

К.Н. Мореин
(Россия, Уфа)

**КЛАВИРНЫЙ УРТЕКСТ КАК QUASI-ПАРТИТУРА
И ЕГО РОЛЬ В ПОДГОТОВКЕ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА**
(на примере сонат Д. Скарлатти)

Сочинения для клавира XVII-XVIII вв. составляют неотъемлемую часть учебной программы на всех уровнях музыкального образования. Опусы мастеров клавирной музыки Германии (Иоганна Себастьяна Баха, его сыновей Вильгельма Фридемана и Карла Филиппа Эмануэля), Англии (opusы вёрджиналистов Джона Доуленда, Генри Перселла и сочинения Георга Фридриха Генделя), Италии (Доменико Скарлатти) и других композиторов входят в педагогический репертуар, начиная с начального уровня обучения и вплоть до высшей ступени музыкальной образовательной системы. Однако, в современной педагогической практике в прочтении клавирного уртекста барокко используются те же принципы, что и в работе с текстами XVIII, XIX и XX вв., а именно – исполнение артикуляционных, темповых и динамических указаний, простоявших тем или иным редактором (нередко противоречащих стилевым и содержательным аспектам произведения) без каких-либо активных трансформаций уртекста. Как известно, клавирные уртексты барочной эпохи почти не содержат каких-либо указаний относительно звукоизвлечения, динамики и темпа. Эта особенность первоначальных авторских текстов XVII-XVIII вв. связана с традициями музицирования эпохи, отстоящей от нашей более чем на три столетия и предполагавшей большую свободу во взаимоотношении с музыкальным сочинением, зафиксированным в двухстрочном варианте. Наблюдения показывают, что барочные клавирные двухстрочники представляют собой тип текста, обладающий совершенно иной структурой и особенностями, нежели тексты последующих эпох в развитии классической музыки. Следовательно, и тип взаимоотношения с этими текстами должен быть иным, нежели прочтение опусов эпохи венского классицизма или романтизма. Клавирные уртексты барокко без редакторских указаний и примечаний представляют настоящую загадку для многих педагогов в настоящее время, так как «ключи» к их расшифровке и традиции музицирования XVII-XVIII вв. только начинают свое возрождение в XXI веке.

Как показывают исследования, сочинения светской музыки, получившие фиксацию в двухстрочном варианте, действительно являются «клавирами» – свернутыми, редуцированными quasi-партитурами камерной и инструментальной музыки эпохи барокко. Они содержат множество непрописанных инструментальных голосов, акустических образов как отдельных солирующих инструментов неклавирной природы – барочных флейт, виол различного диапазона (предшественников современных скрипки и виолончели), арфы, лютни, так и целых ансамблевых групп ка-

мерного оркестра XVII-XVIII столетий. Уртексты старинной клавирной музыки представляют собой инварианты для развертывания в различные камерные ансамбли и оркестровые партитуры. Традиции музицирования, существовавшие в барочную эпоху и основанные на свободном преобразовании уртекста-инварианта, позволяют осуществлять это развертывание без выписывания партий, посредством ряда способов. Вторичный текст, возникающий при таком преобразовании может представлять собой не только сочинение для камерного ансамбля или оркестра. Имитация тембров солирующих инструментов или оркестровых групп возможна средствами современного фортепиано, а также клавирных ансамблей в 4, 6, 8 рук. Исследования, проводимые в Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств имени Загира Исмагилова [3, 4, 6, 7], а также авторские образовательные курсы зав. лабораторией профессора, доктора искусствоведения Л.Н. Шаймухаметовой показывают, что в рассмотрении клавирных опусов барокко как свернутых quasi-партитур содержится большой потенциал для развития современной музыкальной педагогики. Практика расшифровки клавирных опусов барокко и развертывание их в воображаемые (имитируемые средствами современного фортепиано) или реально звучащие (в исполнении камерных ансамблей) партитуры представляет большое значение уже на начальном уровне музыкального образования. Такой подход в прочтении уртекстов позволяет воспитывать не просто «технического» исполнителя указаний редактора-интерпретатора или педагога, но самостоятельно мыслящего музыканта-импровизатора, музыканта-композитора.

Возможно выделить три этапа в овладении навыками чтения барочного уртекста как quasi-партитуры и её акустического воплощения.

