

КЛАВИРНЫЕ СОНАТЫ Д. СКАРЛАТТИ В ДМШ

Сонаты Д. Скарлатти – выдающегося мастера клавирной музыки итальянского барокко достаточно редко встречаются в педагогическом репертуаре. Это связано как с техническими сложностями разнообразной фактуры сонат (виртуозные пассажи, большие скачки, быстрые темпы), так и с проблемами раскрытия содержания музыкального текста опусов. Но, как показывают наблюдения, клавирное наследие композитора может стать текстом, на основе которого возможно освоение техники музицирования и импровизации и знакомство с ансамблевыми традициями эпохи барокко.

Клавирный авторский текст эпохи барокко обладает уникальными свойствами, отличающими его от клавирных текстов последующих столетий. Это связано, прежде всего, с традициями музицирования – излюбленного времяпрепровождения аристократов и придворной знати. Желанием музицировать (не только сольно, но и в ансамбле) обладали исполнители разного возраста и подготовки, владеющие различными инструментами. Благодаря этому «социальному заказу» возник уникальный тип клавирного уртекста¹, представляющий собой quasi-партитуру, содержащую в себе возможности развёртывания в ансамбли различного состава (дуэты, трио) и целые оркестровые партитуры. Один и тот же клавирный уртекст мог быть преобразован в дуэт флейты и клавесина или трио флейты, виолы да браччо² и арфы, этот же текст мог быть исполнен камерным барочным оркестром. Любой из ансамблевых или оркестровых составов также мог быть имитирован в исполнении клавирного опуса на двухмануальном клавесине или на двух клавирах. Каждый из участников подобного 4-х или 6-тиручного ансамбля исполнял роль нескольких солистов, или же оркестровой группы. Важнейшей особенностью такого музицирования являлось то, что развёртывание клавирного уртекста в каждом новом ансамблевом или оркестровом составе происходило без выписывания партий. В бытовом светском музицировании широкое распространение имели приёмы преобразования текста, благодаря которым осуществлялись переложения клавирных произведений. Впоследствии традиция была утрачена, и приёмы сохранились лишь в самих клавирных уртекстах, благодаря их использованию в композиторской практике.

Клавирный уртекст XVII-XVIII вв. стал своеобразным «зеркалом эпохи», в котором отразились как особенности музицирования того времени, так и практика развёртывания двухручных клавирных опусов в

¹ Уртекст – первоначальный авторский текст.

² Итал. «viola da braccio» - «ручная виола» - предшественник скрипки.

quasi-ансамблевые и quasi-оркестровые партитуры. Сонаты Д. Скарлатти представляют собой типичный образец уртекста такого типа.

Рассмотрим, как в клавирном уртексте сонат могут быть зафиксированы *сцены музицирования*, и каковы возможности воплощения данного сюжета в форме фортепианного ансамбля. Начало Сонаты К. 492, L. 14³ (пример № 1) представляет собой «презентацию» quasi-ансамбля солистов-виртуозов, ведущих между собой диалог-соревнование, который выражается в постоянном «перехватывании» реплик: солисты как бы перебивают друг друга (т. 1, 2, 4, 5, 6, 8). В тактах 3 и 7 участники quasi-ансамбля напротив, звучат вместе, завершая каждый «спор» своеобразным «соглашением». Ощущению этих фрагментов как моментов «примирения» способствует одновременное звучание всех солистов, а также пластические фигуры в тексте тактов 3 и 7 – этикетная формула баса и фигуры приседаний. Пришедшие в клавирную музыку из танцевальной культуры, эти фигуры в единовременном звучании являются обозначением «парного реверанса» и традиционно символизируют «согласие», «завершение».

Определить участников сцены музицирования в клавирном уртексте возможно по инструментальным клише, зафиксированным на каждой из строк двухручного изложения. В данном фрагменте они представлены *роговыми сигналами* в скрытом и явном видах, исполнение которых традиционно для партий духовых барочных инструментов.

Пример № 1

Д. Скарлатти. Соната D-dur K. 492, L. 14

На первой строке располагается интонация фанфары в явном виде (т. 4, 8), на второй строке – роговые сигналы (т. 1, 2, 5, 6), скрытые

³ Здесь и далее нумерация дана по Лонго (L.) и Кирпатрику (К.)

