

К. Н. МОРЕИН

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмаилова
Лаборатория музыкальной семантики

УДК 781.71

КЛАВИРНЫЙ УРТЕКСТ КАК АНСАМБЛЕВАЯ ПАРТИТУРА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ БАРОККО

Клавирные уртексты XVII–XVIII вв. являются неотъемлемой частью репертуара музыкантов, играющих на клавишных инструментах. Но как исполнители на старинных инструментах (органе и клавесине), так и исполнители на современном фортепиано рассматривают клавирный уртекст барокко с тех же позиций, что и опусы для клавишных инструментов XVIII, XIX, XX вв. Клавирные барочные произведения изучаются исключительно как сочинения для клавесина, как тексты, созданные «раз и навсегда», не подлежащие трансформации или исполнению на других инструментах. Однако, клавирный уртекст барокко имеет принципиальные отличия от двухстрочников венского классицизма, романтизма и XX столетия. Он обладает иной структурой и свойствами, так как создавался в традициях музицирования XVII–XVIII вв. и был предназначен для активного использования именно в барочной практике *музицирования как способа общения через музыку*.

Барочные музыканты (профессионалы и любители) «общались» друг с другом посредством игры на различных инструментах – лютях, арфах, флейтах, виолах (предшественниках скрипок и виолончелей), разнообразных моделях клавишных инструментов (от миниатюрного спинета до гравичембало¹ с несколькими мануалами). У музыкальных инструментов к XVII в. сформировался определённый музыкальный «словарь» – инструментальные клише, комплекс узнаваемых интонаций и приёмов звукоизвлечения. Всё многообразие интонационной лексики, свойственной богатому инструментарию эпохи барокко, получило фиксацию в клавирном уртексте. Клавирные уртексты озвучивались различными ансамблями и камерными оркестрами, поскольку изначально предназначались для развёртывания в ансамблевую или оркестровую партитуру. Возрождение практики аутентичного исполнительства в настоящее время находит всё больше подтверждений тому факту, что клавирные опусы второй половины XVII – начала XVIII столетий являются свёрнутыми в двухстрочник quasi-партитурами².

Эпоха барокко была особым периодом, в котором ансамблевое музицирование главенствовало во всех сферах музыкальной жизни – в профессиональном и любительском исполнительстве и музицировании как излюбленном времяпрепровождении знати.

Результатом повсеместного распространения ансамблевого музицирования явилась его ведущая роль и в практике композиторов, которые обеспечивали музицирующее общество материалом для общения через музыку в ансамбле. Клавирный уртекст в эпоху барокко становится универсальной формой, в рамках которой «мастера сочинения» быстро распространяют свои ансамблевые и оркестровые опусы, «свёрнутые» в клавирный двухстрочник, по всей музицирующей Европе.

Те же закономерности организации текста обнаруживаются и в клавирных сонатах Д. Скарлатти. Наследие композитора, насчитывающее более пятисот опусов, зафиксированных в двухстрочном варианте, как правило, не анализируется с позиций quasi-партитуристичности. В исследованиях и монографиях, посвящённых творчеству композитора, его клавирные сонаты в основном рассматриваются в контексте проблем развития музыки для клавишных инструментов (особенности виртуозной фактуры, анализ формы старинной двухчастной сонаты и др. [9; 10; 16–19]). Однако если рассматривать столь внушительное количество клавирных произведений в контексте практики музицирования барочной эпохи и жизни композитора в целом, то пять сотен двухстрочных опусов предстанут в ином – «неклавирном» свете. Д. Скарлатти является автором 14 опер (почти все утрачены полностью или частично), светских ораторий, серенад, кантат, духовной музыки, но не сохранилось каких-либо автографов его концертов для солирующего инструмента с оркестром, дуэтов и трио. Это обстоятельство кажется невероятным не только по причине массовой популярности этих жанров в XVII–XVIII вв. Почти всю жизнь Д. Скарлатти работал в условиях, где создание оркестровых сочинений, дуэтов и трио было неотъемлемой частью композиторской практики: композитор и органист Неаполитанской капеллы; служба при дворе польской королевы-изгнанницы Марии Казимиры и написание сочинений для её домашнего театра; капельмейстер в соборе св. Петра; учитель музыки и придворный композитор Марии Барбары при дворе португальского короля в Лиссабоне, а позже и в Испании.

