркальными перестановками партий continuo и solo (каждые два такта).

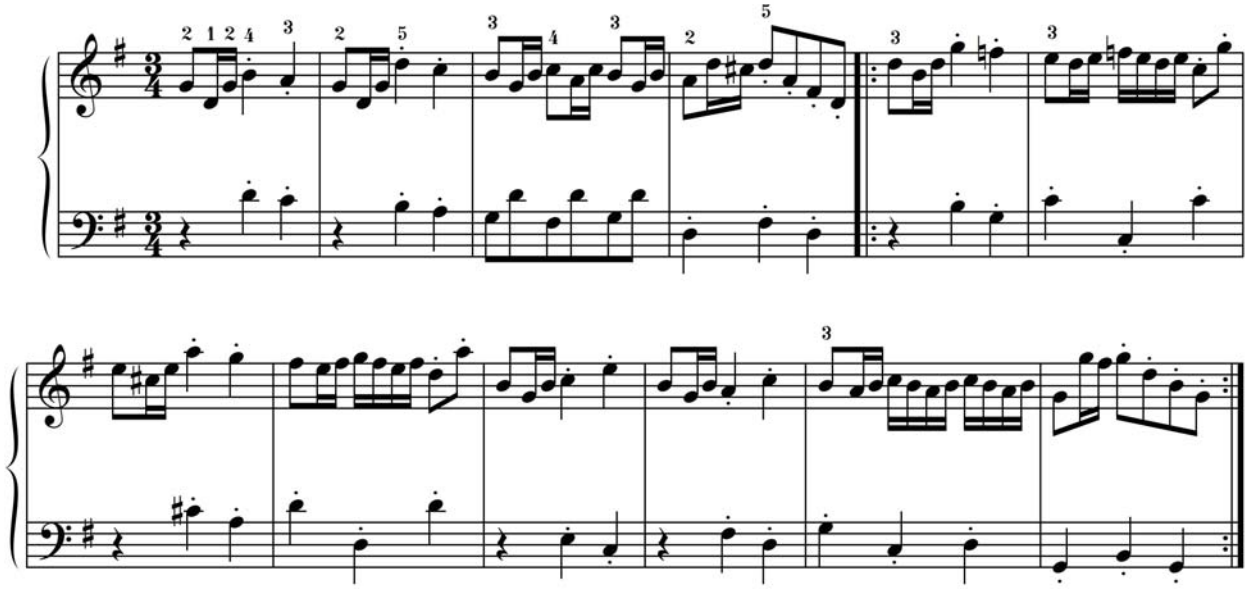
* * *

…то в интонационном этюде № 63 применил бы прием «свертывания» мелодии у солиста (снятия мелизмов и диминуций), а в партии continuo преобразовал бы басовую формулу чаконы (***g*** – ***fs*** – ***e*** – ***d***) в ритмоформулу сарабанды. Остальную часть текста исполнил бы в зеркальной перестановке партий continuo и solo.