последовательностью терций. Таким образом, quasi-солистами в данном фрагменте могут быть различные духовые инструменты XVII в., например две флейты⁴ (первая строка) и валторна (роговые сигналы в скрытом виде и верхний голос в т. 3 и т. 7 второй строки). Этикетные формулы баса, выписанные долгими длительностями, являются типичным элементом партий виол да гамба⁵, следовательно, последним участником quasi-ансамбля может быть этот широко распространённый в барочную эпоху струнно-смычковый инструмент. Итак, инструментальные клише в клавирном уртексте сонаты являются признаками акустических образов двух флейт, валторны и виолы да гамба. Благодаря рассмотрению сонаты не только как клавирного опуса, но и как quasi-ансамблевой партитуры, возможна имитация звучания ансамбля духовых инструментов (две флейты и валторна) в сопровождении виолы да гамба средствами современного фортепиано.

Предлагаем следующий порядок действий в развёртывании двухручного клавирного уртекста в четырёхручный ансамбль (для двух фортепиано):

1. Распределите партии между участниками ансамбля. Например, первому участнику поручите исполнение партии двух флейт (первая строка), а второму – исполнение партии валторны и виолы да гамба (вторая строка).

2. Выберите артикуляцию для имитации тембра каждого из солистов: легкое staccato для имитации флейт, marcato для исполнения реплик валторны, мягкое, но с точным снятием portamento для изображения звучания виолы да гамба (каждая долгая длительность исполнялась отдельным смычком).

3. Для подчёркивания скрытых *роговых сигналов* используйте октавную дублировку. Например, первый участник может исполнять выписанный текст правой рукой, а левой дублировать звуки роговых сигналов на октаву ниже (в тексте – $re^2-re^2-la^2-re^2$). Также возможно применить октавную дублировку (к звукам $si^1-re^2-mi^2-do^2-re^2$ в тактах 3-4) для подчёркивания танцевального движения с помощью *ритмофорулы*, которую образуют дублируемые ноты (четверть-восьмая). Второму участнику, так же, как и первому, может подчеркнуть звуки скрытых *роговых сигналов* в своей партии с помощью октавной дублировки интонаций на октаву ниже (в тексте – re^1-la^1, re^1-la^1), а также применить октавную дублировку к *этикетным формулам баса* (в тактах 3 и 7), для имитации густого мягкого тембра виолы да гамба.

⁴ Необходимо отметить, что голосоведение в терцию типично для партий флейтовых ансамблей эпохи барокко.

⁵ Итал. viola da gamba – «ножная виола», предшественник виолончели. Инструмент не имел опоры и держался между колен; все виолы XVII столетия имели жилые струны, что обеспечивало инструментам мягкое, «бархатное» звучание.

4. Используйте приём *регистровки* для создания эффекта «эха», излюбленного сюжета светской музыки эпохи барокко. Например, перенесите исполнение первой (т. 4) или второй (т. 8) *фанфары* на октаву ниже (партия первого участника).

5. Поставьте знак репризы в конце фрагмента. При повторе поручите участникам фортепианного ансамбля исполнить партии друг друга, оставаясь в «своих» регистрах. Таким образом, первому участнику в репризе необходимо исполнить партии, выписанные на второй строке (в регистрах первой и второй октав), а второму при повторе следует исполнить партии, выписанные на первой строке (в регистрах первой и малой октав). При обмене партиями необходимо сохранить все *дублировки* и *регистровки*, которые были применены при первом проигрывании.

В предлагаемом варианте развёртывания двухручной клавирной сонаты в quasi-партитуру, исполняемую на двух фортепиано, происходит не только освоение сонат Д. Скарлатти на ранних этапах обучения, но и развитие целого ряда навыков: а) артикуляции на сюжетно-образной основе – имитация тембров и особенностей звукоизвлечения барочных инструментов (подчёркнутый и «собранный» звук валторны, лёгкое staccato флейт, мягкое и точное portamento виолы да гамба и др.); б) освоения элементов композиторской техники – регистровки и дублировки; в) свободного «переключения» мышления в скрипичном ключе на систему басового ключа при использовании двойного контрапункта октавы в репризе.