В действительности, инструментальные дуэты, трио, концерты для солирующего инструмента с оркестром Д. Скарлатти не были утрачены. Множество

вариантов сочинений в этих жанрах содержатся в пятистах сонатах композитора в свёрнутой, редуцированной в клавиш записи. При овладении необходимыми навыками прочтения, расшифровки и развёртывания клавишных двухстрочников барокко сонаты Д. Скарлатти могут быть преобразованы в самые разнообразные дуэты, трио и сочинения для камерного оркестра.

В современной исполнительской практике существует многообразие вариантов озвучивания клавишных сонат Д. Скарлатти средствами органа и инструментов неклавишной природы: квартет флейт, арфа, квартет виолончелей, дуэт гитар, дуэт скрипки и органа и множество других ансамблевых вариантов. Музыканты, увлечённые возрождением аутентичного исполнительства во многих странах, всё чаще обращаются к клавишным сонатам Д. Скарлатти, так как в их структуре достаточно ясно прослеживаются акустические образы старинных инструментов, оркестровых групп *solo* и *continuo*, и их преобразование доступно как для музыканта-профессионала³, так и для музыканта-любителя.

Свидетельства о том, что клавишные уртексты XVII–XVIII столетий являются quasi-партитурами для ансамблевых и оркестровых сочинений, отразились не только в особенностях структуры нотных первоисточников. Произведения живописи того времени также запечатлели в явной и символической форме использование клавишной записи как основного материала для ансамблевого музицирования. В качестве примера приведём некоторые сцены музицирования в живописи XVII–XVIII столетий, а также натюрморт из нескольких музыкальных инструментов. На каждой из приведённых ниже иллюстраций изображена нотная рукопись. Текст рукописей представляет собой клавишный двухстрочник или же запись одной инструментальной партии. В натюрморте, составленном из музыкальных инструментов (ил. 1), и в сценах музицирования, персонажи которых поют и играют на лютнях, флейтах, скрипках, виолончелях, клавесидах (ил. 2, 3, 4, 5), отметим общую характерную особенность изображений. Все музицирующие герои, изображённые на картинах, исполняют произведение по клавишному двухстрочнику или же развёртывают свои партии из темы, выписанной на *одном* нотоносце. В центре композиций из музыкальных инструментов также изображена *одна* нотная рукопись. Так, благодаря музыкальным натюрмортам Эваристо Баскениса⁴ до нас дошли изображения не только различных музыкальных инструментов (лютни, арфы, басовой виолы да гамба, миниатюрных переносных спинетов, барочной скрипки, гитары, флейт и др.), которые отличает почти фотографическая точность исполнения. В центре композиций из музыкальных инструментов на картинах художника изображены одна или две нотных рукописи, которые свидетельствуют о возможности исполнения сочине-

ния любым из изображённых инструментов, или же всем ансамблем. Один из музыкальных натюрмортов XVII в. (ил. 1) открывается зрителю на фоне поднятого роскошного занавеса, символизирующего приглашение к музицированию, начало встречи, подобно открытию театрального спектакля. На столе лежат пять инструментов (слева – направо): две лютни, миниатюрный переносной клавиш, барочная скрипка, барочная гитара. На пюпитре клавира и под его клавиатурой изображены нотные рукописи, на которых чётко просматривается *одна партия*.

Таким образом, живописное полотно служит ценным документом эпохи: оно информирует зрителя о традициях исполнения музыки в ансамблевой форме на основе свёрнутого текста. В распоряжении пяти музыкантов⁵, по свидетельству живописного мастера, были только две нотные рукописи с одной записанной партией. Каждый из ансамблистов исполнял сочинение на своём инструменте – лютне, скрипке или клавише, развёртывая текст в соответствии с возможностями звукоизвлечения инструмента.