На первом этапе необходимо ознакомление с *интонационной лексикой* музыкального текста барокко, так называемым «словарем» музыки XVII-XVIII вв. Речь идет об интонациях и фигурах различного происхождения, сформировавшихся в музыкальном языке эпохи барокко, за которыми закрепились определенные значения. Семантические фигуры, или интонации с закрепленным значением, обладают свойством миграции из текста в текст, как в границах творчества одного композитора, так и между различными композиторскими школами и периодами в развитии музыкального языка. Зная их, возможно раскрыть содержание того или иного сочинения, буквально «прочитать» сюжет опуса. К интонациям с закрепленным значением и семантическим фигурам мы относим: а) пластические фигуры (танцевальные ритмоформулы, этикетные формулы баса, фигуры поклонов, реверансов, шагов и др.), б) интонации вокального происхождения (интонации *lamento*), в) инструментальные клише, посредством которых в клавирных уртекстах получают фиксацию акустические образы различных инструментов и ансамблевых групп, г) риторические фигуры [7].

Второй этап заключается в овладении навыками имитации звукоизвлечения различных инструментов средствами современного фортепиано – *pizzicato* и кантиленное звучание струнных, легкие фиоритуры флейт, имитация приемов звукоизвлечения, характерных для струнно-щипковых инструментов (арфы и лютни) и т. д. Также на этом этапе необходимо ознакомление с теми способами, которые активно преобразуют акустический текст сочинения без трансформаций нотной графики. К этим приемам относятся *смыловые регуляторы* музыкального текста – темп, динамика и артикуляция. Так, с помощью изменения артикуляционных приемов возможно изменить quasi-инструментальные партии, которые музыкант выявляет в уртексте. Например, имитацию звучания *divisi* скрипок с помощью *legato* возможно сменить на имитацию дуэта валторн посредством *portamento*. С помощью смены одного лишь темпового обозначения (например, с *Allegro* на *Andante*) быстрая жига или подвижная форлана может стать спокойным менузетом или сарабандой. В расстановке и изменении динамических обозначений содержатся большие возможности в воплощении эффектов «эха» – одного из широко распространенных сюжетов барочной музыки.

На третьем этапе происходит овладение *приемами преобразования*, зафиксированными в самих первоначальных авторских текстах XVII–XVIII вв., позволяющими развертывать свернутый, редуцированный «клавир» в quasi-партитуру для клавирного ансамбля или же в реальную партитуру для камерного ансамбля. Важнейшим фактором здесь является то, что развертывание происходит без выписывания партий. Овладев приемами преобразования двухручного уртекста в партитуру, исполнители развертывают свои партии по тексту клавирного первоисточника. В зависимости от использования тех или иных приемов, каждое новое прочтение отлично от предыдущего, каждый раз создается иной акустический текст.

Участники ансамбля старинной музыки «*Navis Temporis*» под руководством автора статьи (являющегося его художественным руководителем и солистом) осуществляли преобразования клавирных сонат Д. Скарлатти в ансамблевые сочинения для различных инструментальных составов. Озвучивание множества вариантов quasi-партитур дуэтов, трио, quasi-оркестровых текстов, структуру которых представляют клавирные двухстрочки композитора, происходило без выписывания партий.

Рассмотрим один из примеров прочтения клавирного уртекста Д. Скарлатти как барочной quasi-партитуры и его преобразования в ансамблевое сочинение.

В представленном ниже фрагменте клавирной сонаты K.85 зафиксированы следующие семантические фигуры, составляющие интонационную лексику опуса: а) роговые сигналы (1 такт и первая половина 4 такта верхней строки, 1-2 такты партии, выписанной на нижней строке); б) пластические фигуры (фигуры шагов и этикетные формулы баса в 3, 6, и 7 тактах

нижней строки); в) инструментальные клише струнных смычковых инструментов различного диапазона – quasi-партия скрипок (верхняя строка) и quasi-партия виол да гамба, предшественников современных виолончелей (нижняя строка). Акустические образы музыкальных инструментов в данном клавирном уртексте выступают репрезентантами групп камерного оркестра барокко – группы солистов (*solo* – такты 1-3 и 6-9 верхней строки) и группы сопровождения, так называемого «продолженного баса» (*continuo* – такты 1-3 и 6-7 нижней строки). Помимо сопоставления ансамблевых групп, в тексте зафиксированы краткие эпизоды дуэта солистов (в данном фрагменте диалог солирующих инструментов выписан в тактах 8-9). В варианте исполнения сонаты на клавире выявление перечисленного комплекса интонаций и акустических образов групп *solo* и *continuo* содержит большие возможности в воплощении семантики уртекста средствами сюжетно-имитационной артикуляции.

