

Е. В. Гордеева
Уфимский государственный институт искусств
имени Загира Исмагилова
Лаборатория музыкальной семантики
г. Уфа

Elena V. Gordeyeva
Ufa State Institute of Arts
named after Zagir Ismagilov
The Laboratory of Musical Semantics
Ufa

**О некоторых ритмических особенностях
музыкального текста
(на примере фортепианных произведений
разных жанров)**

**On Some Rhythmical Features of Musical Text
(On Examples of Various Genres Piano Works)**

Статья посвящена миграции старинных танцевальных ритмоформул в текстах композиторов разных эпох. Рассматриваются примеры из произведений И. С. Баха, Гайдна, Моцарта, Шопена, Листа, Равеля, Дебюсси и исполнительская интерпретация значений «кочующих» ритмических формул в контексте произведений разных жанров и стилей.

Ключевые слова: музыкальный текст, танцевальные ритмические формулы, фортепианные произведения, музыкальный ритм

The article is devoted to transferring age-old rhythms in the texts of composers that belonged to different eras. The examples from the works by I. S. Bach, Haydn, Mozart, Chopin, List, Ravel, Debussy and the performance interpretation of the «wandering» rhythmic forms meanings in the different genres and styles context are considered in the article.

Keywords: musical text, dance rhythmic forms, piano works, musical rhythm

При разучивании фортепианных произведений разных эпох и стилей всегда необходимо уделять особое внимание к их фактурным, ритмическим, интонационным особенностям. Именно из этих компонентов состоит собственно музыкальный текст, отличающийся от нотной графики своей содержательной стороной. Среди специфических смысловых структур музыкального текста – таких, как интонационные формулы, диалогические модели, орнаментальные фигуры, особое место занимают ритмические формулы. Их разнообразие, с одной стороны, и вместе с тем, повторяемость, узнаваемость в разных текстах составляет интересную особенность, которую необходимо учитывать в исполнительской и учебной работе. В данной статье речь пойдёт лишь о некоторых отдельных ритмических признаках, таких как старинные танцевальные ритмоформулы, но при этом будет выявлено их проникновение в тексты более поздних эпох.

Например, у И. С. Баха в сюитах каждая пьеса имеет характерное танцевальное название, но внутренняя структура текста в них содержит не одну, а гораздо больше ритмоформул, объединяющихся в целый «букет» ритмов. Так, во Французской сюите № 2 с moll одна из пьес имеет название «Куранта» (пример № 1).

Пример № 1

И. С. Бах. Французская сюита № 2 с moll. Куранта



Танец куранта по своему происхождению характеризуется стремительным, подвижным, близким к тарантелле и жиге, движением. Такова линия из восьмых в партии solo (верхняя строка) – ровные мелкие длительности в трёхдольном размере образуют спиралеобразно закручивающуюся вихревую мелодию – настоящее виртуозное сольное высказывание. В партии же баса continuo мы видим менуэтный шаг четвертями (такты 1–2, нижняя строка) и ритмоформулу сарабанды с синкопированной и удлинённой второй долей (такт 3, нижняя строка). Таким образом, даже в таком коротком примере можно заметить целый сплав танцевальных ритмоформул – менуэта, сарабанды и собственно куранты. Присутствие признаков грациозного менуэта и торжественной сарабанды оказывает влияние на весь

образно-смысловой облик данной пьесы, добавляя к стремительному характеру куранты мягкость, плавность линий, как бы слегка сдерживая вихрь и огонь зажигательного французского танца. Такой ритмический рисунок присущ не всем курантам И. С. Баха, имеющим достаточно разнообразную структуру.

Пример № 2

И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир.
I т. Прелюдия *Cis dur*



Пример № 2, на первый взгляд, не даёт ярких характеристик старинных ритмоформул. Если бы такая фактура встретилась нам в современном произведении, то мы бы с уверенностью сказали, что она вальсовая или баркарольная: три доли, опора на первую долю такта, равномерное скольжение мелких длительностей, образующих с помощью повторяющихся широких интервалов гибкую, слегка тремолирующую мелодическую линию – и тогда можно было бы сыграть этот фрагмент с педалью, с подчёркнутой сильной долей, глубоким связным легато. Но это клавирный текст, написанный для инструментов, не имеющих педали и других усовершенствований современного фортепиано, на которых невозможно так же плавно и динамично связать звуки, как на рояле. При всех этих несовершенствах красота звучания, серебристая звонкость клавесина, нежный тон клавикорда, на которые, бесспорно, ориентировался композитор при написании клавирных опусов, имеют свою особую ценность¹⁰.