Ил. 1. Эваристо Баскенис.
Натюрморт с музыкальными инструментами. XVII в.

Текст, который возможно исполнить на инструментах разной природы, изначально должен был содержать не только различные инструментальные клише. Он должен был обладать свойством инварианта – основы для преобразования и развёртывания в ту или иную партитуру (в зависимости от каждой конкретной ситуации). Это свойство барочного уртекста ярко отражено на полотне Э. Баскениса «Художник Баскенис и лютнист Оттавио Ольярди» (ил. 2). На картине изображены два исполнителя – клавесинист (и автор картины), играющий на переносном спинете, и лютнист, исполняющий свою партию на теорбе. Очевидно, что музыканты, расположенные так близко друг к другу, исполняют произведение по одному и тому же тексту, стоящему на пюпитре клавира. Рядом с ними на столе лежат ещё два инструмента – барочная гитара и контрабас, свидетельствующие о возможности исполнения сочинения и в другом инструментальном составе.



Ил. 2. Эваристо Баскенис.
Художник Баскенис и лютнист Оттавио Ольярди. XVII в.

Ансамбль с гораздо большим количеством участников запечатлён на картине Карло Амальфи⁶ «Музыкальное собрание» (ил. 3). На ней изображены 9 персон (дамы и кавалеры в богатых одеждах), 6 из которых держат тот или иной музыкальный инструмент (слева – направо): лютню, теорбу, блокфлейту, лютню, скрипку, барочную гитару. Инструменты двух музыкантов – клавиесин и скрипка – лежат на столе, вокруг которого расположились исполнители. Дама, придерживающая рукой ноты, которые стоят на пюпитре, возможно, является автором сочинения, озвучиваемого ансамблем. Таким образом, лишь одна из участниц исполнения изображена без музыкального инструмента. Возможно, она – певица, и музыкальным инструментом является её собственный голос.

Среди столь большого количества исполнителей изображены только две нотные рукописи. Эта примечательная особенность позволяет сделать вывод, что 9 ансамблистов развёртывают свои партии из текста, представляющего собой quasi-партитуру.

Участниками игры в ансамбле, изображённой на картине Йозефа ван Акена⁷ «Музицирующие на



Ил. 3. Карло Амальфи.
Музыкальное собрание. 1725 г.

террасе», являются 8 персон, 6 из них – музыканты (ил. 4). Большинство из них изображены в домашней одежде, что подчёркивает традиционность музицирования как излюбленного времяпрепровождения не только в гостях, но и в домашнем кругу. Рядом с исполнителями, играющими на контрабасе, скрипке, духовых инструментах и лютне, всего лишь две нотных рукописи. Одна из них хорошо видна – это ноты, лежащие на полу рядом с лютнисткой (контрабасист, фэготист и лютнистка, видимо, хорошо знают сочинение, так как не смотрят в ноты). Оставшиеся трое ансамблистов, изображённых на заднем плане, напротив, внимательно смотрят в рукопись, которую держит певица. Скрипач рядом с певицей указывает смычком на что-то в этих же нотах. Справа от скрипача в текст внимательно всматривается господин в парике, играющий на духовом инструменте.

Запечатлённая в живописи сцена знаменательна тем, что в ней отражены характерные особенности светского ансамблевого музицирования барочной эпохи. Контрабасист, лютнистка и фэготист в данном ансамбле, вероятнее всего, исполняют партию basso continuo – продолженного баса, которая при озвучивании её редуцированного (свёрнутого) варианта была легка для запоминания и не требовала от музыкантов особого мастерства, исключая необходимость чёткого метро-ритмического сопровождения. Можно также предположить, что фэготист и контрабасист исполняют простую последовательность долгих длительностей, которую представляла собой редуцированная партия basso continuo. Функция лютни нередко заключалась в украшении этой партии посредством арпеджированных аккордов.



Ил. 4. Йозеф ван Акен.
Музицирующие на террасе. XVIII в.