Рассмотренный выше фрагмент сонаты представляет собой модель *тембрового диалога* – изображения в клавирном уртексте тембров музыкальных инструментов в различных сочетаниях. Разновидность модели, зафиксированной во фрагменте, обозначается как *solo divisi* (первая строка – S.d.) – *solo divisi* (вторая строка – S.d.), так как на каждой из строк выписано два инструментальных голоса.

Помимо этой модели, в сонатах Д. Скарлатти встречается и другая разновидность «сцен музицирования» – *концертный диалог*. В клавирных сочинениях композитора модель *концертного диалога* выполняет функцию изображения камерного оркестра XVII-XVIII вв. с противопоставлением групп *solo* (группа солистов) и *continuo* (продолженный бас, группа сопровождения). От *тембрового диалога* эту модель отличает яркое метроритмическое и интонационное противопоставление партий. Выявление в клавирном уртексте модели *концертного диалога* также позволяет рассмотреть его как quasi-партитуру, но уже не для камерных ансамблей (дуэтов, трио), а для целых ансамблевых групп, из которых и формировался камерный оркестр XVII-XVIII вв. Имитация групп *solo* и *continuo* также возможна средствами современного фортепиано. Развёртывание quasi-оркестровых партитур в сонатах Д. Скарлатти в ансамбли для двух фортепиано позволит участникам познакомиться с особенностями оркестровой музыки эпохи барокко и услышать quasi-

оркестр, акустические образы которого зафиксированы во многих клавирных сонатах в реальном звучании. В предлагаемой форме работы пианисты смогут проявить себя как редакторы (выбор различной артикуляции) и композиторы в одном лице.

В Сонате К. 309, L. 454 (пример № 2) зафиксирована модель концертного диалога: *solo* (первая строка) – *continuo* (вторая строка). В случае, если на первой и второй строках было бы выписано несколько инструментальных голосов (например, два голоса на первой строке и два голоса на второй), то модель концертного диалога была бы обозначена как *solo divisi* (первая строка) – *continuo divisi* (вторая строка). Группу солистов на первой строке легко определить по интонационному и ритмическому разнообразию в сравнении с выдержанным остинато партии *continuo* на второй строке. Кроме того, для партий группы *continuo* характерно неоднократное повторение танцевальных *ритмоформул* и *фигуры шага*. Это связано с тем, что группа *continuo* состояла из инструментов более низкой тесситуры, чем группа солирующих инструментов, благодаря чему партии *continuo* и представляют собственно «продолженный бас». Именно *continuo* поручалось исполнение *ритмоформулы* и *фигуры шага* как основы любого танцевального движения в барочных уртекстах.

В представленном фрагменте содержатся все перечисленные элементы: *танцевальная ритмоформула* в явном (такты 1, 4, 6, 8) и скрытом (первая и последние четверти тактов 2, 3, 5, 7, 9) виде, и другие пластические фигуры (*этикетная формула баса* в т.7, *фигуры поклонов* в т. 2, 9, *фигуры приседаний*).

Предлагаемый ниже порядок действий развёртывания модели концертного диалога *solo* в *solo divisi* *continuo* в *continuo divisi* (содержит цель имитации *quasi*-оркестровых групп на двух фортепиано):

1. Распределите партии между участниками ансамбля. Например, первому участнику поручите исполнение партии *solo* (первая строка), а второму – исполнение партии *continuo* (вторая строка).

2. Определите в партии *solo* границы реплик «первого и второго солистов», имитация которых поручается первому участнику (будущее *solo divisi*). Например, такты 1; 3-4; 7-8 – «первый солист», такты 2; 5-6; 9-10 – «второй солист»⁶.

3. Для тембрового разграничения реплик перенесите реплики «второго солиста» на октаву ниже. Также возможно выявить скрытое *solo*

⁶ Партия *solo* в данном примере представляет собой универсальный тип партий, которые могли быть исполнены любой группой солирующих инструментов XVII столетия. Имитация духовых или струнно-смычковых инструментов с помощью различных видов артикуляции зависит от поставленной педагогом задачи.

divisi с помощью октавной дублировки выделенных нот в тактах 3-(т. 4 полностью)-5; 7-8 первой строки⁷.