Прелюдия *Cis dur* (пример № 2) имеет характерную ритмическую структуру: трёхдольный размер, скрытый в мелких длительностях менуэтный шаг в партии *solo* (верхняя строка), ритмоформула сицилианы в партии *continuo* – и вот уже налицо контраст разнохарактерных ритмов: грациозно шагающего менуэта и плавно скользящей сицилианы. Такой контраст ритмоформул создаёт дополнитель-

¹⁰ В доме И. С. Баха, по свидетельству его биографа И. Форкеля, были двухмануальный клавесин и клавикорд. Естественно, что при написании клавирных сочинений композитор учитывал особенности этих инструментов. Много полезной информации об этом содержится в книге Э. Бодки «Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха» [1].

ный ритмический диалог внутри прелюдии и придаёт ей динамизм, необходимый тонус и обострённость звучания.

Пример № 3

Й. Гайдн. Лёгкая соната C dur. II ч. Менуэт



Трёхдольная ритмическая сетка во второй части Сонаты Гайдна (пример № 3), имеющей в самом начале авторское обозначение «Menuet», на самом деле содержит не только признаки собственно менуэта. Здесь также прочитывается ритм триольной тарантеллы (такты 1–3; 5 – верхняя строка).

Сочетание разных европейских танцевальных ритмов – французского менуэтного шага и зажигательной итальянской тарантеллы создаёт совершенно особенный колорит гайдновской музыки в этом фрагменте, уводит от статичного и монотонного звучания. Благодаря этим характерным особенностям данного произведения, можно по-новому представить его характер и облик, найти новые исполнительские краски.

Пример № 4

В. А. Моцарт. Соната B dur K.570. I часть. Allegro



Плавное скользящее движение половинных и четвертей в начальном мотиве Сонаты Моцарта, скрывающее в себе уже знакомую нам ритмоформулу менуэта (такты 1–4), сменяется формулой шага-бега – потоком мелких длительностей, стремительно раскатывающимся то в нисходящем, то в восходящем движении (такты 5–10). Они приводят к степенной формуле менуэтного каданса-реверанса (такты 11–12). Эти звуковые ритмо-интонационные формулы вызывают почти осязаемые ассоциации со сценическим движением и близки, в частности, некоторым театральным персонажам из опер самого Моцарта. К примеру, характер звучания данного фрагмента ассоциируется с лёгкими воздушными образами Сюзанны, Керубино из «Свадьбы Фигаро». Таков моцартовский музыкальный театр, проявляющийся не только в сугубо театральных жанрах (оперный спектакль, оперная сцена), но и в чисто инструментальной музыке (об этом см.: [3;12;13]). Моцарт не цитирует здесь себя в прямом смысле, но переносит-транслирует звуковые характеристики из жанра в жанр. В широком семантическом плане здесь складывается полиструктурная ситуация «музыки в музыке», «жанра в жанре», а конкретнее, театрального действия в фортепианном эквиваленте звучания.

Большим разнообразием интонаций, образов, ритмов отличаются Ноктюрны Ф. Шопена. В примере № 5 нет какого-то определённого строго зафиксированного ритмического рисунка, в каждом ноктюрне он разный: то вальсовый, то степенно шагающий, почти маршевый, то баркарольный.