Группа музыкантов, внимательно смотрящих в ноты (скрипач, певица и музыкант, играющий на духовом инструменте), в этой сцене является солирующей, и её партии отличались интонационным и метrorитмическим многообразием. Одной из функций солистов был обмен репликами, о текстовых границах которых договаривались перед исполнением. Быть может, именно на них и указывает скрипач.

Символично для quasi-партитуры как результата развёртывания барочного клавирного уртекста изображение, напечатанное на титульном листе издания «Сочинений для клавирина» Жана-Анри Англебера, французского композитора-клавесиниста XVII века⁸.

На гравюре, размещённой на обложке сборника его *клавирных* сочинений, изображена персонафикация (олицетворение) Музыки, которая восседает на вершине сферы, играя на лире. Бесконечный свиток нот разворачивается, ниспадая с её колена. У подножия сферы – крылатые путти (маленькие ангелы) – поют и играют на органе, флейте и скрипке. Вокруг них расположены другие инструменты – клавесин, скрипка, виола да гамба, харпсихорд, лютия и блокфлейта, а также открытый сборник нот. В левом верхнем углу изображён «трофей» из инструментов, который объединяет рог, флейту пана, гобой и трубу. Размещение на титульном листе сборника клавирных текстов представителей всех инструментальных групп барочной музыки весьма примечательно. Символическое изображение всего тембрового многообразия музыкального инструментария XVII–XVIII столетий не может иметь отношения к опусам, предназначенным только для исполнения на клавесине (той или иной модели). Этому противоречат сами тембровые средства клавесинов (вне зависимости от количества мануалов), на которых имитация legato виол или *leggiero* флейт невозможна, несмотря на наличие регистровых переключателей для расширения дискантов, октавного удвоения и изменения тембровой окраски («лютневый» тембр). Следовательно, сюжет, зафиксированный на данной гравюре, свидетельствует об особых структурных особенностях клавирных опусов барокко, а именно – о свойствах quasi-партитуры, а структура клавирного барочного уртекста действительно является свёрнутой записью ансамблевых и оркестровых сочинений.

Подобное изображение могло бы украшать и издание «30 Essercizi» Д. Скарлатти. Его двухстрочни-



Ил. 5. Корнелиус Вермолен.
Титульный лист «Сочинений для клавирина»
Жана-Анри Англебера. XVIII в.

ки, фиксируя богатейшее разнообразие инструментальных клише ансамблевой и оркестровой музыки XVII–XVIII вв., превращаются в настоящую энциклопедию для изучения в нотографической форме практики музицирования эпохи барокко. Изучение клавирных уртекстов Д. Скарлатти в контексте художественной культуры эпохи предоставляет большие возможности ознакомления с типичными дуэтами, трио и группами камерного барочного оркестра на материале даже нескольких сочинений. Практически каждый клавирный опус композитора в редуцированной форме содержит акустические образы лютии, арфы, семейства виол, органа, флейты, валторн и других старинных инструментов.

Технология прочтения и развёртывания клавирных сонат Д. Скарлатти (и клавирной барочной музыки в целом) с её конечной целью преобразования в ансамблевые партитуры содержит самые широкие возможности для развития мышления и исполнительского мастерства музыканта. Профессиональный исполнитель или любитель музыки, преподаватель теоретических или практических дисциплин музыкального образования – для любого из них клавирный барочный уртекст может стать настоящей школой творческого музицирования XVII–XVIII столетий, а также сферой общения через музыку в любом составе и окружении, вне зависимости от уровня исполнительского мастерства и наличия тех или иных инструментов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Указание на исполнение опусов на гравичембало – модели клавесина с несколькими мануалами, обладающей максимальными динамическими возможностями из всего семейства клавесинов, содержит название единственного прижизненного издания сонат Д. Скарлатти «30 Essercizi per

Gravicembalo». Гравичембало обладал возможностями имитации оркестровых звучностей и ансамблевых диалогов.