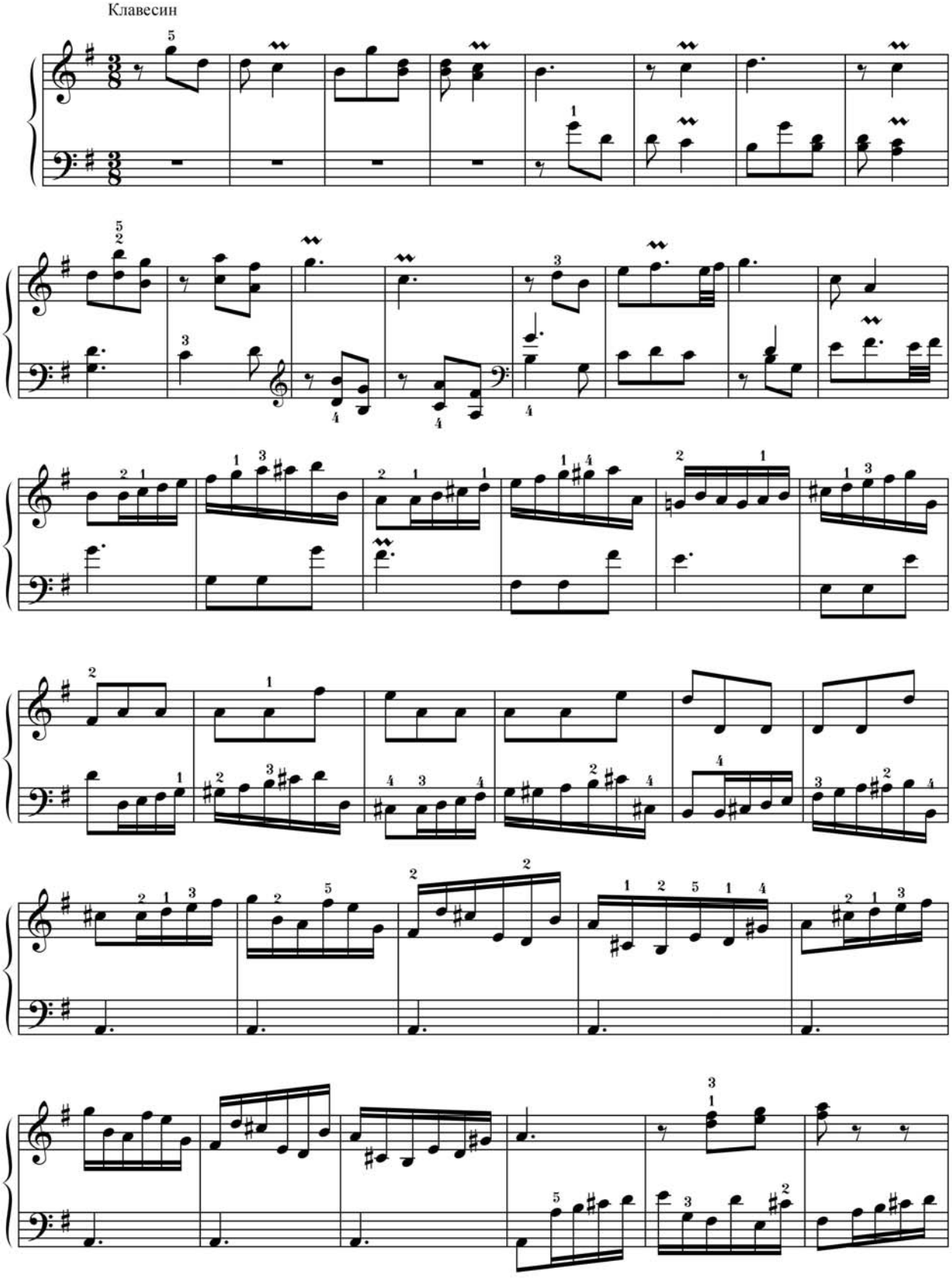
Пример № 59
И. С. Бах



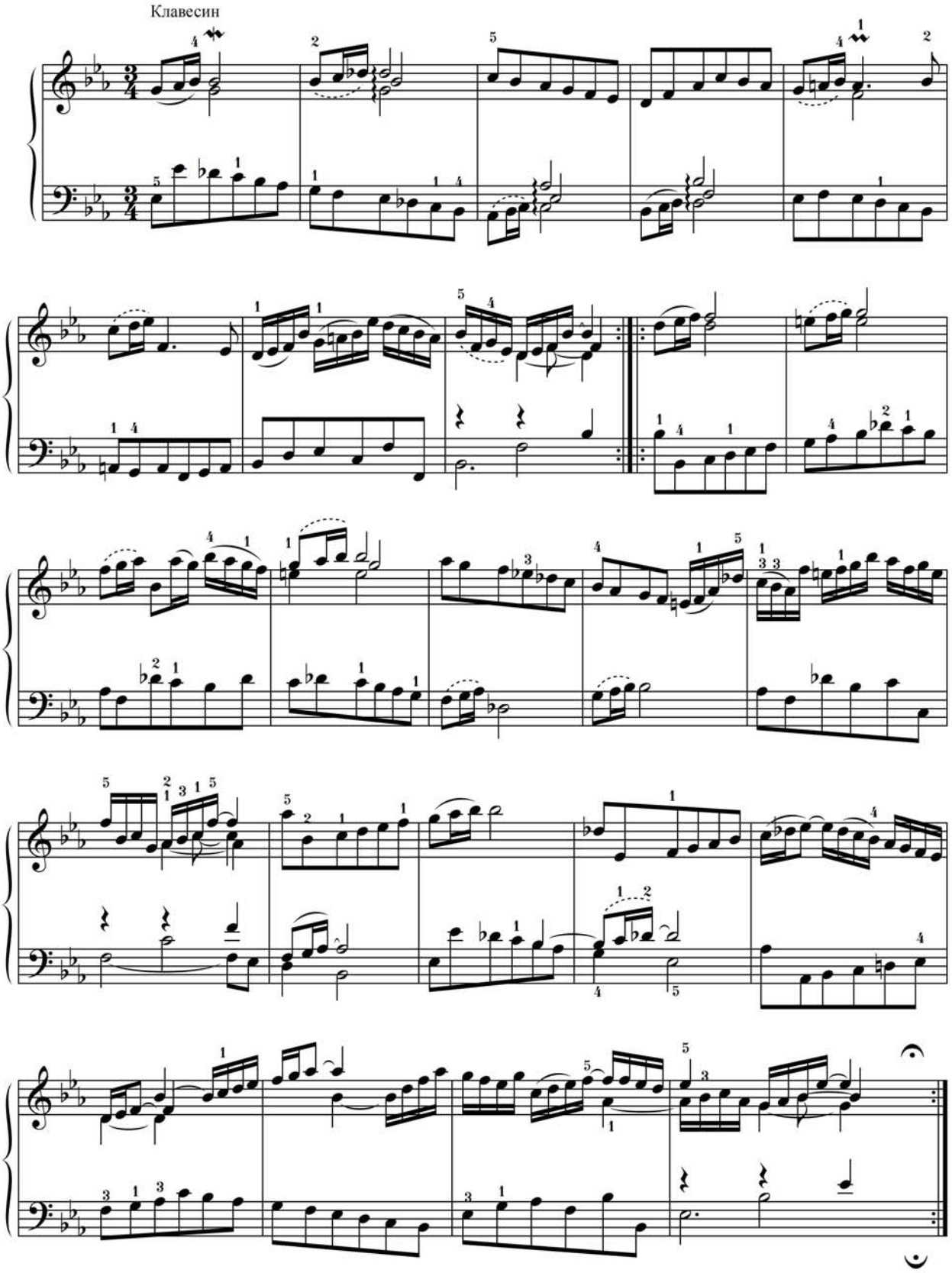
Пример № 60
Г. Телеман



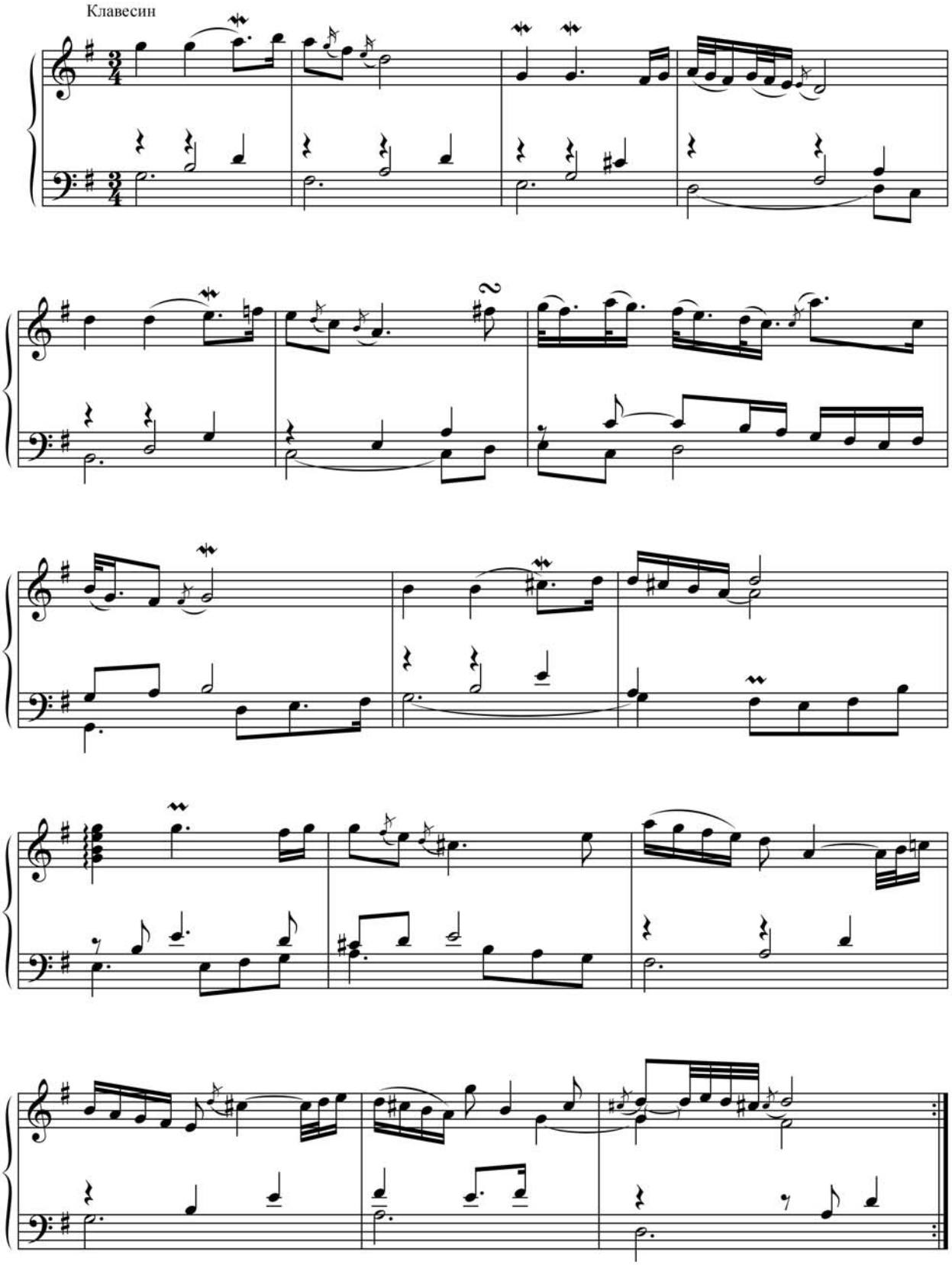
Пример № 61
Д. Скарлатти

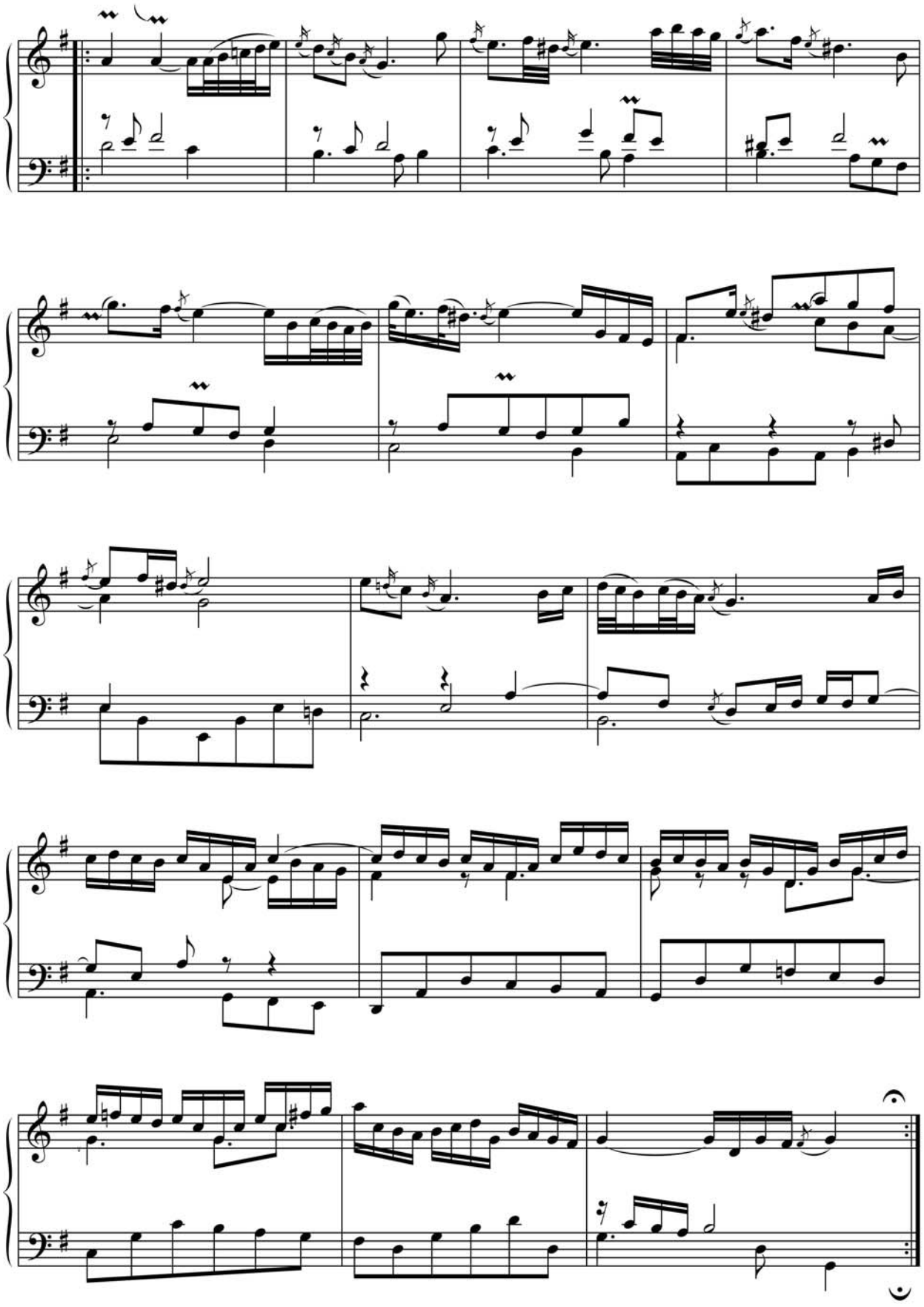


Пример № 62
И. С. Бах



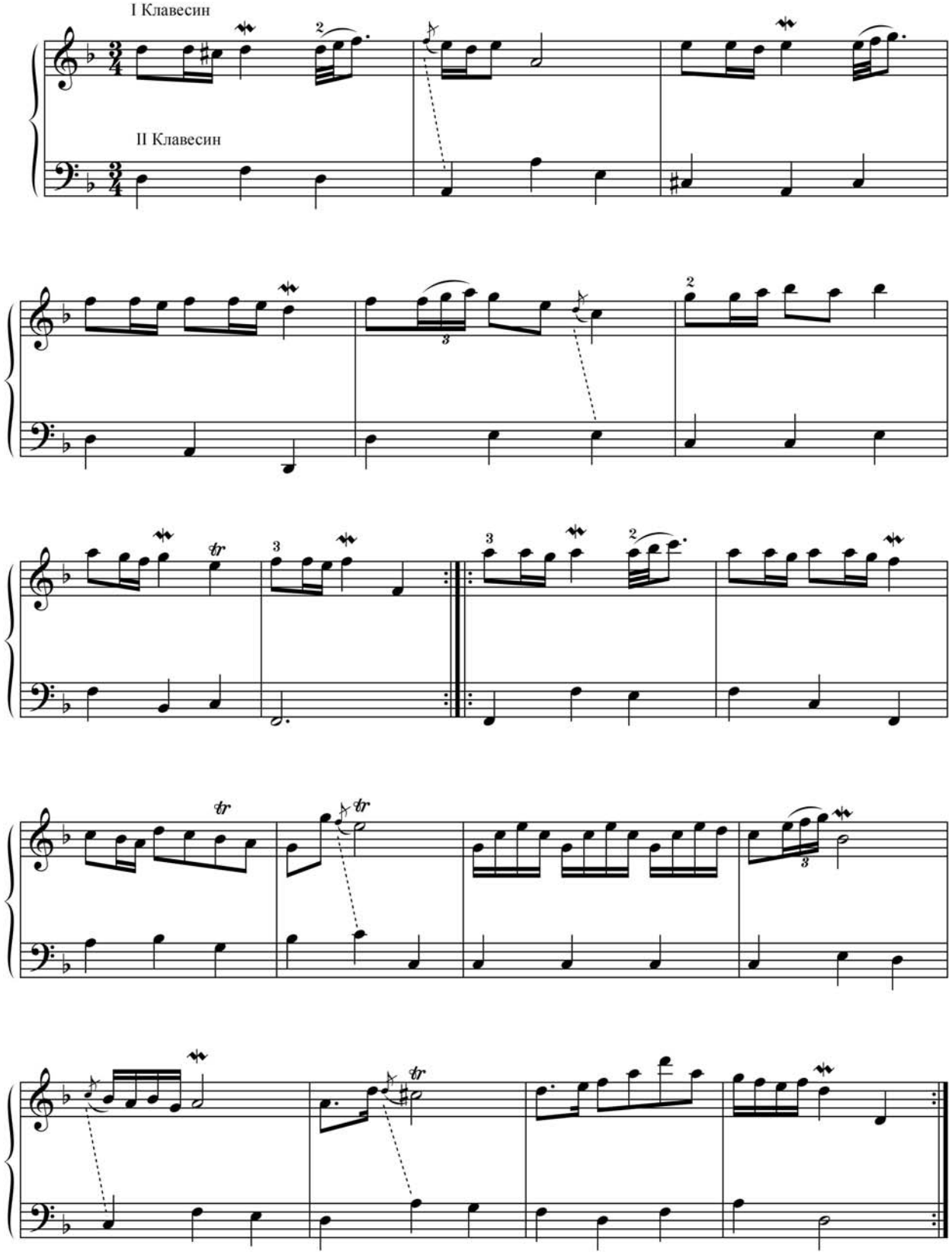
Пример № 63
И. С. Бах



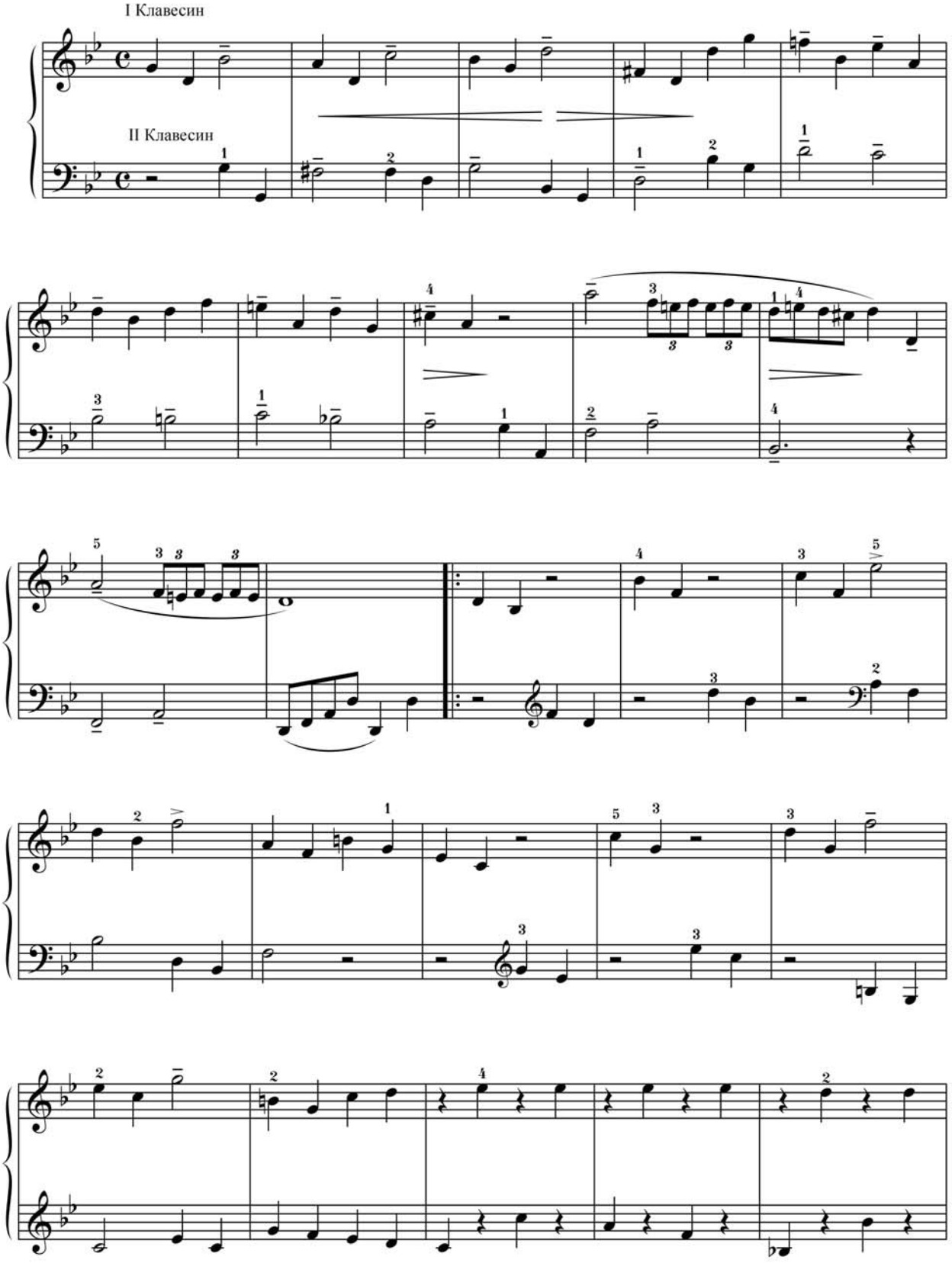


Пример № 64

И. С. Бах



Пример № 65
Г. Телеман



Глава 5
Образ звучащего органа в клавирных текстах барокко

Орган обладает огромными исполнительскими возможностями, это гигантский инструмент со множеством различных тембров. Его называют «инструмент-оркестр».

* * *

В зависимости от размеров орган включает в себя несколько ручных клавиатур, ножную клавиатуру, множество регистров. Большие соборные органы имеют более ста регистров (к примеру, в органе собора Парижской Богоматери число достигает 110). Окраска звуков отдельных верхних регистров напоминает тембр флейты, гобоя, английского рожка, нижних регистров – звучание фагота, трубы, виолончели.

* * *

Чем богаче и разнообразнее регистры, тем больше возможностей получает искусство исполнитель, потому что искусство органной игры – это искусство хорошей регистровки, то есть умелого использования всех его технических ресурсов.

* * *

Орган – самый большой и величественный в истории европейской культуры и человеческой цивилизации инструмент. Он способен воплощать и имитировать все реалии звукового мира. Он создает настроение особой торжественности и сосредоточенности.

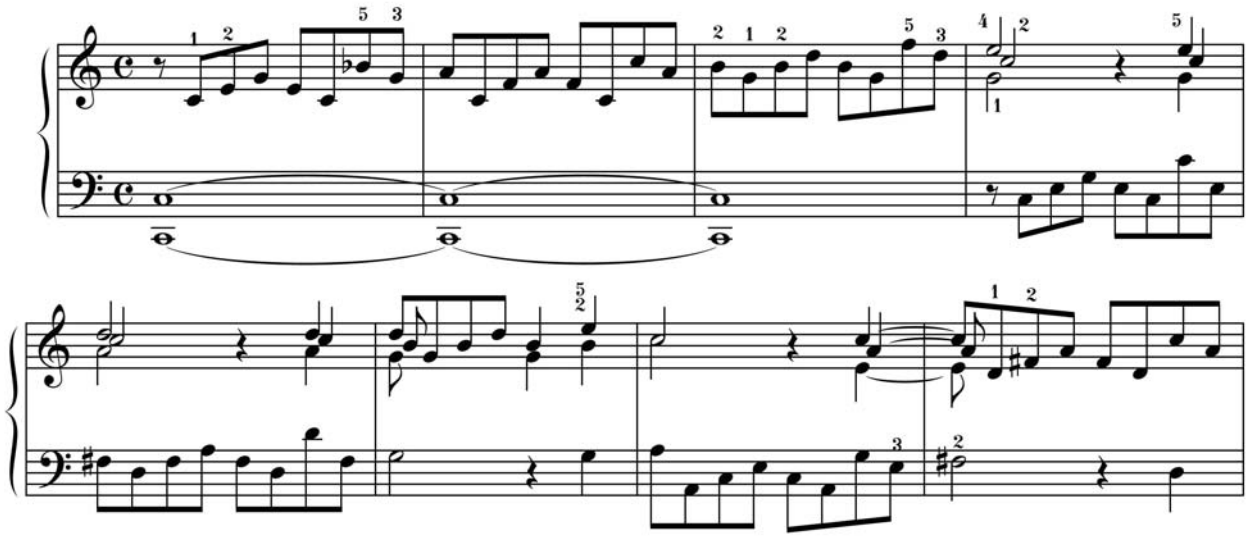
5.1. Интонационная лексика и клише органной природы

Одной из многочисленных заслуг стиля барокко является тенденция к обособлению музыки от слова, к интенсивному развитию многочисленных инструментальных жанров. Во времена Баха и Генделя орган, будучи неотъемлемой частью любого инструментального ансамбля, занятого в духовных кантатах, ораториях, пассионах, все больше стал использоваться как самостоятельный инструмент.

С появлением ряда органных произведений (токкат, прелюдий, фантазий) выработалась интонационная лексика, связанная с применением акустики педали, плотной фактуры многозвучных аккордов и стремительных импровизационных пассажей.

Изучение семантики, элементов фактуры и интонационного словаря органных произведений поможет нам в осуществлении поставленных задач правильной расшифровки клавирных текстов и верной их артикуляции в случае имитации органного звучания.

Пример № 66
И. С. Бах Прелюдия C dur

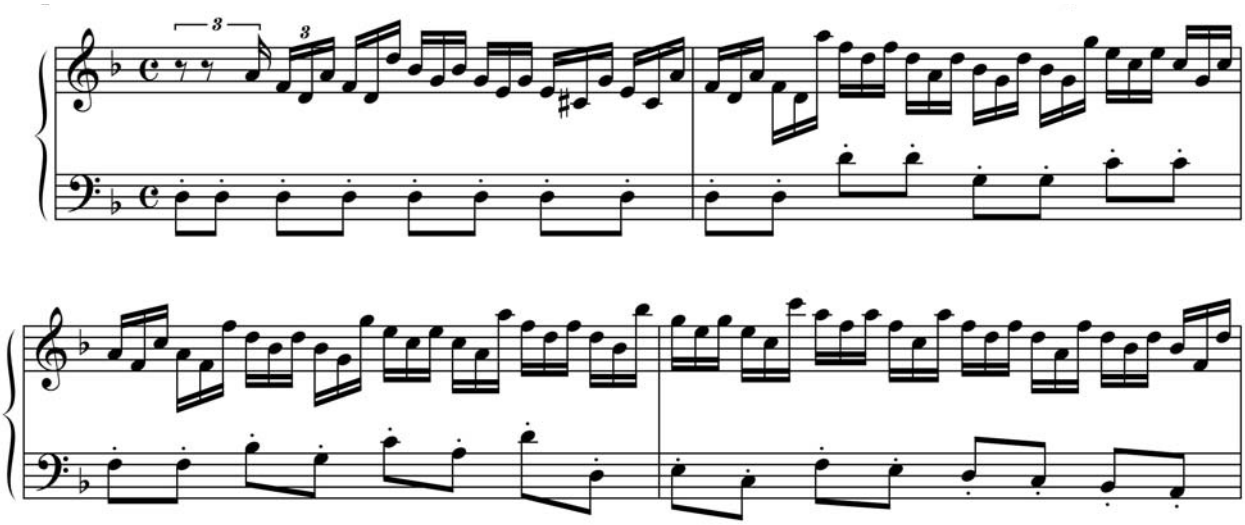


Приведем в качестве примера «Маленькую прелюдию» C dur И. С. Баха, которая может быть представлена в сюжете «я играю на органе».

Неторопливое, в духе органного прелюдирования, развертывание мелодии импровизатора происходит на фоне длительно выдерживаемой «*органной педали*». Имитация звучащего голоса то в басу, то в верхнем регистре связана с применением широко известной «техники регистровки», активно участвующей в вариантном преобразовании исполнителем авторского текста.

В приведенном ниже примере из Прелюдии № 6 «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха распределение голосов и педалей органа оказывается наиболее адекватным двухручной структуре партии фортепиано.

Пример № 67
И. С. Бах Прелюдия № 6



Однако взгляд на линию баса как на смысловую структуру в этом случае существенным образом конкретизирует задачу артикуляции. Рассмотрение ее как «*педали органа*» способно привести к уточнению требований к темпу, динамике, способам звукоизвлечения. Исполнять партию баса нужно «гудящим» звуком и не отрывисто, вопреки указанным в этом примере редакторским обозначениям[8].

