

ЗНАКОВЫЕ ФУНКЦИИ КЛАВИРНОГО УРТЕКСТА БАРОККО НА ПРИМЕРЕ СОНАТ Д. СКАРЛАТТИ

Клавирный уртекст XVII- первой половины XVIII веков представляет собой особый тип текста, обладающий свойствами, которые отличают его от текстов последующих столетий. Благодаря этим свойствам, клавирный уртекст стал своеобразным «зеркалом эпохи», в котором получила фиксацию интонационная лексика – музыкальный «язык» барокко, а также особенности музицирования и композиторских техник того времени. Как показывают наблюдения, такими свойствами обладают клавирные тексты западноевропейских композиторов, которые, несмотря на различия в названии, форме и содержании, принадлежат к одному пласту музыкальной культуры – музыке, предназначенной для бытового музицирования.

Перечислим и дадим краткое описание ряду свойств, которыми обладают тексты этого типа:

1.Редуцированность - клавирные уртексты барокко представляют собой quasi-партитуру в редуцированном, сокращенном виде. Как показывают исследования [1, 5, 6], а также практика ансамблей, деятельность которых посвящена аутентичному исполнительству¹, клавирные опусы бытовой музыки XVII-XVIII вв. представляют собой *инвариант*, в котором могут быть выписаны лишь основные партии. Эти партии в настоящее время зачастую воспринимаются только как партии для правой и левой руки пианиста, в то время как текст подобных произведений содержит скрытые, редуцированные партии. Их расшифровка и развертывание преобразуют клавирный опус в произведение для инструментального дуэта или трио, а также для ансамблевых групп – solo и continuo, основы камерного барочного оркестра.

2.Полиструктурность – клавирный уртекст может содержать признаки неклавирного текста – камерно-ансамблевого, вокального, оркестрового.

3.Вариантность – возможность исполнения опуса клавирной музыки в различных инструментальных составах.

4.Вариативность исполнения – развертывание редуцированных, скрытых партий может осуществляться с помощью различных способов преобразования, таких как дублировка в октаву, терцию, сексту, различные регистровки и контрапункты. В зависимости от выбранных приемов и области их применения, акустическое звучание опуса будет различнымⁱⁱ.

Перечисленные свойства характеризуют клавирный уртекст барокко как сложное полиструктурное явление, обладающее определенными знаковыми функциями.

Знаковые функции барочному клавирному уртексту обеспечивает фиксация в нем различных *смысловых структур*, которые, в зависимости от их связи с контекстом, во многом определяют содержание произведения. С помощью семантического анализаⁱⁱⁱ клавирных уртекстов барокко возможно выявление смысловых структур и раскрытие закономерностей смысловой организации произведений. К смысловым структурам, которые рассматриваются в данной статье, относятся *семантические фигуры* различной этимологии (инструментальные клише, роговые сигналы, пластические фигуры) и *грамматические модели диалогов* - модели организации музыкальной ткани, характерные для оркестровой и камерной музыки эпохи барокко, с типичным для того времени разделением оркестра на группы $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ (вертикальное расположение в тексте) и *tutti – solo* (горизонтальное расположение).^{iv}.

Отсутствие темповых и артикуляционных обозначений в клавирных уртекстах XVII-XVIII вв.^v дает большую свободу исполнителю, которая при незнании интонационной лексики – важнейшей составляющей музыкального

языка, нередко приводит к интерпретациям, вступающим в противоречие как со стилем эпохи, так и с авторским замыслом. Знаковые функции клавирного уртекста могут стать ключом к расшифровке его содержания. Они могут обеспечить выбор верной артикуляции, темпа и динамики, а следовательно – привести к созданию интерпретации адекватной первоначальному замыслу композитора.

Сонаты Д. Скарлатти – выдающегося мастера клавирной музыки Италии XVII-XVIII вв., представляют собой образец текста, которому присущи все перечисленные свойства, и в котором получили фиксацию указанные смысловые структуры, обеспечивающие ему знаковые функции. Яркое отражение черт барочной культуры как традиции ансамблевого музицирования содержит большинство клавирных произведений композитора.

Рассмотрим возможности выявления различных смысловых структур в клавирном уртексте барокко на примере фрагментов сонат Д.Скарлатти^{vi}. Множество сонат композитора начинается с фразы, повторенной в различных регистрах. Таким образом, регистровка выполняет знаковую функцию: с помощью этого приема в музыкальном тексте опуса получает фиксацию презентация двух или трёх quasi-солистов, диалог которых будет содержать последующий текст. Сонаты K.547 и K. 542; L. 167 – типичные примеры подобных опусов. Так в начале сонаты K.547 получила фиксацию грамматическая модель дуэта солистов (solo/solo), партии которых расположены на первой и второй строках двухручного изложения (первый и второй солисты соответственно). Ключ к определению инструментов, которым могли предназначаться партии, содержится в выявлении *инструментальных клише*^{vii} в музыкальном тексте произведения. На первой строке зафиксирована сигнальная интонация фанфары в 1 такте (в инверсии) и длящиеся трели в 6 и 8 тактах, которые, благодаря контексту (регистр первой и второй октав), указывают на инструментальные клише флейты. Партия, выписанная на второй строке, не содержит трелей или каких-либо других украшений. Напротив, в