Пример № 5

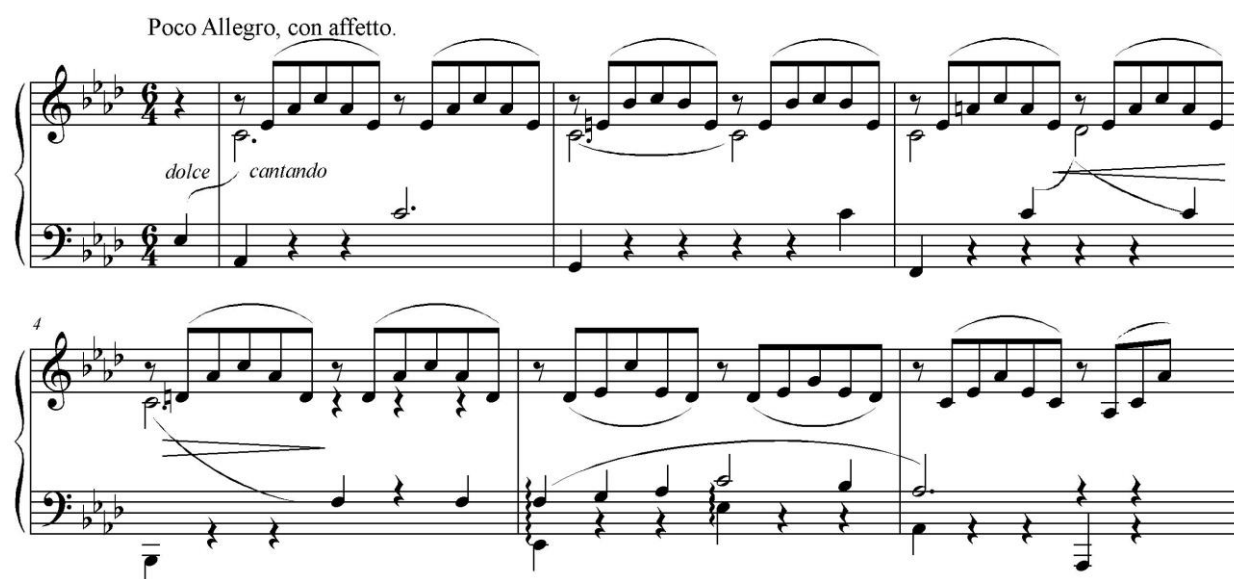
Ф. Шопен. Ноктюрн op. 9 № 2 Es dur

Четырёхдольный размер содержит внутри несколько разных ритмоформул: в равномерных триолях расшифровывается чуть ускоренный (за счёт восьмых длительностей) менуэтный шаг, в чередовании четвертей и восьмых мелодической линии прочитывается ритм сицилианы, а в начальных звуках триолей, составляющих четырёхдольную основу каждого такта, распознаётся ритм равномерного шага, напоминающего старинный танец-шествие (аллеманда, сарабанда, павана, чакона и др.). Соединение этих контрастных ритмических рисунков-формул составляет своеобразие данного ноктюрна, певучей, лиричной «ночной» пьесы.

Как известно, жанр ноктюрна не характерен для творчества Ференца Листа. Может быть, он был написан под влиянием шопеновских ноктюрнов. Лист и Шопен были творческими соратниками, часто вместе музицировали и беседовали об искусстве в парижских аристократических салонах. Лист восторженно отзывался о творческом даре Шопена, что ярко отражено в его художественно-биографическом очерке «Шопен» [9]. В «Грёзах любви» Лист экспериментирует с фактурой, выводит аккомпанирующую арпеджированную партию в высокий регистр, а основную мелодическую линию (исполняемую непрерывно чередующимися первыми пальцами обеих рук) помещает внутри этих арпеджированных фигураций, в центре всей фактуры произведения. Такой приём стал характерным для композиторов романтической эпохи.

Пример № 6

Ф. Лист. Ноктюрн As dur «Грёзы любви»



С точки зрения ритмических компонентов ноктюрн «Грёзы любви» (пример № 6) интересен сочетанием разных рисунков – мену-

этных шагов (такт 5, нижняя строка) и модифицированной баркаролы, скрытой в волнообразном движении восьмых (подчёркнутым отсутствием сильной доли), создающих подобие мелких волн, оттеняющих плавное движение мелодической «гондолы». Опорные басовые звуки, напоминающие отдалённые удары колокола, образуют устойчивый гармонический каркас для этой лирической ночной «музыки на воде».

Трёхдольные размеры, ритмы, присутствующие во всех приведённых примерах, выбраны не случайно, так как именно в трёхдольных рисунках больше всего танцевальности, лёгкости, текучести движения и звучания. Трёхдольность сама по себе слегка нарушает чёткий размеренный уклад двудольных, четырёхдольных ритмов-размеров, маршевых-чеканных, хоральных и так далее, придаёт более непосредственный характер музыкальным образам.