[8] Редакция Б. Муджеллини, приведенная в данном примере, преследует цель создания индивидуальной исполнительской версии, связанной, на наш взгляд, с трансформацией авторских текстовых значений (в частности, функции баса как «органной педали») путем внесения несоответствующей содержанию этого сегмента артикуляции (staccato).

Помимо *органной педали*, представлена и инструментально-клавишная, виртуозная орнаментальная структура. Различие звучания этих двух смысловых пластов на фортепиано достигается средствами динамики и артикуляции.

Учитывая присутствие в тексте орнаментальных структур в этом фрагменте и в следующем примере из Пьесы Д. Циполи, можно создать различные варианты развертывания орнаментальной линии:

1) перенести в другие регистры, разбив на фразы или мотивы (прием «регистровки»)

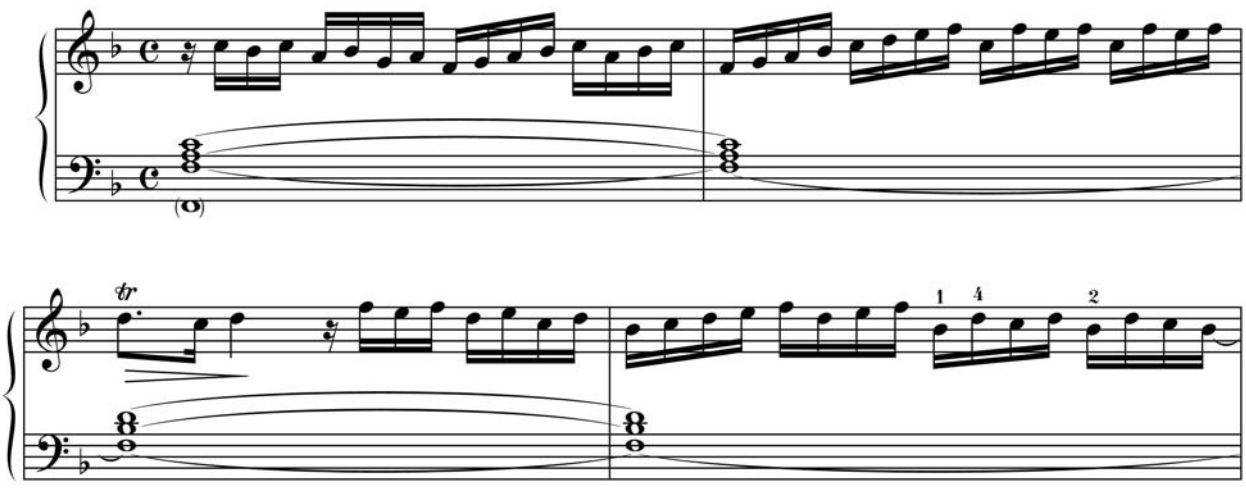
2) группировать шестнадцатые в «затактовые» мотивы (по четыре звука) и «пропеть» мелодию в более медленном темпе;

3) сгруппировать «узор» по восемь шестнадцатых с целью нарастания динамического движения;

4) произносить мотивы в различной динамике с «эхо-эффектами» и т. д.

Иными словами, с каждой новой версией мы сможем увидеть новые комбинации составных частей орнамента, а также усилить их красочность с помощью регистровки и дублировки.

Пример № 68
Д. Циполи Пьеса



5.2. Практические задания и методические комментарии

Интонационные этюды № 69–75 представляют собой клавирные тексты с включением элементов текстовой организации и образов звучащего органа. В разнообразных заданиях (ролевых играх) этого раздела исполнитель приобретет различные навыки преобразования и вариантной артикуляции органной лексики и фактуры: «органной педали», «хоральных аккордов», орнаментальных структур: внешних (мелизмов) и внутритематических (диминуций). Специальные задания посвящены овладению приемами и техникой «регистровок» и «дублировок», активной работе с партнером в диалоге («2 органа») и др.

Игра «Я – исполнитель»

Исполните интонационный этюд № 69 в ситуации «Я играю на органе» как *пастораль*, расставив соответственно художественной задаче *темп*, *динамику* и *артикуляцию.*

* * *

Расставьте знаки артикуляции, соответствующие двум противоположным темпам (быстрому и медленному) в интонационном этюде № 71. Исполните этюд в двух вариантах.

* * *

Составьте план регистровки верхнего голоса и исполните интонационный этюд № 72. Обратите внимание на различные значения интонационно-лексических пластов: нижняя строка – «*педаль органа*», верхняя строка – орнамент.

* * *

Найдите в тексте интонационного этюда № 73 ключевую интонацию, построенную на предъеме – «*фигуре героического жеста*» (отмечена в тексте скобками). Исполните ее как самостоятельную смысловую структуру – сольную реплику – в диалоге со «2-м органом»[9].

[9] Фигура может приобрести статус ключевой фигуры лишь в том случи, если исполнитель выделит ее артикуляцией.

Исполните этюд в диалоге меняющихся солистов – партнеров («орган»– основной текст и «солисты» – реплики «фигуры героического жеста»)[10] .

Игра «Если бы композитором был я…»

…то предложил бы «технику свертывания» украшений в интонационном этюде № 70 и исполнил его в виде жесткой гармонической схемы.

Исполняя этюд повторно в «развернутом» виде, заменил бы внешнюю орнаментику на другие узоры.

* * *

…то исполнил бы интонационный этюд № 74 «на органе» как *пастораль*, активно используя приемы регистровки.

Примечание. Для достижения нужного эффекта можно разбить на регистры не только основные мотивы текста, но и трели.

* * *

…то исполнил бы интонационный этюд № 75 как *пастораль*, предложив к применению внешние украшения (мелизмы) и внутритематический орнамент.

Для этого можно предварительно выполнить ряд упражнений:

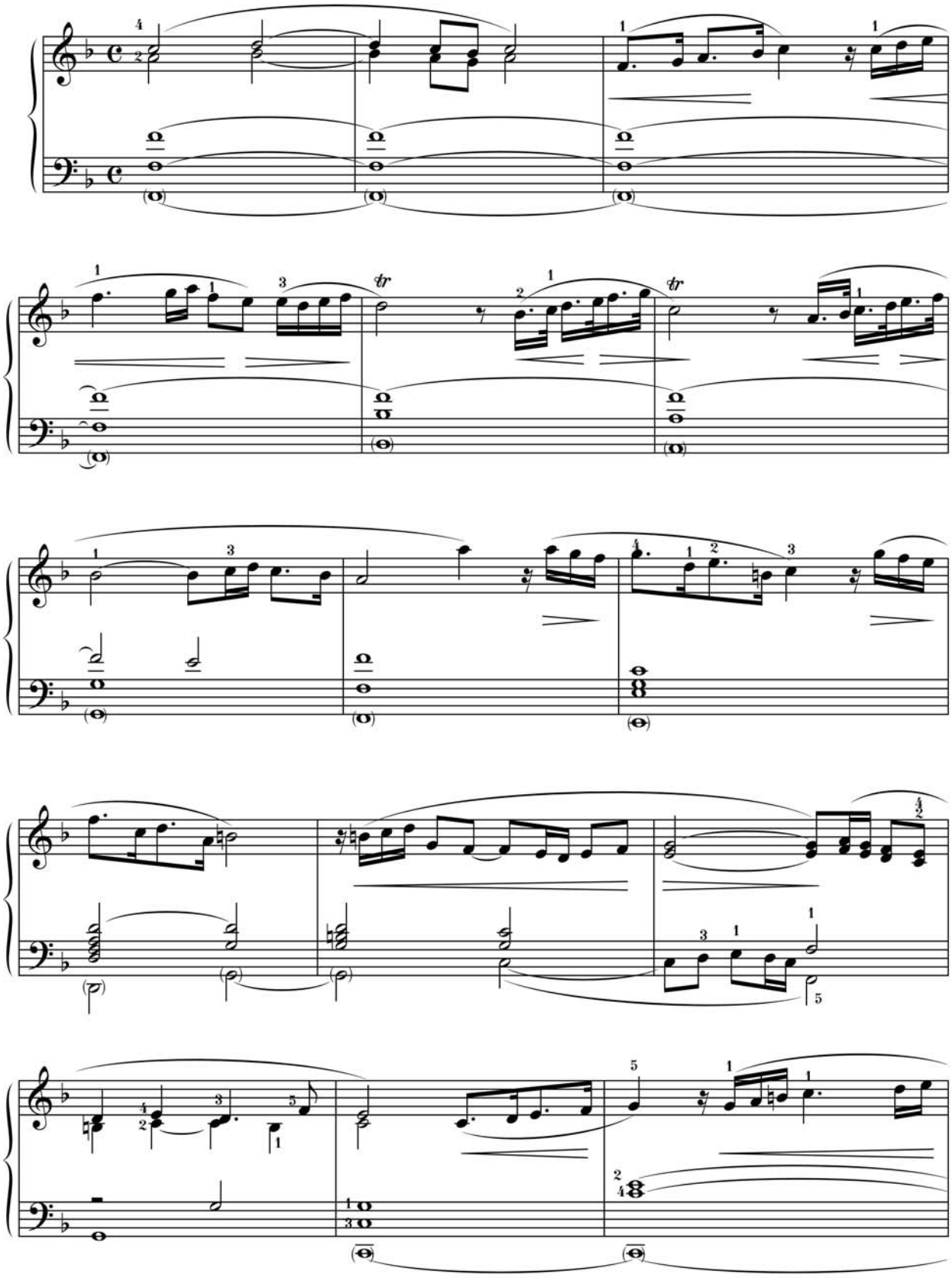
1) украсить мелизмами верхний голос;
2) украсить мелизмами и диминуциями средние голоса.

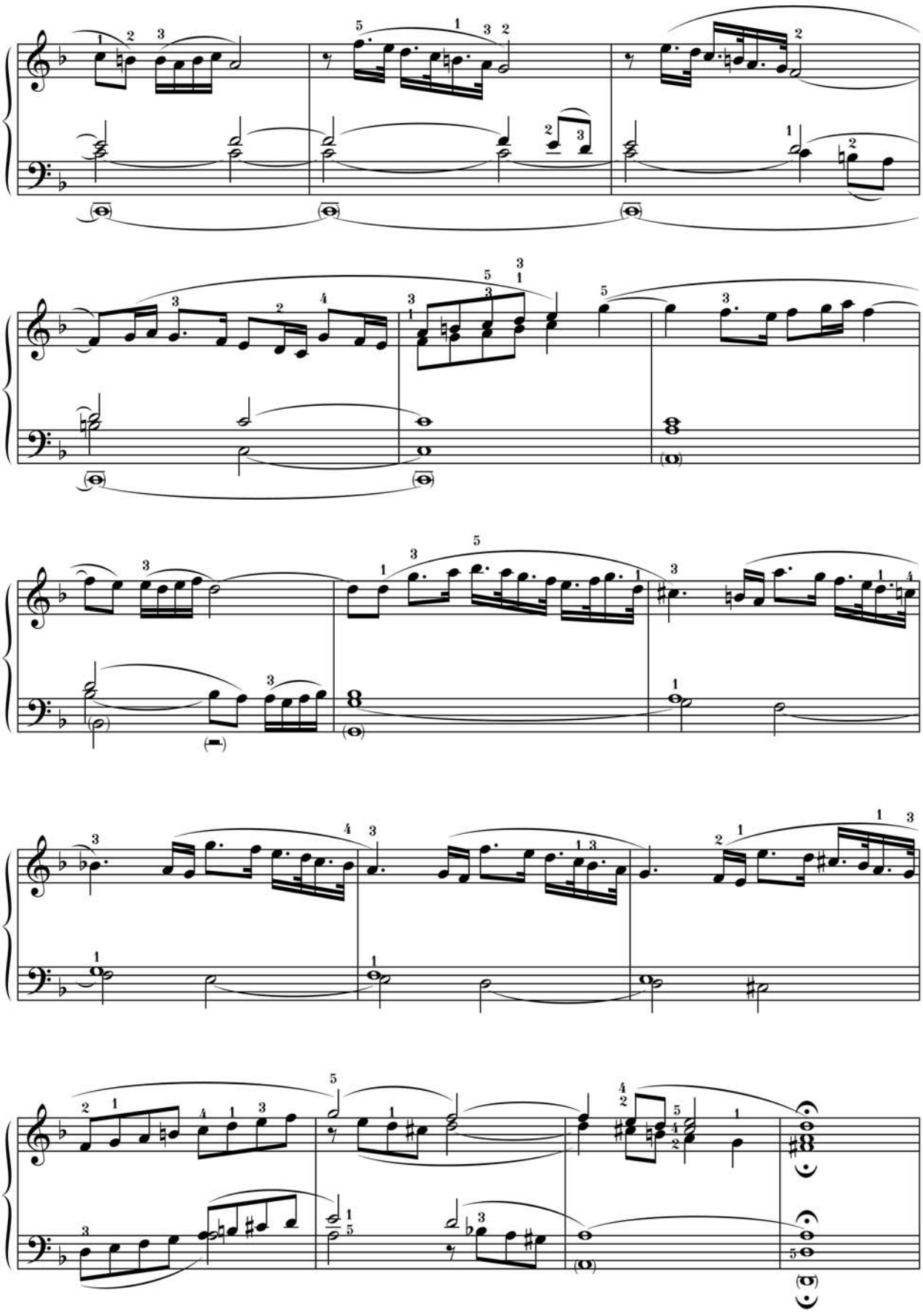
* * *

…то постарался бы достичь эффекта оркестрового звучания, разделив текст на «партии двух органов» (верхняя строка – 2 руки и 2 голоса; нижняя строка – 2 руки и 2 голоса). В процессе работы возможно использование техники регистровок и дублировок.

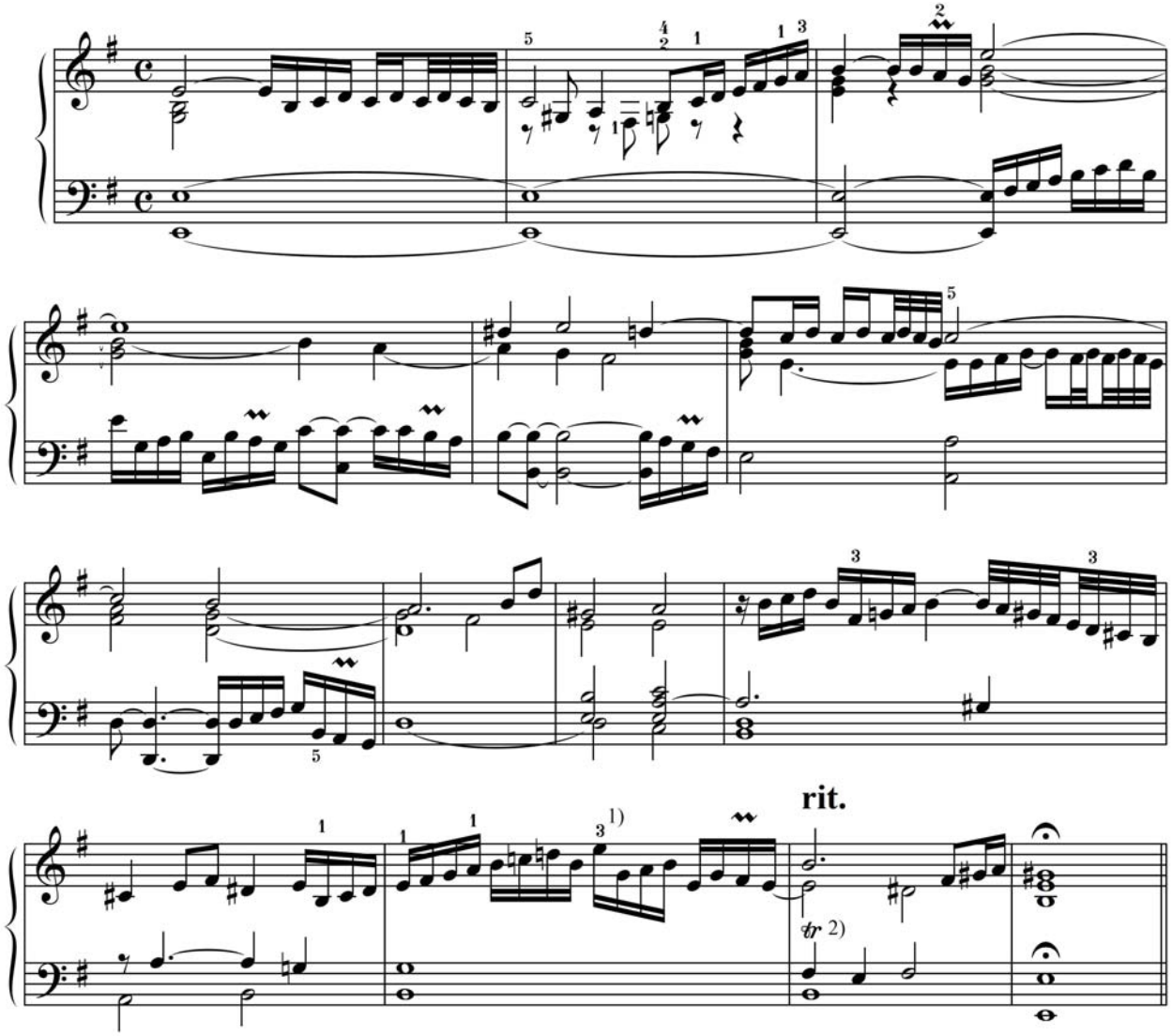
[10] «Сольные» реплики можно поручитъ поочередно «гобою», «виолончели», «флейте» и другим инструментам – солистам в их соответствии регистрам и тесситуре звучащего текстового сегмента.