² Здесь уместно упомянуть исполнение клавирных сочинений из «Нотной тетради Анны-Магдалены Бах» эксклюзивным артистом Harmonia Mundi USA профессором Эндрю

Лоуренсом-Кингом (Andrew Lawrence-King) (итальянская барочная арфа) совместно с ансамблем солистов МГАФ «Мадригал» в 2009 г.

³ Ансамбль старинной музыки «Navis Temporis» (художественный руководитель – автор статьи К. Н. Морейн) в практике исполнения барочной музыки опирается на подобную технологию развёртывания клавишных уртекстов в ансамблевую партитуру с участием скрипки, альты, блокфлейты, а также инструментов, тембры которых имитируются с помощью синтезатора (орган, кларнет, лютня).

⁴ Баскенис, Эваристо (Baskenis, Evaristo) – итальянский живописец, родился в 1607 г. в Бергамо, умер там же в 1677 г.

⁵ Количество исполнителей могло быть и меньшим. Барочные музыканты, как правило, владели игрой на нескольких инструментах и могли менять их во время исполнения.

⁶ Амальфи, Карло (Amalfi, Carlo) – итальянский художник. Родился в Сорренто в 1707 г., умер в Неаполе в 1787 г.

⁷ Йозеф ван Акен (Joseph Van Aken) – фламандский художник, родился в 1709 г. в Антверпене, умер в Лондоне в 1749 г.

⁸ Paris, l'auteur (s.d.) Gravure d'après P. Mignard (1689), engraving, Cornelis Vermeulen (1732–1813).

ЛИТЕРАТУРА

1. Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И. С. Баха // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 (2). – С. 198–202.

2. Гордеева Е. В. Сюжеты музицирования в клавирных произведениях И. С. Баха // Музыка прошлого и современность: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2010. – С. 22–32.

3. Гордеева Е. В. Сюжетно-ситуативный знак «ансамбля солистов» и его лексикография в клавирных сочинениях И. С. Баха // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия: сб. ст. Всерос. науч. конф. 6–9 апреля 2009 г. / ГКА им. Маймонида. – М., 2009. – С. 114–122.

4. Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография смысловых структур в клавирных текстах И. С. Баха: дис. ... канд. искусствоведения. – Уфа, 2010.

5. Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии 16–18 вв. – Л.: Музгиз, 1960.

6. Кириченко П. В. Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII–XVIII вв.): дис. ... канд. искусствоведения. – Уфа, 2002.

7. Кузнецова Н. М. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инсруктивных сочинений И. С. Баха для клавира): дис. ... канд. искусствоведения. – Уфа, 2005.

8. Кузнецова Н. М. Семантика музыкального диалога в пьесах «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» // Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. – Уфа, 2004. – С. 39–56.

9. Окраинец И. А. Доменико Скарлатти: через инструментализм к стилю. – М.: Музыка, 1994.

10. Петров Ю. Скарлатти Д. // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – М., 1981. – Т. 5. – Стб. 46.

11. Семантика старинного уртекста: сб. ст. / отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2002.

12. Шаймухаметова Л. Н., Селиванец Н. Г. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. – Уфа, 1998.

13. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ в работе музыканта исполнителя // Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. – Уфа, 2004. – С. 3–16.

14. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики) // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1 – С. 31–43.

15. Flannery M. A Chronological Order For The Keyboard Sonatas Of Domenico Scarlatti (1685–1757) (Studies in the History and Interpretation of Music). – Edwin Mellen Press, 2004.

16. Kirkpatrick R. Domenico Scarlatti. – Princeton, 1953, 1970.

17. Place Adelaide de Scarlatti. – Fayard, 2003.

18. Sutcliffe W. Dean The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style. – Cambridge University Press, 2003.

19. Vidali Carole F. Alessandro and Domenico Scarlatti: A Guide to Research. – Garland Publishing, 1993.

Морейн Ксения Николаевна

преподаватель, аспирант

Лаборатории музыкальной семантики

Уфимской государственной академии искусств

им. Загира Исмагилова