В «Лунном свете» Клода Дебюсси (пример № 7) также зашифровано несколько трёхдольных ритмоформул.

Пример № 7

К. Дебюсси. Clair de Lune



Размер 9/8 создаёт двойную трёхдольность, так как крупные доли такта скрывают внутри мелкую триольную пульсацию. Если бы темп произведения был более медленным, неспешным, то в этих триолях стала бы более заметна формула менуэтного шага (равномерные доли в тактах 5; 7 – верхняя строка), а если бы темп был более оживлённым, то тогда эти триоли приблизились бы к рисунку тарантеллы (равномерный триольный пульс). Такая многозначная семантика триолей придаёт ещё большую таинственность, лёгкую неясность, загадку данному произведению. Кроме этого, в басовой партии заметна

формула сицилианы, данная в некотором расширении – в укрупнённых длительностях половинных с точкой и четвертей с точкой.

Использование старинных танцевальных формул не является исключительным для М. Равеля. Вспомним, например, ритм его Паваны или *basso ostinato* в Болеро. Известен тот факт, что сам Морис Равель причислял себя скорее к неоклассицизму, чем к новому и смелому в то время импрессионизму. Отсюда и посвящение Гайдну в данной пьесе, зашифрованной в звуках его имени (пример № 8).

Пример № 8

М. Равель. Menuet sur le nom d'HAYDN



Начальная формула равномерного менуэтного шага, сопровождающегося лёгкими «приседаниями», скрытыми в заливованных за- тактах и массивных аккордах на первых долю, а также изящными ка- дансами-реверансами, построенными на этикетных формулах баса, сменяется во втором предложении контрастной динамикой *f* и све- жими яркими гармоническими последовательностями, выдающими принадлежность к музыке XX столетия.

Таким образом, внимательное отношение к ритмическим дета- лям музыкального текста позволяет находить новые содержательные грани. Расшифровка типичных ритмоформул и обнаружение харак- терных только для конкретного произведения особенностей позволяет по-новому взглянуть на привычные приёмы работы, освежить ис- полнительские представления и средства.

Литература

1. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. – М.: Музыка, 1993.
2. Баязитова Д. И. Семантические фигуры пластической этимологии в тексте пьес детского фортепианного репертуара: очерк. – Уфа: РИО РУНМЦ МО РБ, 2007.
3. Гареева М. А. Герой как структурная категория текста ранних клавирных сонат В. А. Моцарта // Из опыта работы педагога-музыканта. Сб. ст. Вып. 1. / Отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2015. – С. 32–47.
4. Гордеева Е. В. О некоторых ритмических компонентах музыкального текста (на примере фортепианных произведений XX–XXI столетий) // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия. Сб. тр. междунар. научн. конференции 13–18 апреля 2015 года / Отв. ред.-сост. Г. Р. Консон. – М.: Liteo, Рос. гос. соц. ун-т., 2015. – С. 115–126.
5. Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И. С. Баха // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 1. – С. 198–202.
6. Гордеева Е. В. Сюжеты музицирования в клавирных произведениях И. С. Баха // Музыка прошлого и современность. Сб. статей / Отв. ред.-сост. Шаймухаметова Л. Н. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2010. – С. 22–32.
7. Кириченко П. В. Интонационная лексика и артикуляция пластических и риторических фигур в клавирных сочинениях барокко. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2002.
8. Кириченко П. В. Интонационные этюды в классе общего фортепиано. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2001.
9. Лист. Ф. Шопен. – М.: Гос. муз. издательство, 1956.
10. Репина (Мореин) К. Н. Клавирные сонаты Д. Скарлатти в ДМШ // Музыка прошлого и современность. Сб. ст. / Отв. ред.-сост. Шаймухаметова Л. Н. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2010. – С. 32–38.
11. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М.: ГИИ, 1999.
12. Шаймухаметова Л. Н., Кириченко П. В. «Театральный диалог» в классической музыкальной теме // Музыкальный текст и исполни-

тель. Сб. ст. / Отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова.– Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2004. – С. 17–38.

13. Юльякшина З. М. Музыкальный театр «Венских сонатин» Моцарта (на примере Рондо C dur) // Креативная работа с музыкальным текстом в ДМШ, ДШИ и в обучении хобби-музыкантов. Сб. ст. / Отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2014. – С. 67–77.