Пример № 69
Д. Циполи. Пьеса

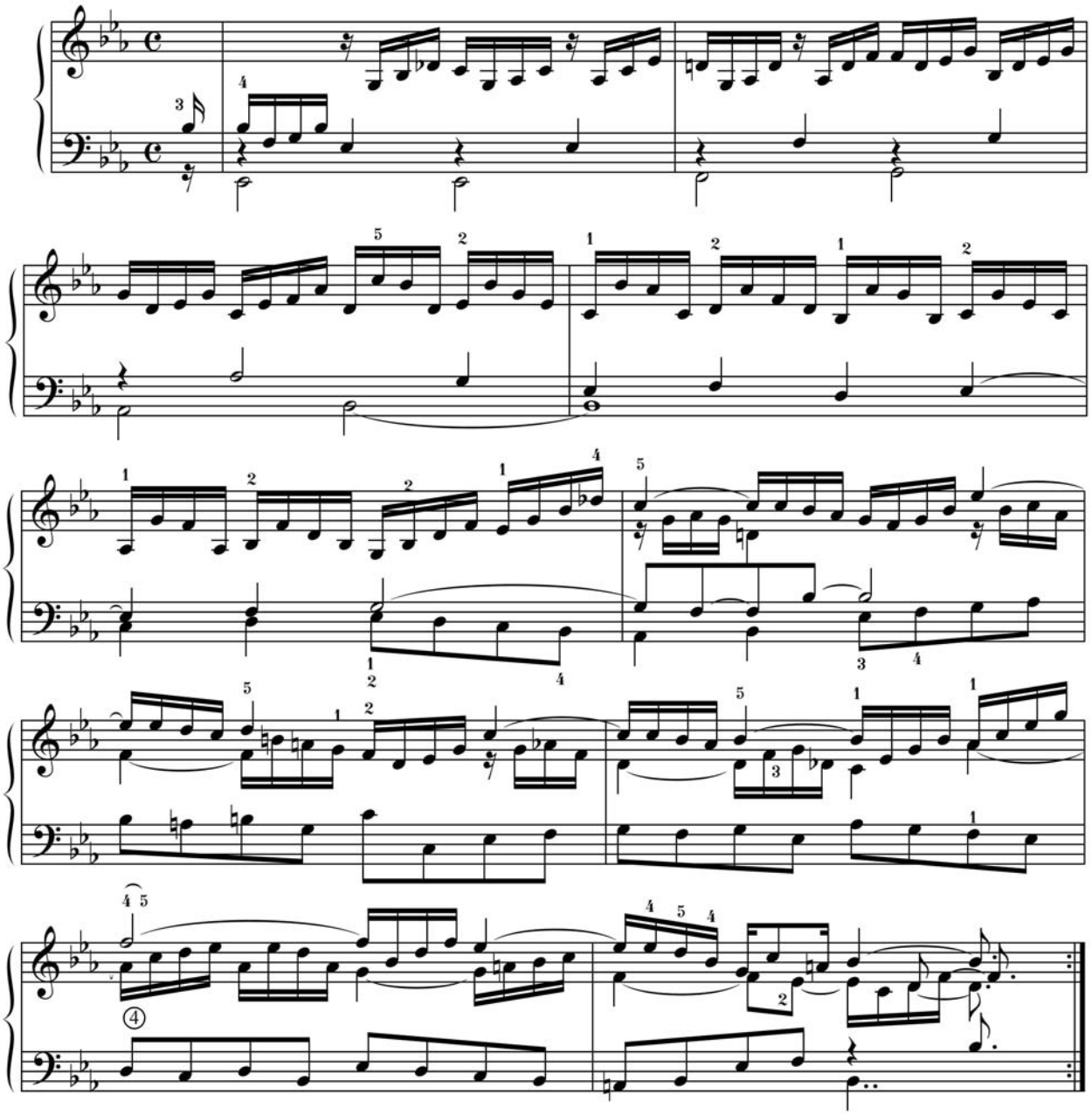




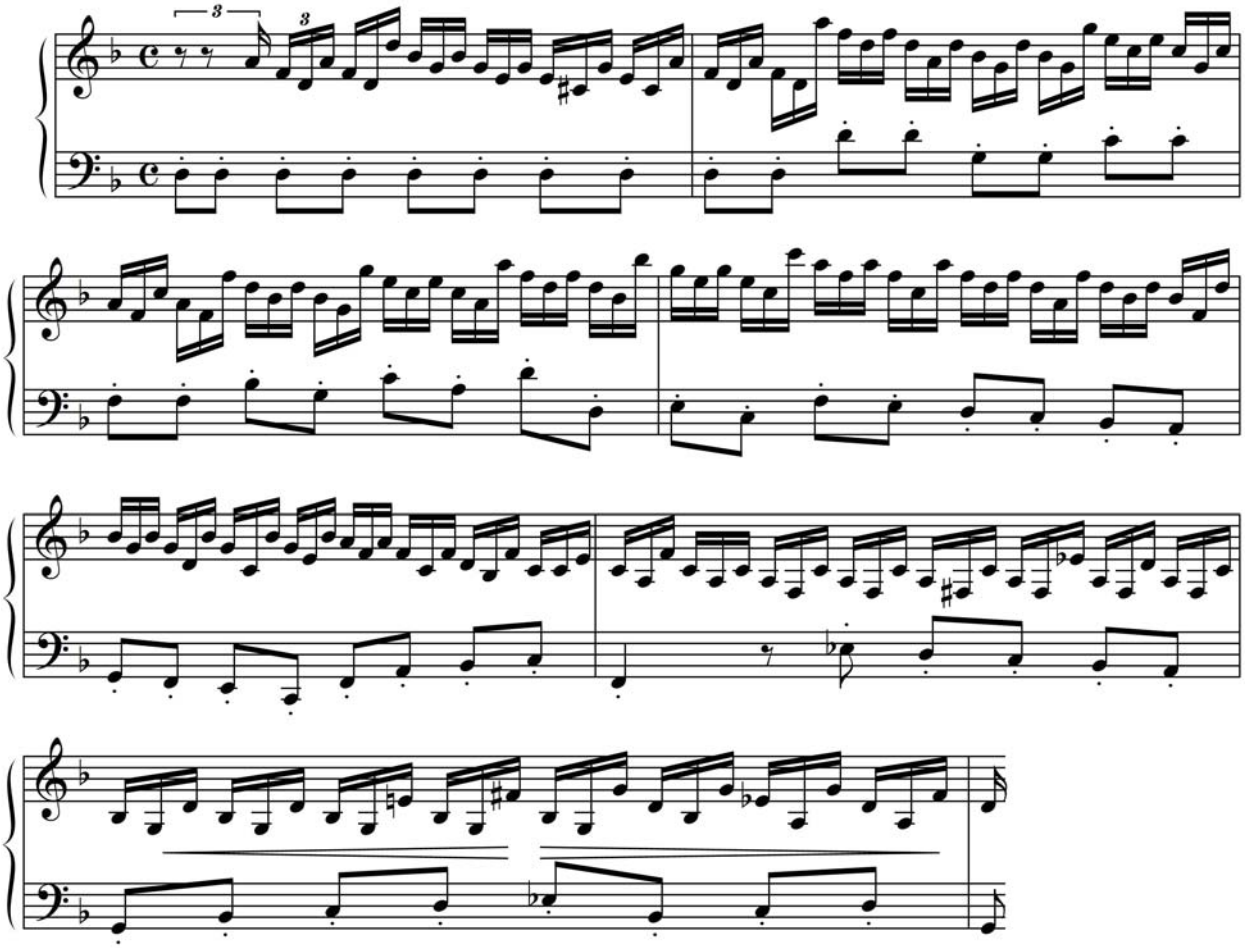
Пример № 70
И. Пахельбель



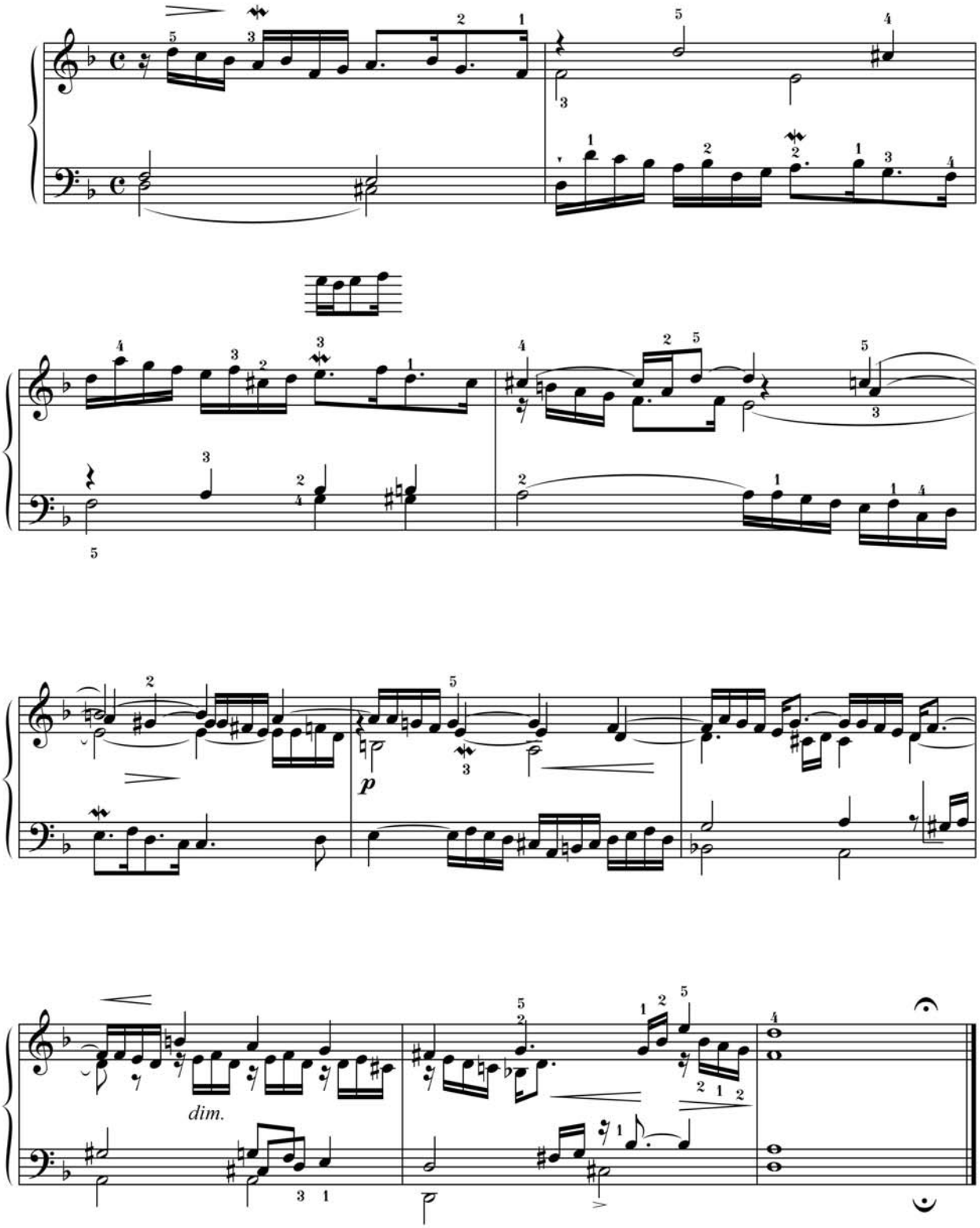
Пример № 71
И. С. Бах



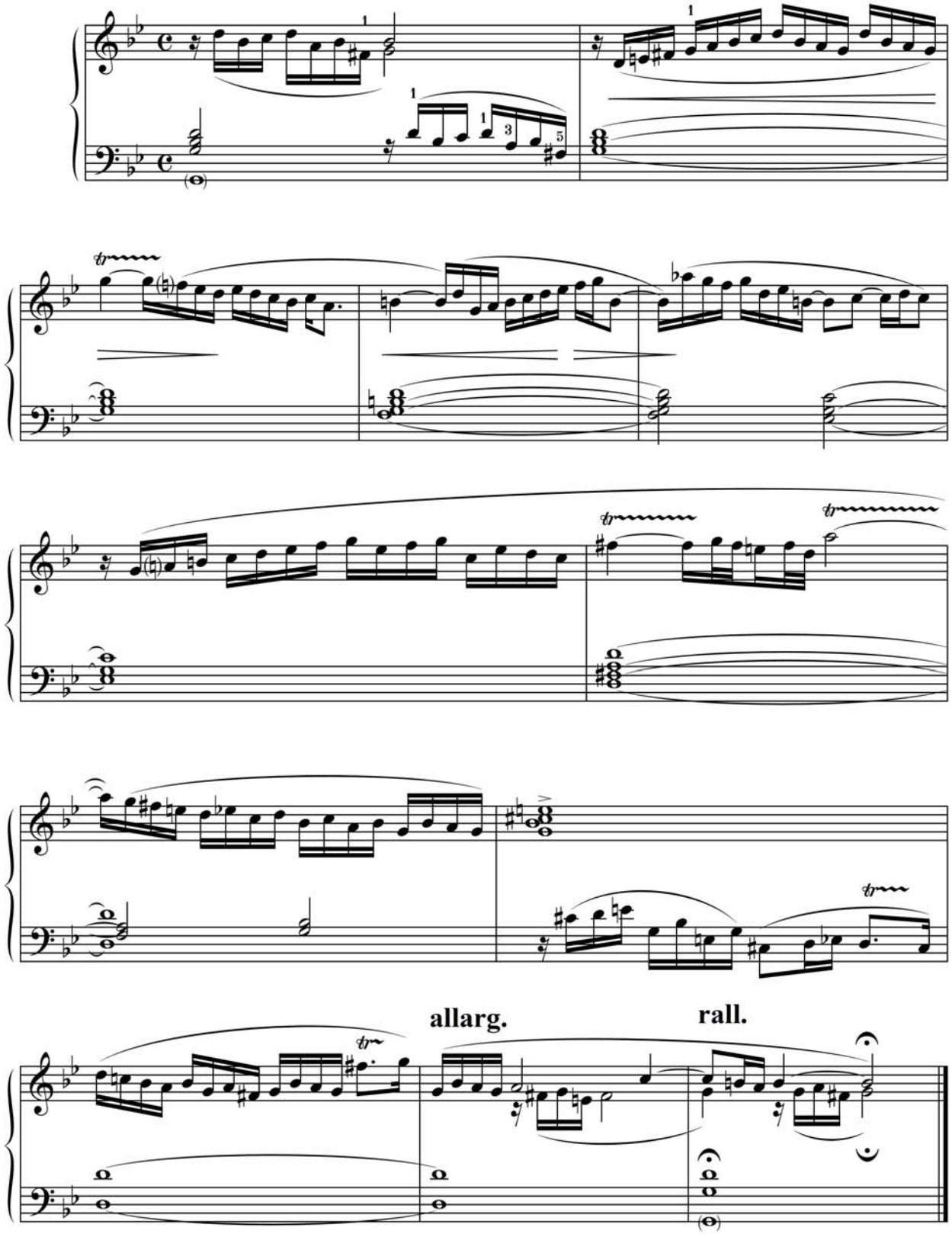
Пример № 72
И. С. Бах



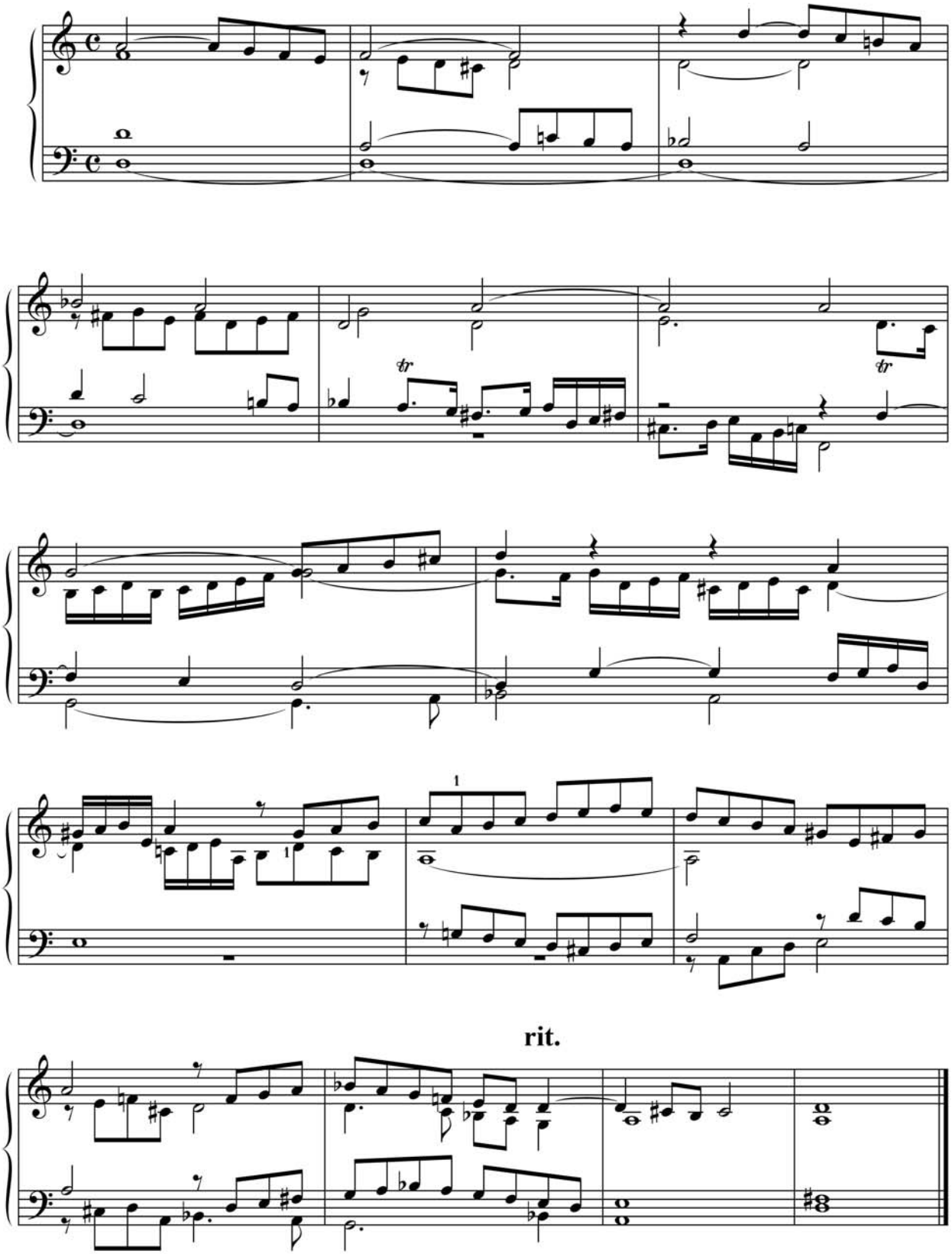
Пример № 73
И. С. Бах



Пример № 74
Д. Циполи



Пример № 75
Дж. Фрескобальди



Глава 6
Тембровые диалоги: сочетание разных инструментов

Виолончель вошла в музыкальный быт во второй половине XVI века. Это смычковый музыкальный инструмент скрипичного семейства басо-теноровогo регистра. Своим созданием она обязана искусству выдающихся скрипичных мастеров Маджини, А. Амати, а также А. Страдивари. Виолончель обладает ярким и выразительным тембром, напряженное звучание передает тонкую экспрессию и глубокое душевное волнение. Виолончель – инструмент мелодический. Первым композитором, написавшим для виолончели соло шесть сюит, был И. С. Бах.

* * *

В барочном оркестре XVII века с виолончелью могла соперничать лишь viola di Gamba, не уступающая нежным звукам виолончели. Однако, начиная с XVIII века, виолончель окончательно укрепилась в оркестре, что было обусловлено ее богатыми выразительными и техническими возможностями, более полным и ярким звуком, по тембру приближающимся к человеческому голосу.

* * *

В оркестровом и ансамблевом музицировании XVII–XVIII веков виолончель часто исполняла басовую линию партии continuo, либо выступала в сольных партиях, обогащая своим экспрессивным и кантиленным звучанием сочинения старых мастеров эпохи барокко.

* * *

Фагот появился в первой половине XVI века. С XVII века он вошел в симфонический оркестр. Тембр фагота многообразен: на низких нотах – мощный и полный, а высокие звуки – пронзительны и напряжены. Функции инструмента разнообразны. В XVIII веке фагот был индивидуальным голосом оркестра, но иногда ограничивался поддержкой струнных басов. В оркестре фагот может сливаться с другими тембрами.

6.1. Quasi-тембры и их сочетания в тексте клавирных произведений барокко

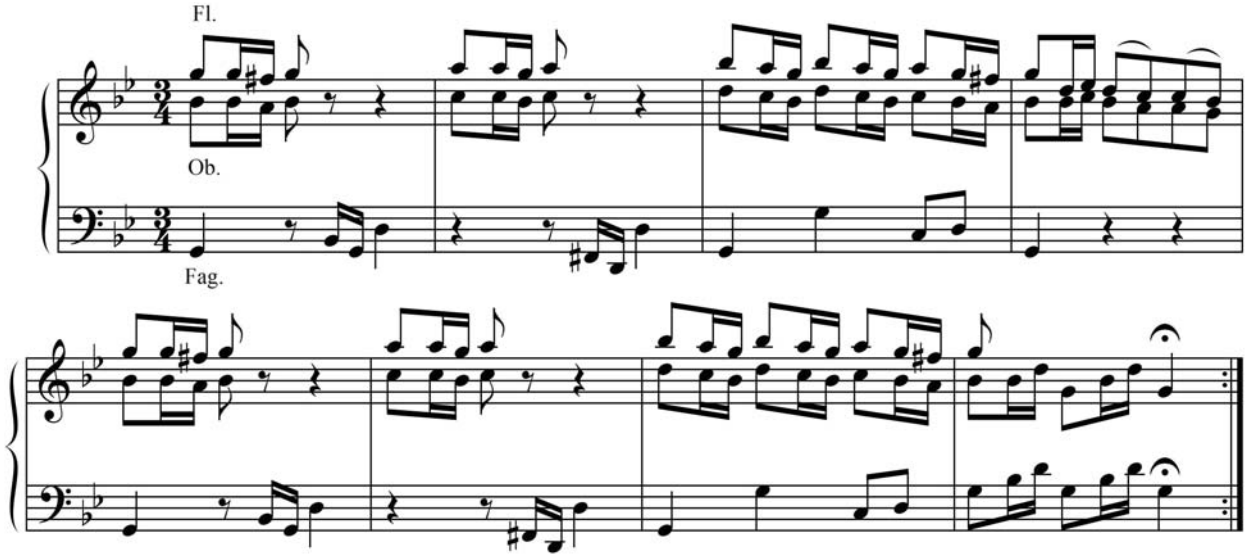
Примеры следующего раздела подобраны с учетом приобретенных навыков имитации солирующих тембров. Сюда вошли интонационные этюды, основанные на воспроизведении тембров, применяемых в ансамбле и оркестре салонного и бытового музицирования эпохи барокко. В работе над тембровыми диалогами следует обращать внимание на своевременную смену типов артикуляции, умение «предслышать» вступающий инструмент или группу инструментов.

Рассмотрим с этой точки зрения несколько примеров.

В образной системе пасторали среди наиболее распространенных тембровых сочетаний можно выделить **Fl** + и **Ob** + **Fag**. Ленточное движение параллельными терциями и секстами – типичный способ высказывания для флейт и гобоев. Сочетание родственных инструментов создает новую краску, однако в подобном случае следует добиваться ощущения «однотембровости».