партии второго солиста, помимо упомянутой сигнальной интонации фанфары, содержатся долгие длительности (половинные), не связанные лигой, а также *этикетные формулы баса* в увеличении (9,10 и первая четверть 11 такта) и уменьшении (12-13 такты). Данная интонационная лексика в контексте преобладания регистра малой и большой октав, указывает на возможность исполнения партии виолой да гамба, предшественника виолончели, для которой характерно исполнение каждой долгой длительности отдельным смычком (отсутствие лиги) и неоднократное повторение этикетных формул баса. В сонате К. 542, L. 167 перечисленная интонационная лексика (инструментальные клише флейты и виолы да гамба, пластические фигуры) зафиксирована в модели широко распространенного в XVII-нач. XVIII вв. трио-состава. Необходимо отметить в данном фрагменте терцовое двухголосие в регистре первой октавы (первая строка), являющееся одним из распространенных инструментальных клише барочной музыкальной культуры – дуэта духовых инструментов (две флейты, или флейта и гобой).

В сонатах К. 377, L.263 и К. 433, L. 453 зафиксированы грамматические модели диалога ансамблевых групп - solo и continuo. Расположение партий в клавирном уртексте легко определить, благодаря их яркому противопоставлению: интонационно насыщенная и ритмически разнообразная партия, выписанная на первой строке (solo) противопоставлена партии, зафиксированной на второй строке двухручного изложения (continuo), которая состоит из оstinатной последовательности восьмых в сонате К. 377, L.263 и четвертей с точками в сонате К. 433, L. 453. В приведенных фрагментах партия solo представляет собой особый тип *универсальных инструментальных партий*, которые могли быть исполнены любым солирующим инструментом или же группой инструментов – как духовых, так и струнно-смычковых. Так же эти партии интересны тем, что содержат в себе скрытый инструментальный голос - *партию скрытого солиста*, так называемое solo divisi в редуцированном варианте. В сонате К. 377, L.263 на скрытое solo divisi указывает повторность

мотивов, которая дает возможность выявления реплик первого и второго солистов. В исполнении подобных партий инструментами различной тесситуры (например, сопрановая флейта и гобой) было возможно применение регистровок к повторам мотива, благодаря которым достигался эффект «эха». При исполнении подобных партий на клавесине или органе с несколькими мануалами, повторные элементы нередко исполнялись на разных мануалах с целью имитации диалога двух солистов. Воплощение же подобных quasi-дуэтов в клавирных сонатах Д. Скарлатти на современном фортепиано потребует не только различной артикуляции, но и выбора различной динамики для имитации нескольких мануалов органа или клавесина, или же для имитации двух солирующих инструментов.

В сонате К. 433, L. 453 возможно выявить редуцированную партию второго солиста с помощью элемента ритмоформулы сицилианы (четверть - восьмая), в жанре которой написан опус. Таким образом, становится ясным, что скрытая партия располагается на первой и третьей, четвертой и шестой восьмых каждого такта первой строки. Также при такой расшифровке становится явным роговой сигнал в первом такте (соль первой октавы-соль второй октавы-соль первой октавы-ре второй октавы).

Итак, в выявлении в клавирном уртексте барокко смысловых структур (семантических фигур и грамматических моделей диалогов – сцен музицирования), а также в определении их знаковых функций посредством анализа связи этих структур с контекстом (регистр, темп, лад и др.), содержатся широкие возможности в расшифровке содержания опуса. Определение грамматических моделей диалогов в тексте сонат позволит рассмотреть их как quasi-партитуры, проанализировать полиструктурность клавирного барочного уртекста, его связь с неклавирными текстами – оркестровыми и ансамблевыми. Выявление инструментальных клише и фигур пластической этимологии может явиться для исполнителя стимулом в развитии артикуляции на сюжетно-образной основе, звукового воплощения тембрового богатства музыкальной

культуры барокко средствами современного фортепиано. Раскрытие содержания уртекстов XVII-XVIII вв. с помощью смысловых структур музыкального текста сможет стать ключом к созданию интерпретаций, не противоречащих авторскому замыслу и стилю эпохи.

ⁱ Одним из ярких примеров исполнителей, рассматривающих клавирные уртексты барокко как редуцированную ансамблевую партитуру является экскл. артист Harmonia Mundi USA профессор Эндрю Лоуренс-Кинг (Andrew Lawrence-King) (итальянская барочная арфа). В числе его интерпретаций – исполнение танцев из «нотной тетради Анны-Магдалены Бах» совместно с ансамблем солистов МГАФ "Мадригал".

Автор статьи является основателем ансамбля старинной музыки, среди интерпретаций которого – клавирные сонаты Д. Скарлатти в исполнении квартета (клавесин, альт, скрипка, барочная блок-флейта).