4. Для преобразования партии *continuo* в *continuo divisi* используйте октавную дублировку танцевальной *ритмоформулы* (первая и последняя ноты каждого такта второй строки).

5. Поставьте знак репризы в конце фрагмента. При повторе поручите участникам исполнить партии друг друга, оставаясь в прежних регистрах, как в примере № 1, сохранив применение регистровок и дублировок.

Пример № 2

Д. Скарлатти. Соната C dur. К. 309, L. 454

The musical score is for Domenico Scarlatti's Sonata in C major, K. 309, L. 454. It is in 3/4 time, marked 'Allegro'. The score is presented in two systems of staves. The first system shows measures 1-5, and the second system shows measures 6-8. The score includes various performance instructions in Russian: 'ф. пр. (и т. д.)' (first part, etc.), '4 скрыт. solo divisi' (4 hidden solo divisi), 'ф. п.' (first part), 'Т Р-Ф' (T R-F), and 'ЭФБ' (ЭФБ). The score also includes a 'C' time signature and a 'S' section marker.

Предлагаемые методы развёртывания клавирных двухручных уртекстов XVII-XVIII вв. в 4, 6, 8-ручные фортепианные ансамбли применяются в авторских курсах Лаборатории музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова⁸. Опираясь на многолетний опыт занятий с учащимся разного возраста и уровня подготовки, можно с уверенностью свидетельствовать о несомненной эффективности преобразования двухручных клавирных уртекстов в ансамблевые партитуры. О результативности применения техники развёртывания свидетельствует исполнение студентами Академии серии концертов из старинных клавирных произведений в различных ансамблевых составах (концертным выступлением заканчивается каждое учебное полугодие).

⁷ Обратите внимание, что подчеркнутые дублировкой ноты в тактах 3-5 акустически выявят *роговой сигнал*, содержащийся в первоначальном уртексте в скрытом виде.

⁸ Авторские курсы доктора искусствоведения, профессора Л. Н. Шаймухаметовой «Чтение музыкального текста», «Основы музыкального интонирования», «Методика музицирования и импровизации».

В процессе креативного взаимодействия с клавижными уртекстами уже на начальном этапе образования у учащихся формируется полифоническое мышление, осознанная артикуляция, не противоречащая стилю эпохи, навыки композиции и импровизации. Развёрнутые «партитуры» могут быть использованы при подготовке концертов в классе фортепианного и камерного ансамбля, а также в процессе разучивания опуса как репертуарного произведения для исполнения его двумя руками: при обратном «свёртывании» (редуцировании) партитуры в первоначальный авторский текст сохраняются все артикуляционные навыки, объёмное слышание различных регистров и диалогов (находящихся в уртексте в скрытом виде), достигнутые в процессе преобразования⁹.

Способность «читать» клавижные опусы XVII-XVIII вв. как quasi-ансамблевые и quasi-оркестровые партитуры и создавать на их основе вторичные тексты, способствует воспитанию музыканта-интерпретатора, обладающего самостоятельным мышлением и исполнительской волей.

Литература:

1. Кириченко П. В. Интонационная лексика и артикуляция пластических и риторических фигур в клавижных сочинениях барокко – Уфа, 2002.
2. Окраинец И. А. Доменико Скарлатти: через инструментализм к стилю – М.: Музыка, 1994.
3. Шаймухаметова Л. Н., Кириченко П.В. Интонационные этюды в классе фортепиано: Ролевые игры и задания по композиции (на материале клавишной музыки западноевропейских композиторов XVII-XVIII вв.): Учебное пособие. – Уфа, 2002.
4. Шаймухаметова Л. Н., Юсуфбаева Г. Р. Инструктивные сочинения И. С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. – Уфа, 1998.
5. Kirkpatrick, R. Domenico Scarlatti, Princeton, 1953, 1970.

⁹ Как руководитель ансамбля старинной музыки «Navis temporis», автор осуществил переложение ряда сонат Д. Скарлатти для камерных ансамблей различного состава, основываясь на способах развёртывания, зафиксированных в самом клавирном наследии композитора.