Пример № 76

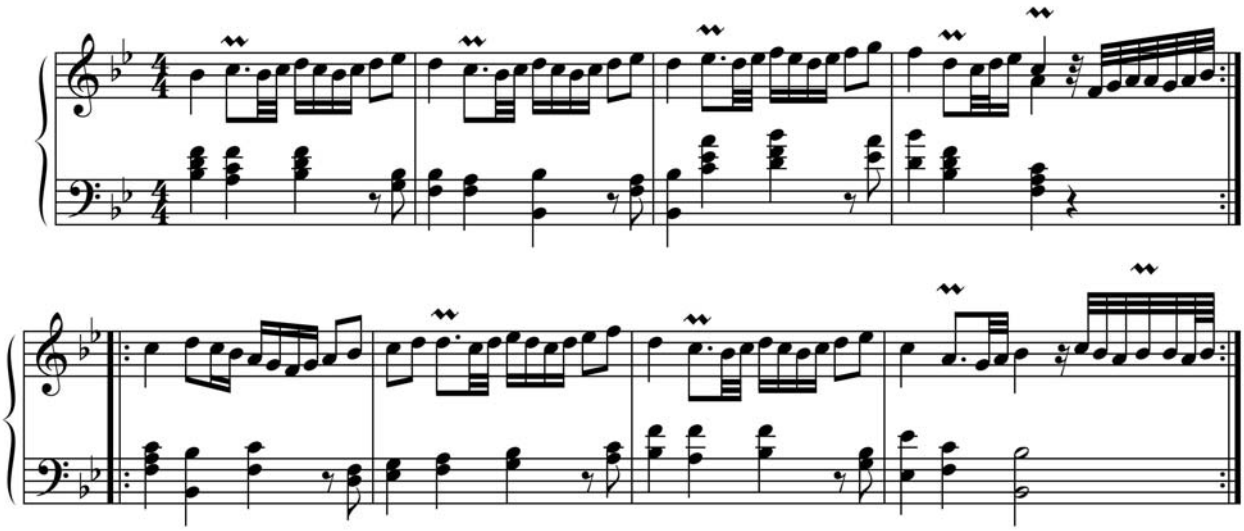
Ф. Э. Бах. Polonaise



Арии из сюиты Г. Генделя (пример № 77) мы видим оркестровую ткань с типичными признаками партии continuo и солирующим тембром флейты. Ее выразительный и чарующий голос имитируется за счет насыщенного кантиленного звука и гибкой нюансировки, близкой

духовой природе инструмента. В партии continuo следует добиваться конкретного, собранного, аккордного звучания, избегая молоточкового звукоизвлечения.

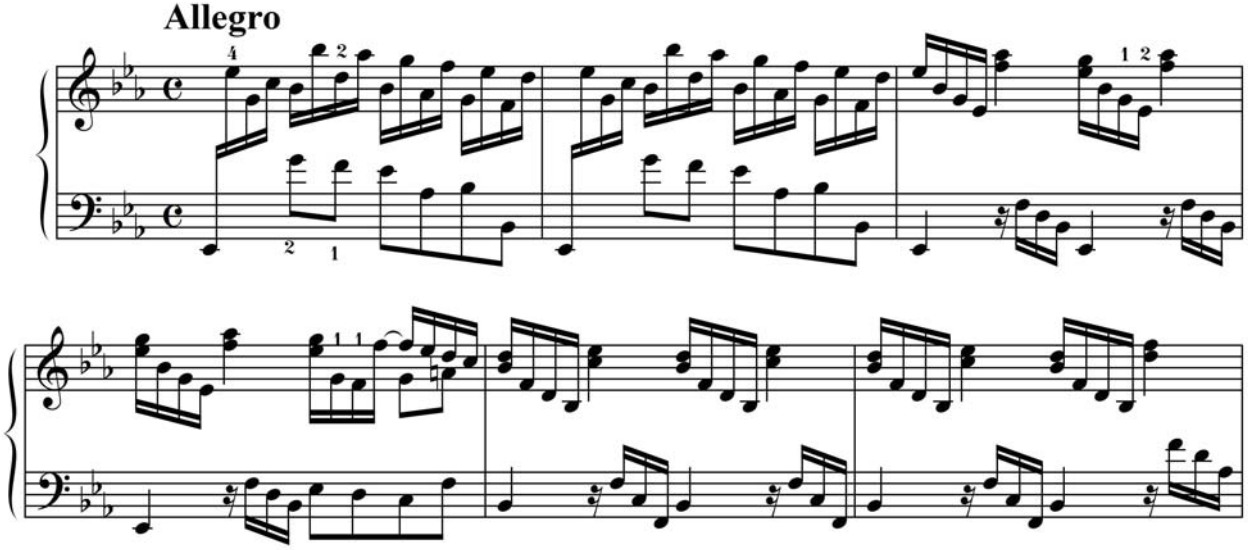
Пример № 77
Г. Ф. Гендель. Сюита



Основная задача интонационного этюда № 77, в отличие от предыдущего, состоит в организации рельефа тембральных противоположностей. Он создается при помощи различной артикуляции партий правой и левой руки.

В качестве упражнения на сочетание тембров валторны и скрипки, к примеру, предлагается нижеследующий фрагмент из Сонаты № 13 Д. Скарлатти (пример № 78).

Пример № 78
Д. Скарлатти Соната № 13



Разная тембровая природа инструментов требует различной артикуляции. Акустически более «крепкий», устойчивый голос валторны представляет собой своеобразную «тембровую ось» (басовый ключ), исполняемую non legato, на которую накладываются мелодические фигурации скрипки.

При общем формальном штрихе non legato, в интонационном этюде можно выделить три вида лексики. В т. 1 – т. 2 внимание уделяется *мелодической фигурации* скрипок и мягкой линии валторны. В т. 3 – т. 4 фигурации в целом создают интонацию «*золотого хода*». Это может подчеркнуть один из участников интонационного этюда, имея ввиду при этом, что интонации роговых сигналов имитируются «партией скрипки».

6.2 Практические задания и методические комментарии

Интонационные этюды №№ 79–90 построены на разнотембровых включениях в клавирный текст инструментальных сегментов: сольных, дуэтных, ансамблевых и различных сочетаний их реплик.

Освоенные в предшествующих заданиях навыки артикуляции (имитации тембров) помогут исполнителю в расшифровке смысловых структур музыкального текста и в их последующем интонировании на интонационно-образной основе.

Игра «Я – исполнитель»

На основе текстовых ремарок составителей (см. обозначения: со***ntinuo, solo***, **Fl, Violino, Cell**o, **Fg** и др.) проанализируйте интонационную лексику *ансамблевых составов и сольных реплик* музыкальных инструментов в «партитуре» клавирных текстов композиторов XVII–XVIII веков.
(№№ 79–90).

* * *

Объясните исполнительскую (редакторскую) версию фрагментов на основе выполненного семантического анализа (в соответствии с заданными ремарками). Расставьте обозначения темпа, динамики и артикуляции.

Исполните интонационные этюды в заданной версии в двухручном изложении или в ансамбле с партнером.