ⁱⁱ Упомянутая технология преобразования и равзертывания клавирного уртекста в quasi-партитуру много лет успешно применяется в авторских учебных программах Лаборатории музыкальной семантики: «*Основы музыкального интонирования*», «*методика музицирования и импровизации*», «*Поэтика и семантика музыкального текста*», «*Чтение музыкального текста*». Произведения Д. Скарлатти, как одного из выдающихся композиторов эпохи барокко, входят в обязательную часть программы по изучению специфики старинного уртекста [4,8,11,12,13].

ⁱⁱⁱ Концепция семантического анализа музыкальной темы была разработана руководителем Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств имени Загира Исмагилова доктором искусствоведения Л. Н. Шаймухаметовой [9,10]. Разработка техники семантического анализа осуществлялась в контексте интонационной теории Б. В. Асафьева, идей М. К. Михайлова и М. Г. Арановского о существовании в музыкальном языке особых интонационных оборотов, мигрирующих из текста в текст на протяжении длительного исторического времени в западноевропейской и русской музыке XVII – XIX веков. Интонационные обороты с закрепленным значением или *семантические фигуры* в совокупности образуют *интонационную лексику* произведения, которая может воплощать самый широкий круг образов. Основные результаты исследования и положения концепции изложены в монографии Л. Н. Шаймухаметовой «Семантический анализ музыкальной темы» [10]. *Семантические фигуры*, обладающие относительно устойчивыми значениями, мигрирующие из текста в текст, были систематизированы на основе анализа большого числа музыкальных тем – более четырех тысяч образцов: «*Легко узнаваемые благодаря многочисленным повторам, они обрели постоянную связь с реальными явлениями, речью, словом, поэтическими идеями, образами, движением, театральными, живописными сюжетами, отражая важную тенденцию музыки к ассимиляции экстрамузыкальных компонентов*» [11]

^{iv} Эти модели получили в современной литературе названия *тембрового диалога* (изображение тембров различных quasi-инструментов в quasi-ансамблях различных составов – дуэт, трио, квартет) и *концертного диалога* (воплощение в клавирной музыке образа звучащего оркестра с противопоставлением его групп – *continuo* и *solo*). Для камерного оркестра XVII-XVIII вв. было характерно деление на ансамблевые группы *solo* и *continuo*, где группа *solo* могла быть представлена одним или несколькими солирующими инструментами, партии которых отличались ритмическим и интонационным разнообразием, а группе *continuo* (продолженный бас) отводилась роль сопровождения солистов. Партия *continuo* в свою очередь была свойственна остинатность и долгие длительности.

^v Темповые указания, которые в большинстве случаев содержатся в клавирных уртекстах сонат Д. Скарлатти, не всегда могут стать причиной интерпретаций, не противоречащих авторскому замыслу. Нередко исполнители игнорируют различие в темпах XVII и XXвв, воспринимая Allegro XVIIв. как Presto XXв. Между тем при исполнении сонат в темпах превышающих указанные Д. Скарлатти в XVIIв., становится невозможным артикуляция пластических фигур (танцевальных ритмоформул, фигур поклона, реверанса, этикетных формул баса), которые содержит уртекст.

^{vi} Сонаты приводятся в нумерации А. Лонго (L) и Р. Киркпатрика (K)

^{vii} Обобщенные указания на присутствие образов музыкальных инструментов в клавирном творчестве Д. Скарлатти содержатся в «Клавирной музыке» М. Друскина: *«Скарлатти охотно воспроизводит на клавире оркестровые эффекты, как то: имитацию концертино двух скрипок, сигналы охотничьих рогов, звучание валторн, мощь оркестрового tutti, «перебор» струн на гитаре и т.п.»* [3,193]. Изображение в клавирном тексте мандолин, гитар, кастаньет, военных рожков, духовых оркестров отмечает Ю. Петров [7, 47-48].

Литература

1. Алексеева И. В. Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко: исследование. –Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, РИЦ УГАИ, 2005;
2. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства – М.: Композитор, 1998;
3. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии 16-18 вв. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1960;
4. Кириченко П. В. Интонационная лексика и артикуляция пластических и риторических фигур в клавирных сочинениях барокко – Уфа, 2002;
5. Кириченко П. В. Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII-XVIIIвв.) – дисс. ... канд. искусствоведения. - Магнитогорск, 2002
6. Кузнецова Н. М. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И. С. Баха для клавира) –дисс. ... канд. искусствоведения. -Уфа, 2005
7. Петров Ю. Скарлатти Д.: статья – «Музыкальная энциклопедия», Т.5 – М.:Советская энциклопедия, 1981;
8. Семантика старинного уртекста: сборник статей. – Уфа, 2002;
9. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999;
10. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1998;
11. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики): статья – журнал «Проблемы музыкальной науки» №1 – Уфа, 2007;

-
12. Шаймухаметова Л. Н., Кириченко П.В. Интонационные этюды в классе фортепиано: Ролевые игры и задания по композиции (на материале клавирной музыки западноевропейских композиторов XVII-XVIII вв.): учебное пособие. – Уфа, 2002;
 13. Шаймухаметова Л. Н., Юсуфбаева Г. Р. Инструктивные сочинения И. С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. – Уфа, 1998;
 14. Kirkpatrick. R., Domenico Scarlatti, Princeton, 1953, 1970.