Sonata

DOMENICO SCARLATTI
K.85 L.166

The musical score consists of three staves of music for two instruments. The top staff is in treble clef, the middle staff is in bass clef, and the bottom staff is also in bass clef. The music is written in common time. The notation includes various note heads, stems, and bar lines, indicating a complex rhythmic pattern. The score is divided into measures by vertical bar lines.

При развертывании редуцированной quasi-партитуры, которую представляет данный клавирный опус, в камерный ансамбль, становится возможным реальное озвучивание инструментальных клише. Например, при преобразовании клавирной сонаты в инструментальное трио для клавесина, скрипки и флейты возможно следующее распределение партий: а) партию сопровождения (*continuo* - нижняя строка) исполнит клавесин, применяя различные дублировки (в октаву, сексту, терцию) и арпеджиированные аккорды для развертывания редуцированной в четверти партии; б) партию группы *solo* исполнят два солиста (флейта и скрипка). Для этого необходимо разделение выписанной на верхней строке партии на реплики первого и

второго солиста. После распределения реплик возможна их тембровая маркировка с помощью приема регистровки (перенесение реплик одного из солистов на октаву вверх или вниз).

В сочинениях Д. Скарлатти, являющегося одним из выдающихся представителей итальянской инструментальной барочной музыки, получило отражение все богатство и разнообразие традиций светского музцирования XVII-XVIII вв. Помимо барочной интонационной лексики, фиксации инструментальных клише неклавирной природы и акустических образов оркестровых групп (*continuo-solo* и *tutti-solo*) в графике сонат Д. Скарлатти содержится ряд приемов развертывания уртекста в ту или иную партитуру. В совокупности эти приемы представляют собой систему, овладение которой позволяет музыкантам-исполнителям создавать множество вариантов прочтения одного и того же клавирного уртекста, развертывая его в инструментальные дуэты и трио, имитируя звучание оркестровых групп в клавирных ансамблях и т. д.

Представленный вариант расшифровки барочного клавирного уртекста и его развертывания иллюстрирует новые перспективы в развитии музыкальной педагогической системы, которые содержит такой метод прочтения опусов XVII-XVIII вв. К ним мы относим следующие возможности: а) знакомство с «интонационным словарем» эпохи барокко и приобретение навыков чтения музыкального текста, которые позволяют раскрывать конкретные образы и сюжеты, зафиксированные в графике клавирного двухстрочника; б) развитие артикуляции, основанной на имитации различных инструментальных клише, выписанных в клавирных сочинениях XVII-XVIII вв.; в) расшифровка клавирного уртекста барокко как полиструктурного явления, сочетающегося в рамках одного опуса как признаки неклавирного текста (ансамблевого, оркестрового), так и разнообразные жанровые аллюзии; г) овладение приемами преобразования и развертывания клавирного редуцированного двухстрочника в quasi-партитуру без выписывания партий.

Прямыми следствием внедрения этой системы в педагогическую практику является понимание законов, по которым создавались сочинения эпохи барокко. Становится возможным развитие композиторского мышления и видения скрытых прежде уровней музыкального текста. Все эти факторы способствуют воспитанию музыканта-исполнителя, способного прочитать и воплотить музыкальный текст, не вступая в противоречие с содержанием и стилем сочинения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гордеева Е.В. Музыкальная лексикография сцен и образов музцирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И.-С. Баха // Проблемы музыкальной науки: Российский научный специализированный журнал. – Уфа, 2008. – № 1 (2). – С. 198-202.

2. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии 16-18 вв. – Л., 1960.
3. Кириченко П.В. Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII-XVIII вв.): дис. ... канд. искусствоведения. – Уфа, 2002.
4. Кузнецова Н. М. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И. С. Баха для клавира): дис. ... канд. иск. – Уфа, 2005.
5. Окраинец И.А. Доменико Скарлатти: через инструментализм к стилю – М.: Музыка, 1994.
6. Шаймухаметова Л.Н., Селиванец Н.Г. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. – Уфа, 1998.
7. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1998.
8. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики) //Проблемы музыкальной науки: Российский научный специализированный журнал. – Уфа, 2007. – № 1 – С. 31-43.
9. Kirkpatrick. R. Domenico Scarlatti – Princeton, 1953, 1970.