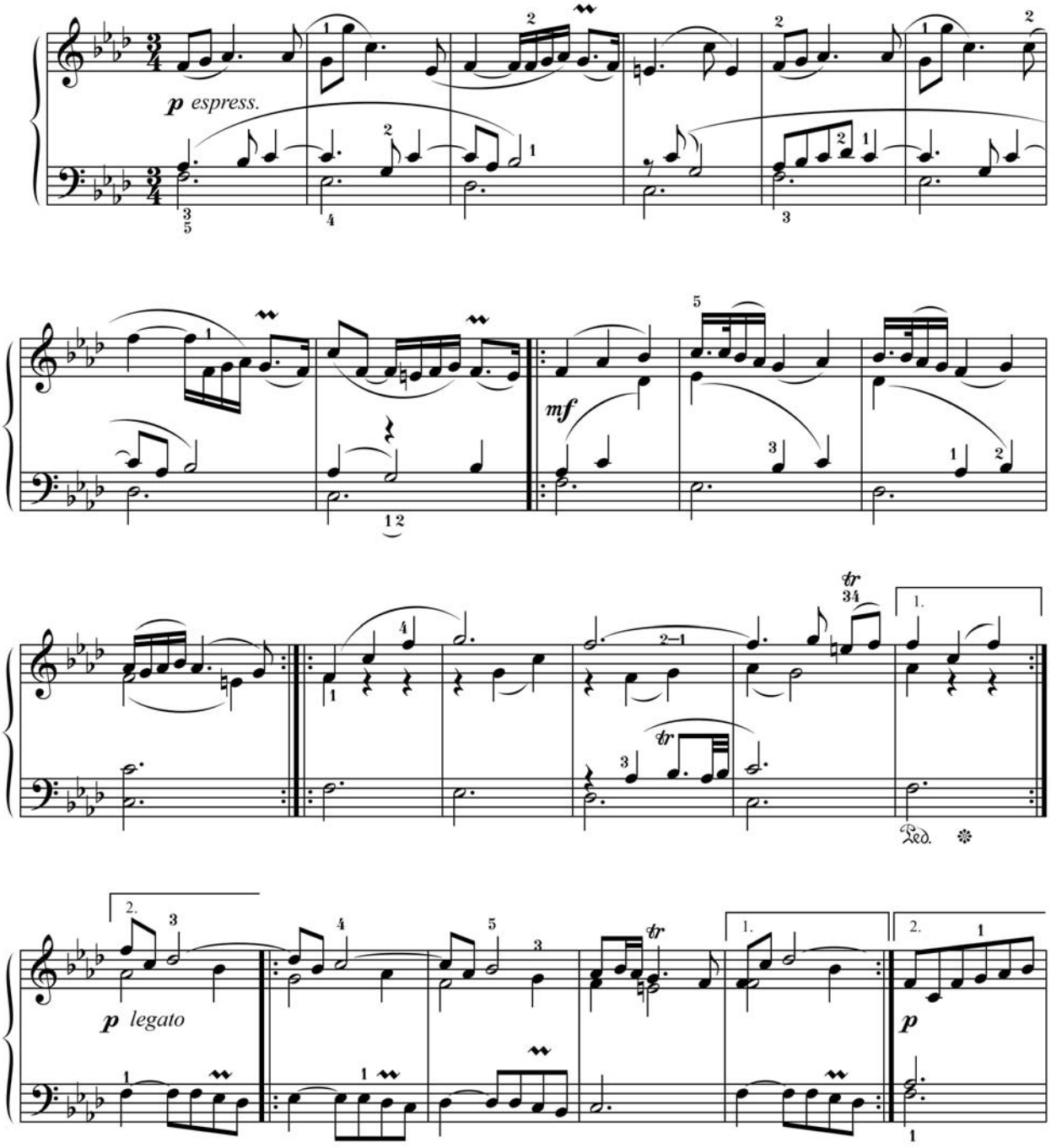
Выберите один или несколько этюдов и рассмотрите их как *этюды с переменным интонационным значением* (дубли). Замените «расшифрованные тембры» иными возможными значениями (Fg вместо Cello; Violino вместо Fl и т. д.), исполните пьесы в других ладах, темпах и жанрах.

Игра «Если бы композитором был я…»

…то исполнил бы интонационные этюды №№ 79–90 в различных версиях, воспользовавшись какими-либо из уже известных приемов преобразования старинного уртекста:

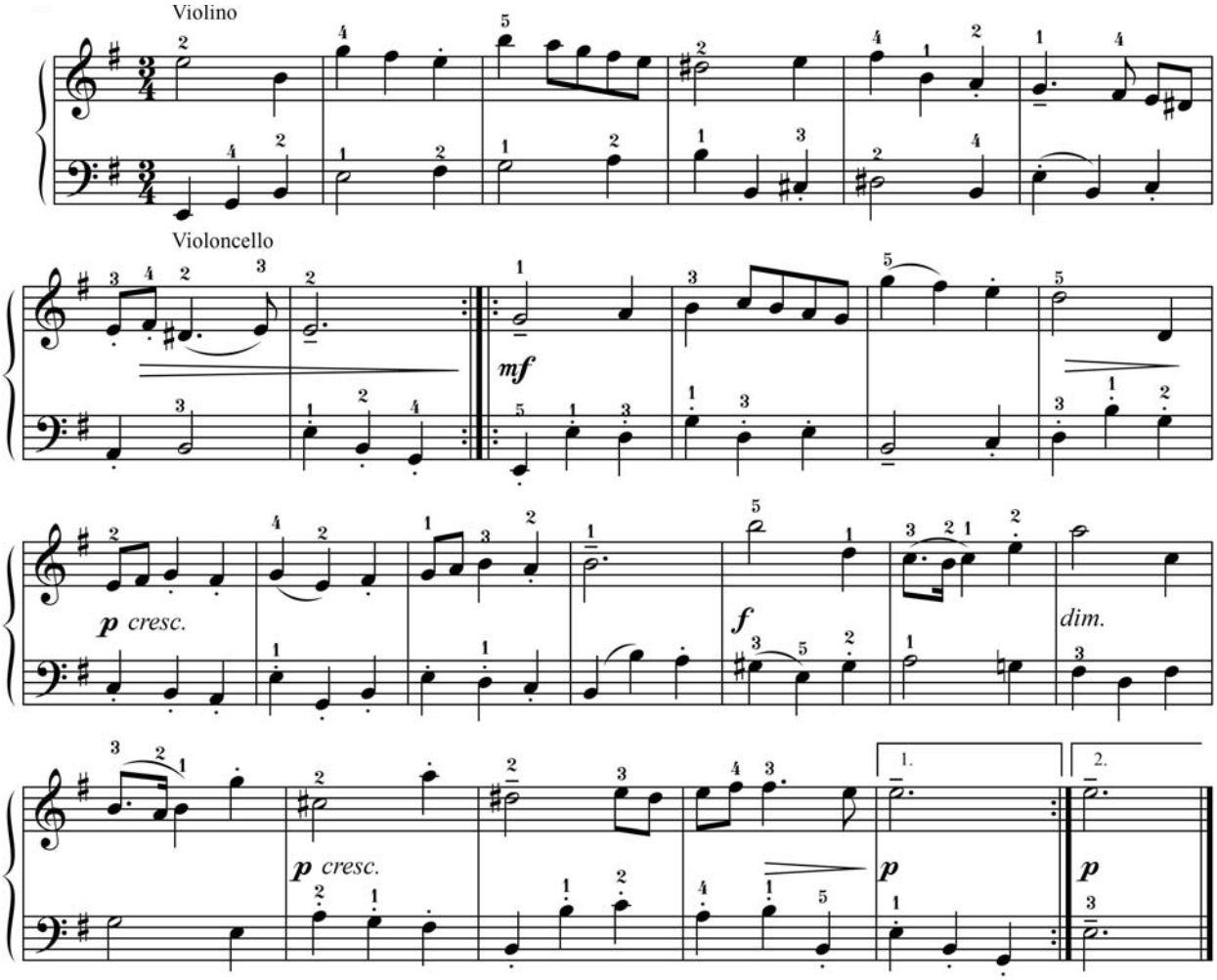
- техника регистровок
- техника дублировок
- техника диминуирования (внутритематические украшения)
- техника колорирования (внешние украшения)
- техника генерал-баса
- техника зеркальных перестановок и инверсий: периодов, фраз, мотивов, лексических фигур;

Пример № 79
И. Пахебель



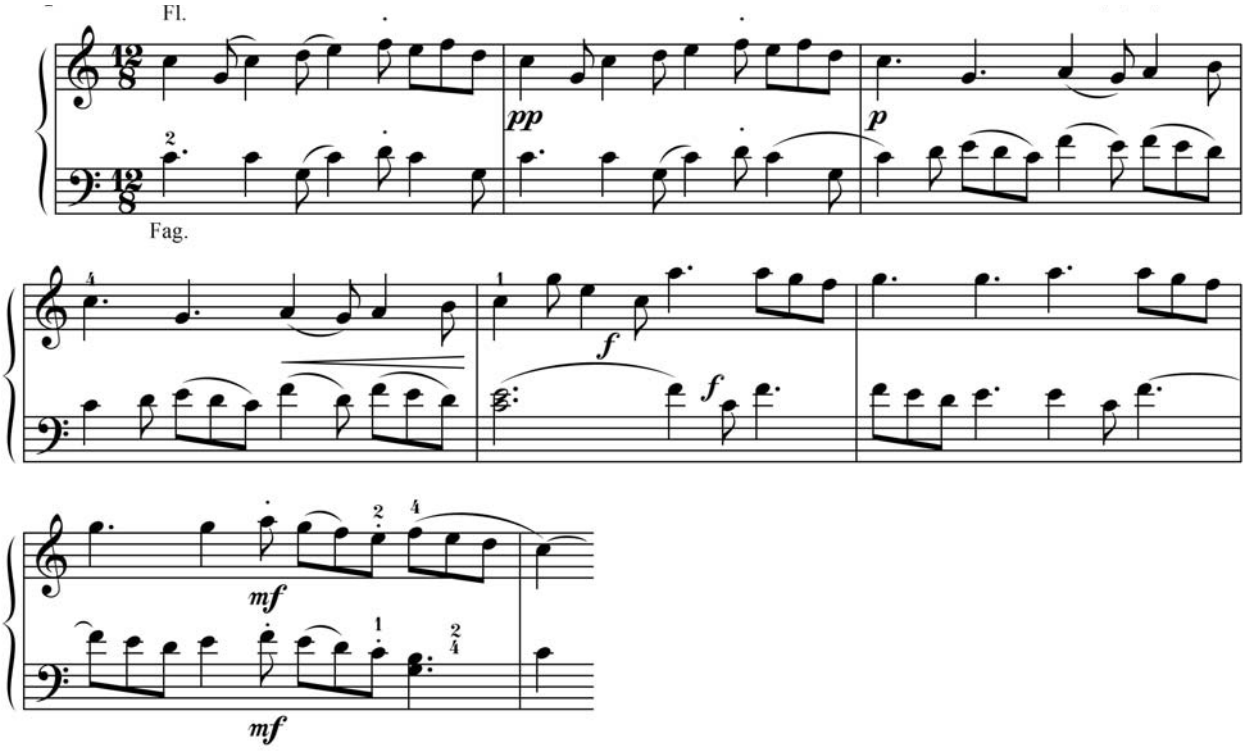
Пример № 80

Д. Скарлатти Соната № 13



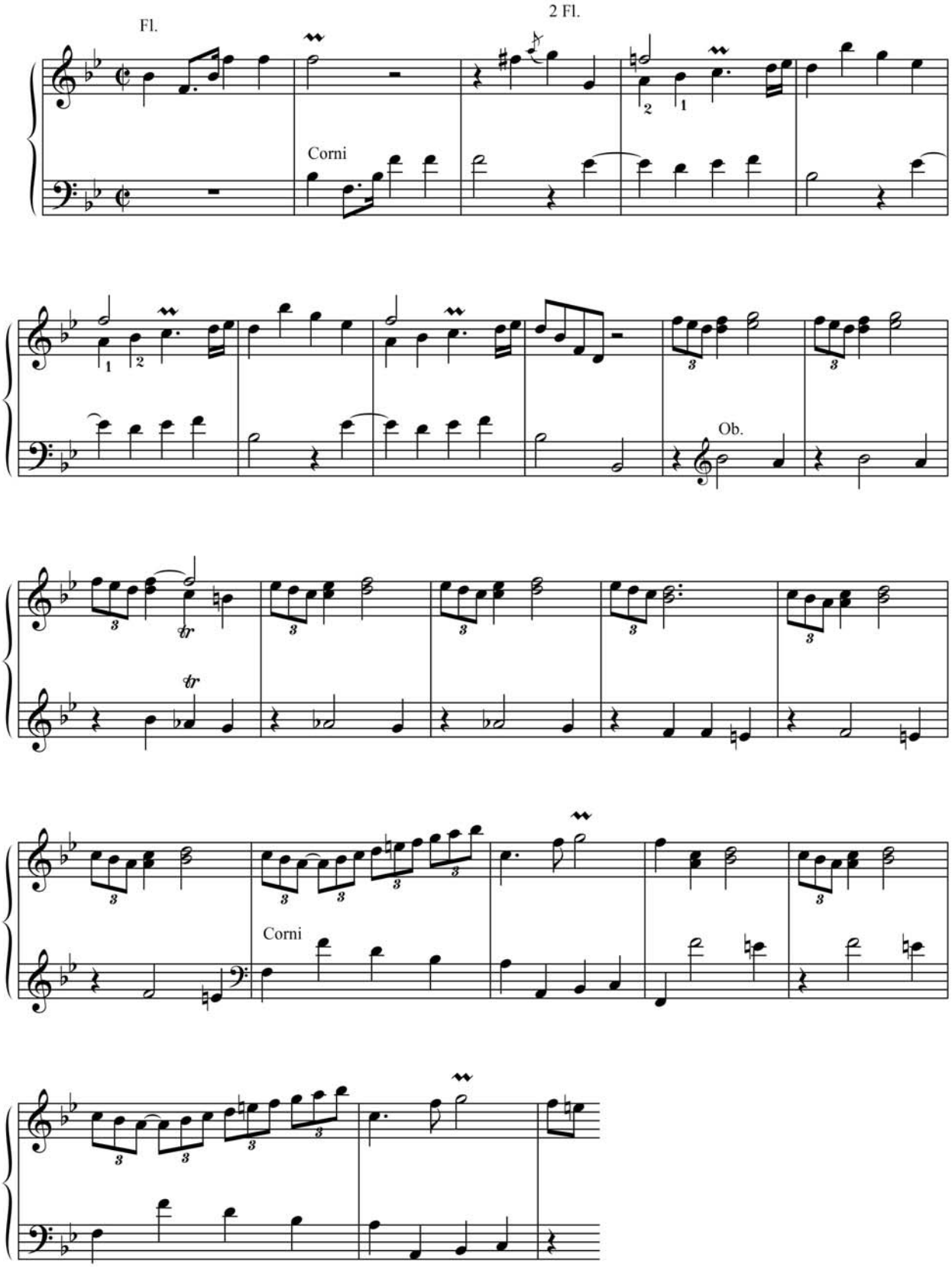
Пример № 81

Д. Скарлатти Соната № 13



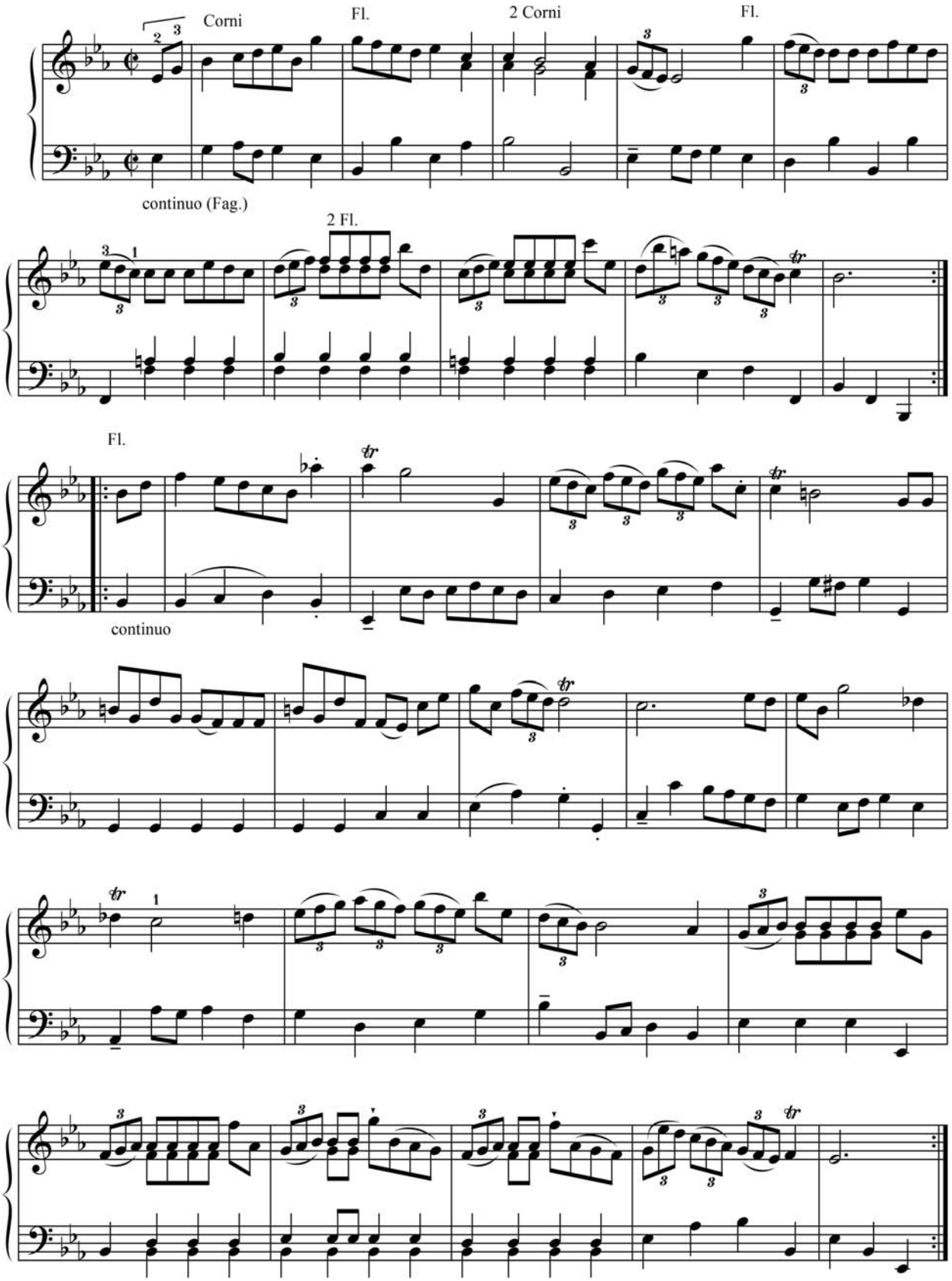
Пример № 82

Д. Скарлатти Соната № 13

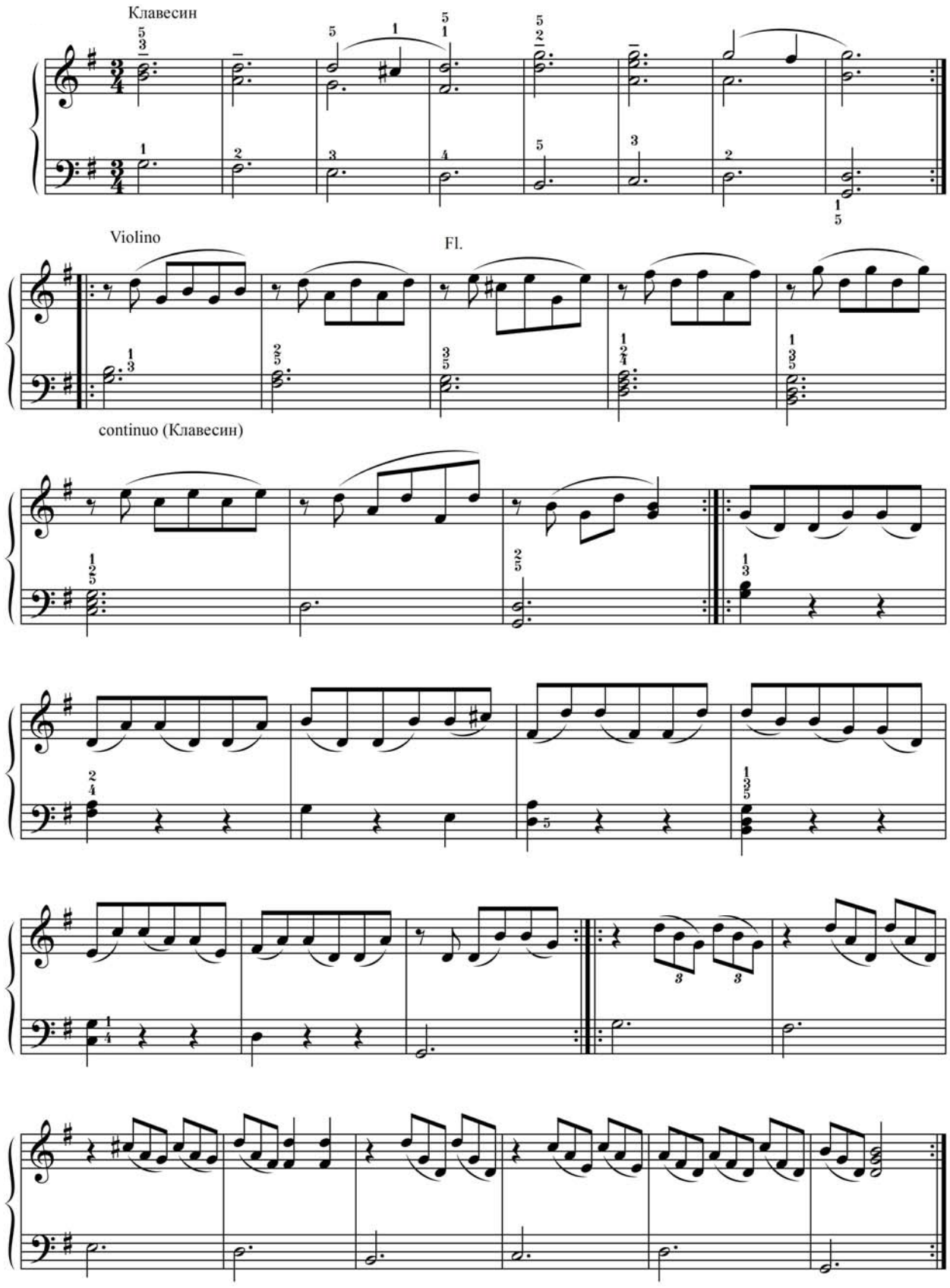


Пример № 83

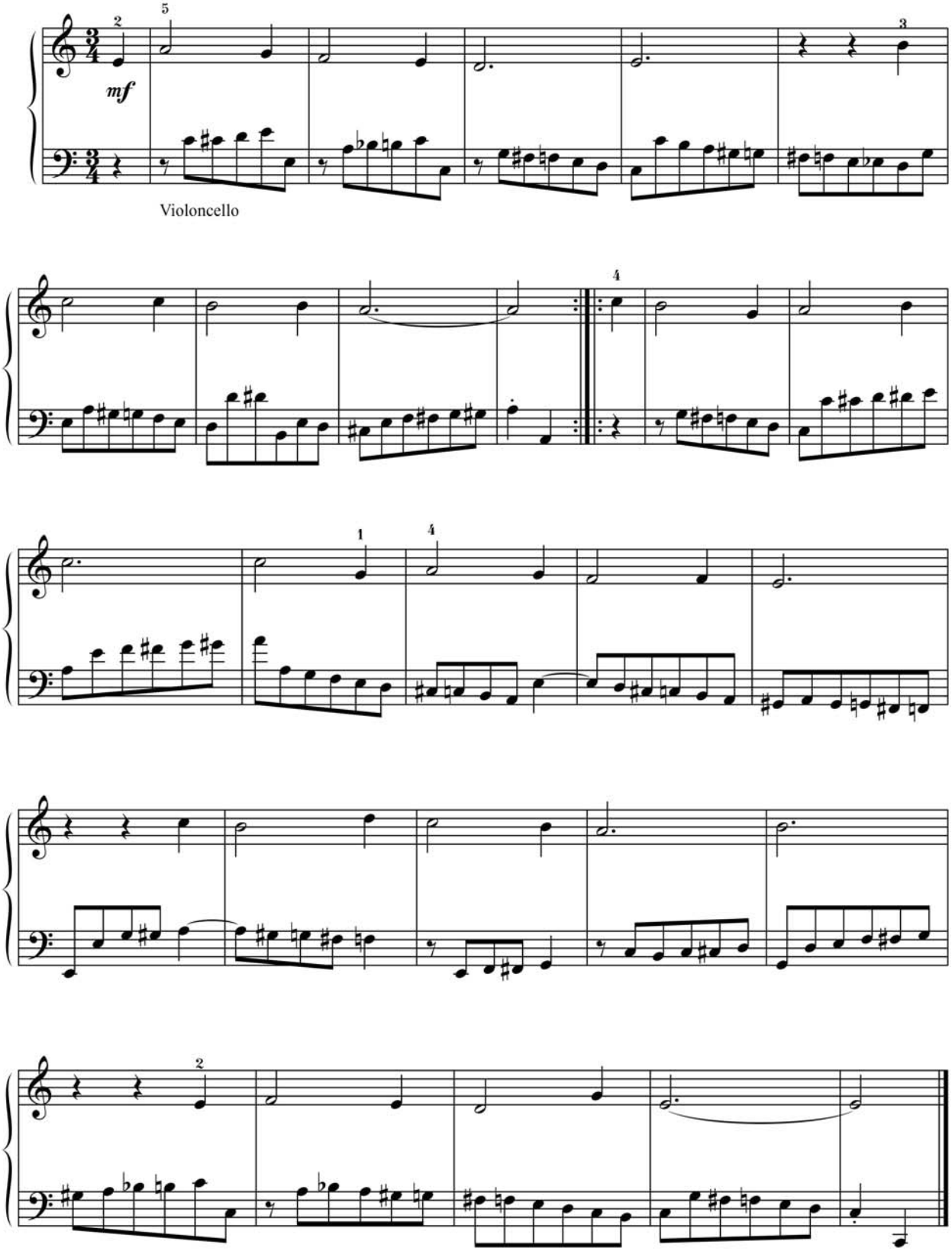
Д. Скарлатти Соната № 13



Пример № 84
Д. Скарлатти Соната № 13

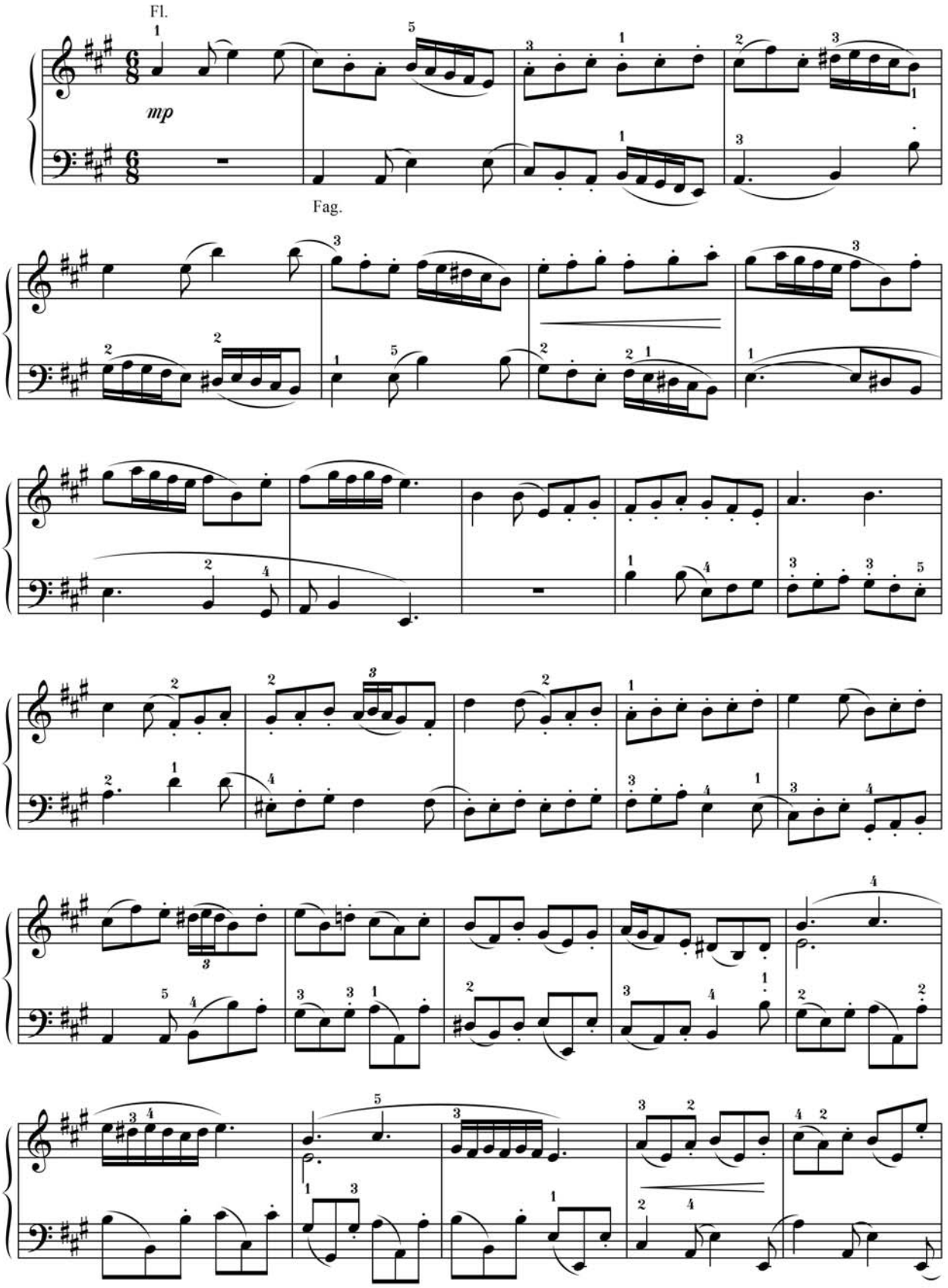


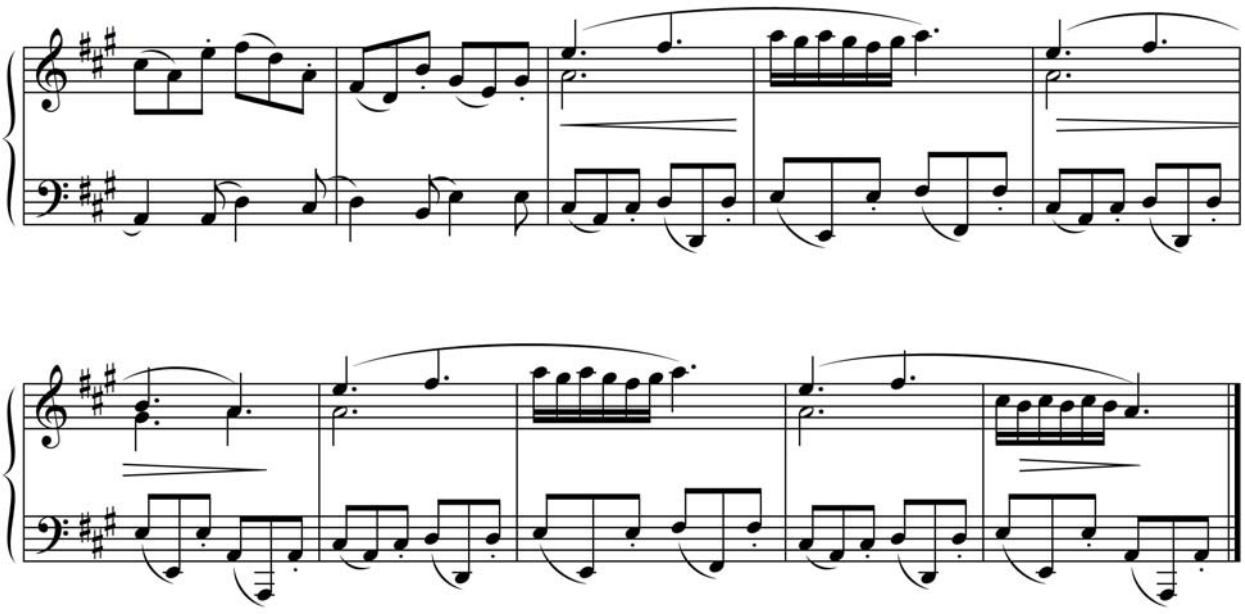
Пример № 85
Д. Скарлатти Соната № 13



Пример № 86

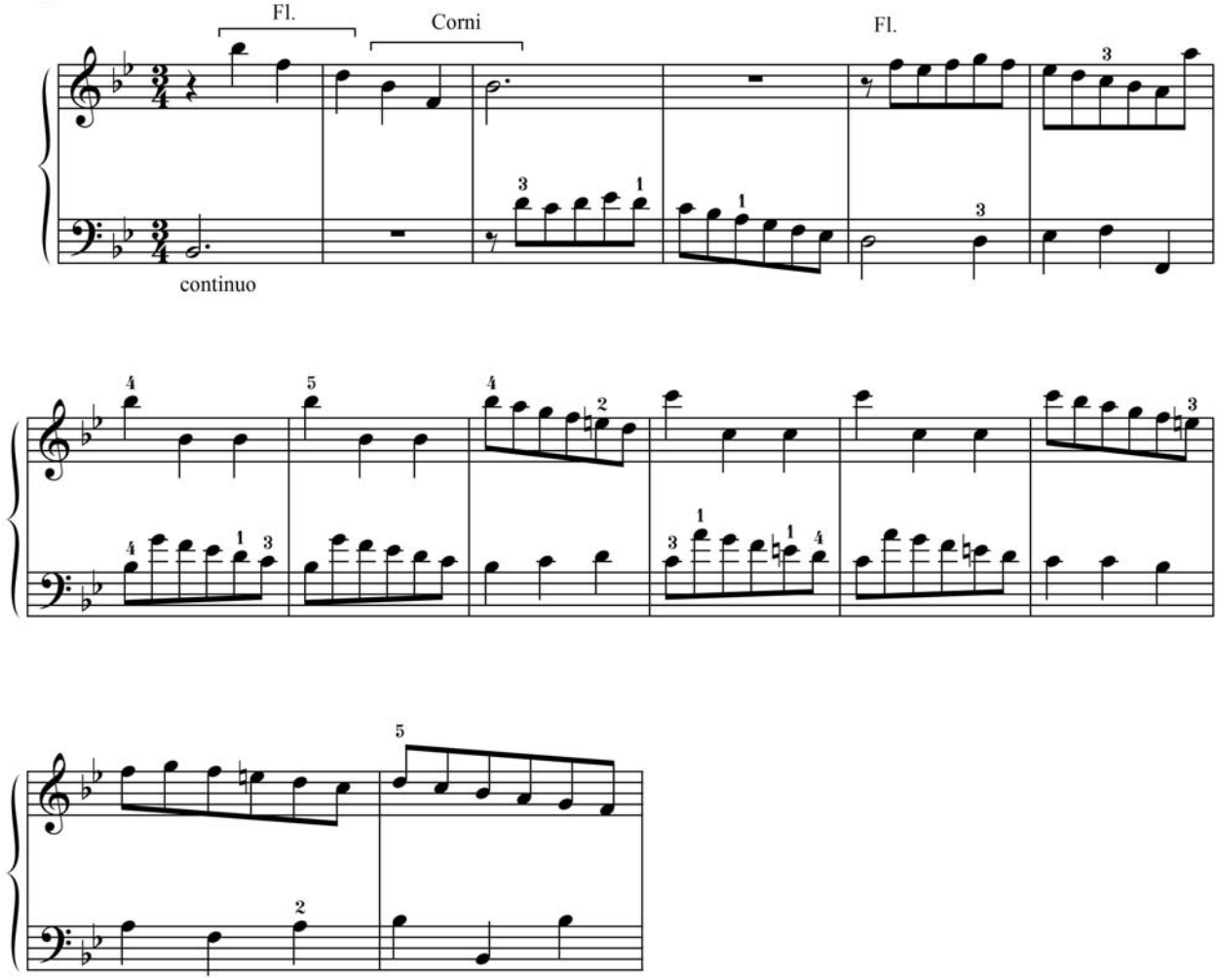
Д. Скарлатти Соната № 13



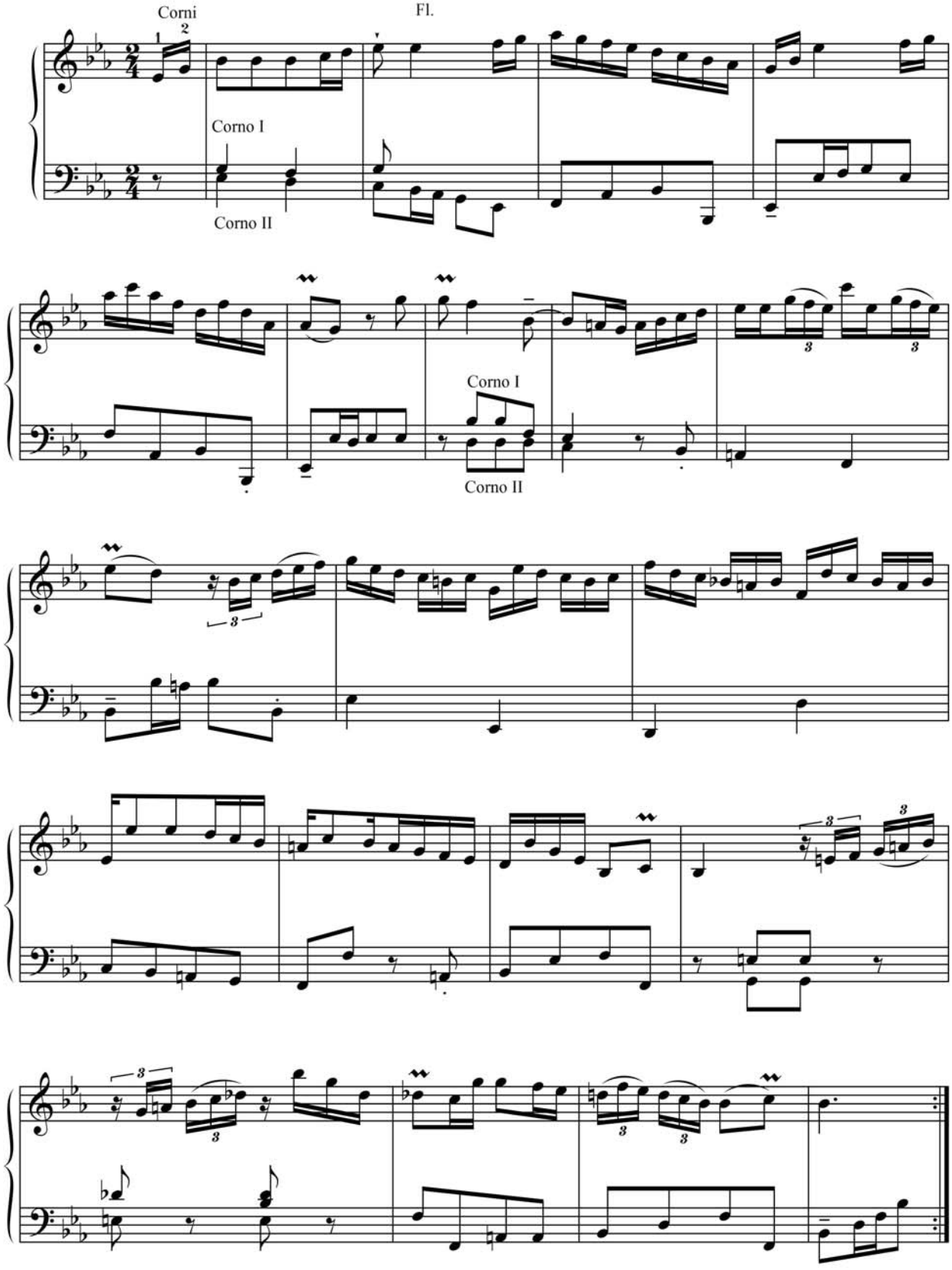


Пример № 87

Д. Скарлатти Соната № 13

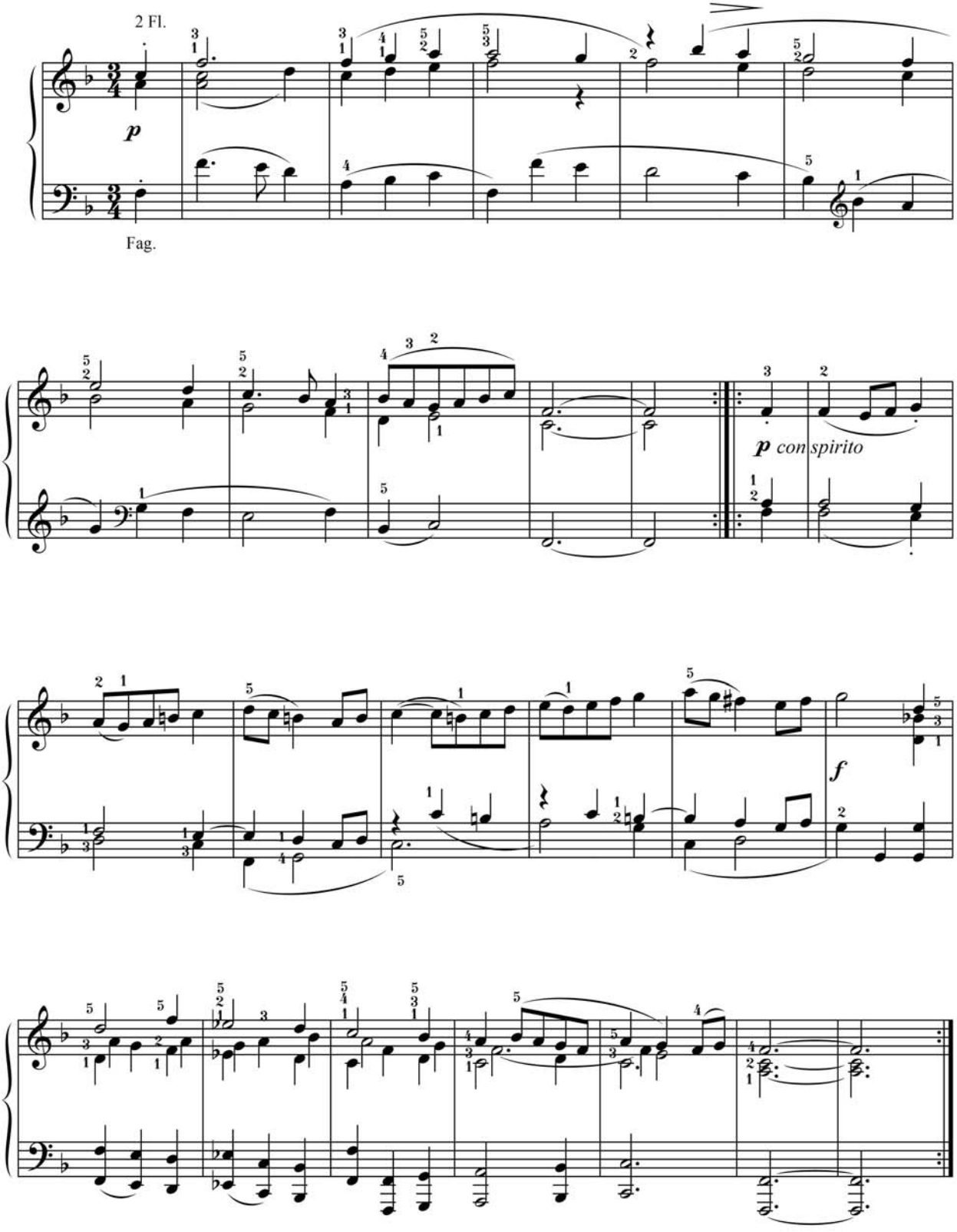


Пример № 88
Д. Скарлатти Соната № 13



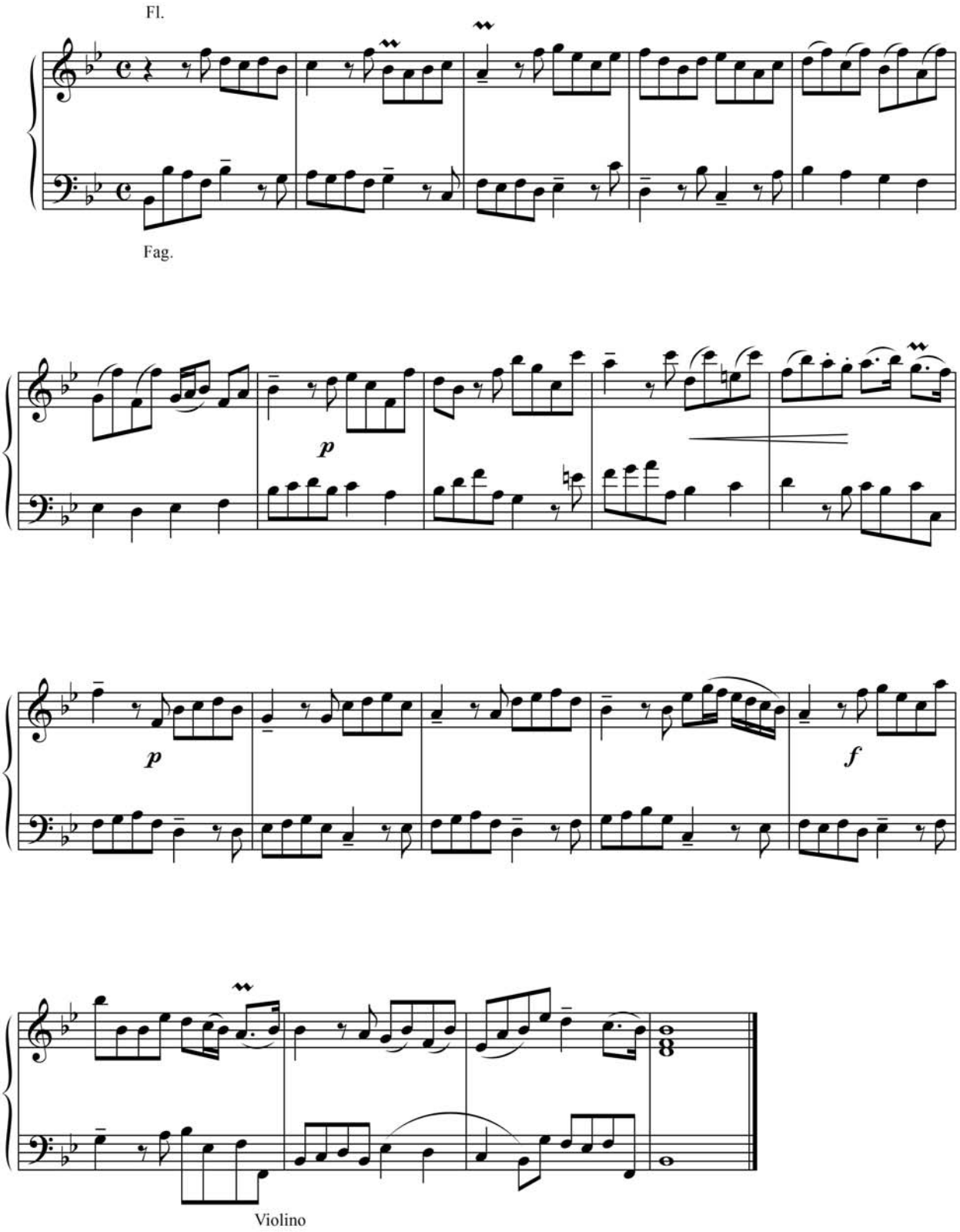
Пример № 89

Д. Скарлатти Соната №13



Пример № 90

Д. Скарлатти Соната №13



Не должно всех музыкантов делать композиторами, но каждый музыкант должен уметь произнести на языке своего искусства хотя бы простейшее выражение своих мыслей.
Б. Яворский

Литература

1. Тулупова О. В. Соотношение воспитания и обучения в педагогической концепции И. Ф. Гербарта и ее реализация в отечественной гимназии середины XIX – начала XX вв. : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Тулупова О. В. – Нижний Новгород, 2005. – 25 с.

2. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном: опыт переосмысления музыкальной эстетики / Э. Ганслик ; пер. с нем. и предисл. Г. А. Ларош. – Изд. 2-е. – Москва : URSS, 2012. – 232 с.

3. Jůzl M. Otakar Hostinský : [Život a dílo] / M. Jůzl. – Praha : Melantrich, 1980. – 380 с.

4. Бурьянек И. К историческому развитию теории музыкального мышления : сб. ст. / И. Бурьянек // Проблемы музыкального мышления / сост. М. Арановский. – Москва, 1974. – С. 47.

5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2 / Б. В. Асафьев ; [ред., вступ. ст., коммент. Е. М. Орловой]. – Ленинград : Музгиз, 1963. – 365 с.

6. Медушевский В. Музыковедение / В. Медушевский // Спутник учителя музыки / сост. Т. В. Челышева. – Москва, 1993. – С 67.

7. Бурьянек И. К историческому развитию теории музыкального мышления // Проблемы музыкального мышления / сост. М. Арановский. – Москва, 1974. – С 29.

8. Сохор А. Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия / А. Н. Сохор // Проблемы музыкального мышления / сост. М. Арановский. – Москва, 1974. – С. 58–73.

9. Гудмен Н. Языки искусства: подход к теории символов = *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* / Н. Гудмен. – Нью-Йорк : The Bobbs-Merrill Company. – 277 с.

10. Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства / С. Лангер ; пер. с англ. С. П. Евтушенко. – Москва : Республика, 2000. – 287 с.

11. Кассирер Э. Философия символических форм : в 3 т. / Э. Кассирер. – Москва : Санкт-Петербург : Унив. кн., 2002. – 3 т.

12. Фещенко В. В. Коваль О. В. Сотворение знака: очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства / В. В. Фещенко, О. В. Коваль. – Москва : Языки славянской культуры, 2014. – 637 с.

13. Фарбштейн А. А. Музыкальная эстетика и семиотика / А. А. Фарбштейн // Проблемы музыкального мышления / сост. М. Арановский. – Москва, 1974. – С. 75.

14. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. (Опыт системного исследования музыкального искусства) : монография / М. Бонфельд. – Санкт-Петербург : Композитор, 2006. – 648 с.

П. В. Кириченко, Д. В. Щирин

КЛАВИРНАЯ МУЗЫКА XVII–XVIII ВЕКОВ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Учебное пособие

Подписано в печать 21.02.2019. Формат 60×90 1/8.
Усл. печ. л. 16,5. Уч.-изд. л. 16,5. Тир.
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»
191186, Санкт-Петербург, набережная реки. Мойки, д. 48
Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии