

**МУЗЫКАЛЬНЫЕ ДИАЛОГИ И СЮЖЕТЫ МУЗИЦИРОВАНИЯ
В ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ПЬЕСАХ ДЛЯ КЛАВИРА
XVII–XVIII ВЕКОВ**

В практике обучения игре на фортепиано в начальной школе широко распространены и являются обязательными репертуарные списки, обозначенные в программах ДМШ как пьесы, написанные в форме старинных танцев. Широко используются в изучении стилистики эпохи барокко такие танцы XVI–XVIII веков, как сарабанда, жига, мюзет, ригодон, куранта, паспье, бурре, менуэт, и др. Некоторые из них, имеющие «нетанцевальные» названия (например, «Ария» или «Пьеса») также содержат признаки танцев (чаще – менуэта, сарабанды, сицилианы). Такие пьесы в практике фортепианной игры обычно изучаются с точки зрения их танцевальной природы с акцентом на жанровых признаках танца (темп, ритм, размер). Однако они имеют много общего в мигрирующей из текста в текст одинаковой интонационной лексике и

стилистике, а также в повторяемых, легко узнаваемых сюжетах игры музыкантов в ансамбле.

В клавирном тексте танцевальных пьес наряду с изображением танца (а иной раз и вместо него) очень часто содержатся признаки сюжетов музицирования – «игры в ансамбле и оркестре». Интересным и важным для исполнителя моментом в этих случаях может быть то, что главные герои таких пьес – не Танцоры, а Музыканты, играющие на различных инструментах – соло и в ансамбле. Они – постоянные участники музыкальных диалогов. Отличительным признаком многих пьес барокко в отмеченных ситуациях является то, что в написанных для двух рук и исполняемых обычно на одном фортепиано пьесах имеется возможность развёртывания текста в 4 руки или в 6 и 8 рук (на двух фортепиано). Результатом таких действий является quasi-ансамблевая и quasi-оркестровая партитура, в которой ставится задача имитации различных тембров. Участники ролевых игр в таком сюжете могут быть несколько (минимально – два) исполнителя, а общим художественным результатом креативного музицирования становится преобразование первоначального сочинения в вариации, дубли, исполнительские переложения и аранжировки.

Выявлять признаки и интонировать в исполнении акустические образы quasi-оркестровой партитуры текста помогают конструкции *вертикального и горизонтального диалогов*, где каждый участник ансамбля в форме ролевой игры перевоплощается в Музыканта (одного или нескольких), исполняющего свою реплику (либо партии в диалоге) внутри общей смысловой партитуры сочинения. Это позволяет различать лексикографию *музыкального* текста, что в свою очередь приводит к формированию навыка выявления признаков присутствия главных героев – участников сцен музицирования.

В предлагаемой статье приводятся примеры заданий только на основную конструкцию вертикального диалога на материале произведений композиторов эпохи барокко, в которых авторами клавирных сочинений использовались сюжеты музицирования (игры на музыкальных инструментах – соло или в ансамбле). Это танцевальные пьесы И.С. Баха и его сыновей из «Нотных тетрадей», а также многочисленные танцевальные пьесы их современников.

Бытовое музицирование эпохи барокко – это преимущественно ансамблевая культура, поэтому в содержании клавирных танцевальных пьес чаще других появляются сюжеты и образы

ансамблевого музицирования, которые родились в самой музыкальной среде. В музицировании могут участвовать один, два, три и более исполнителей (минимум – двое: учитель и ученик) разного возраста или уровня фортепианной подготовки в зависимости от содержания пьесы. Задания фактически выполняются в условиях чтения текста «с листа» в ансамблевой форме на основе предварительно разработанных исполнительских сценариев.

Все приведённые ниже примеры и разработки заданий показаны на основе уртекстов, без применения редакторских указаний, что даёт возможность ученику под руководством учителя самостоятельно составлять динамический, темповый и артикуляционный план сочинения.

В клавирной музыке XVII–XVIII веков часто встречаются вертикальные конструкции, в которых одновременно представлены образы солирующих инструментов (*solo*) и ансамбля низких музыкальных инструментов (*continuo*) (пример № 1). *Solo* (мелодия) обычно располагается в клавирных текстах на верхней строке, символизируя звучание воображаемых инструментов той эпохи: скрипки, флейты, гобоя или их разнообразных сочетаний (параллельных или одновременных). Нижнюю строку в партии *continuo* играют низкие инструменты: *quasi*-виолончели, альты, контрабасы, виолы да гамба. Именно они чаще других выступали в составе ансамбля, который назывался *continuo*.

Пример № 1

А. Арман. Пьеса



Во всех клавирных произведениях танцевальных жанров типовая конструкция диалога $\frac{\textit{solo}}{\textit{continuo}}$ переходит из одного текста в другой и представляет собой знак музицирования ансамблевой культуры того времени.

В ролевой игре учитель и ученик исполняют на фортепиано музыкальные диалоги с разделением ролей на *солистов* (высокие инструменты – флейта, скрипка, гобой) и участников *ансамбля continuo* (низкие альты, виолончели, контрабасы). При этом требуется учитывать тембровые особенности их звучания в имитации на современном фортепиано: «скрипка» – ясное, глубокое, плавное, певучее звукоизвлечение; «флейта» – светлая, прозрачная, утончённая окраска звучания, экспрессивность. Виолончель – инструмент мелодический, обладает ярким и выразительным тембром, напряжённое звучание передаёт тонкую экспрессию и глубокое душевное волнение. Виолончель часто исполняла басовую линию партии continuo, либо выступала в сольных партиях, обогащая своим экспрессивным и кантиленным звучанием сочинения старых мастеров эпохи барокко. Для создания эффекта звучания «двух виолончелей», к примеру, нужно дублировать одногласно представленную в нотном тексте партию continuo в октаву.

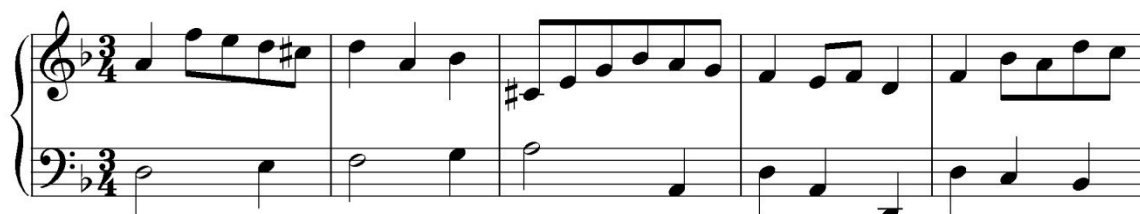
Во всех без исключения примерах партия solo (мелодия) располагается на верхней строчке, continuo – на нижней. Партию continuo в ролевой игре будут исполнять две воображаемые виолончели в октавном удвоении в низком регистре фортепиано, а в партии solo исполнителю можно варьировать тембровые решения.

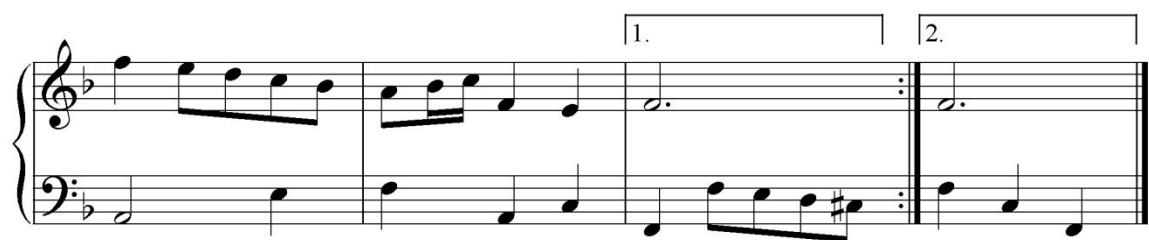
В примере № 1 предложите ученику найти в пьесе «эхо» и расставить знаки динамики, обозначающие этот сюжет. Мелодия в указанном примере может прозвучать у «флейты»: ученик сыграет её на октаву выше написанного. При повторе текста, исполняя знак репризы, мелодию, удвоив в октаву, можно поручить «двум скрипкам». Партию ансамбля continuo исполнит учитель на «двух виолончелях», либо на иных низких инструментах эпохи барокко.

В примере № 2 предложите ученику исполнить нижнюю строку текста – партию continuo на воображаемых виолончелях (с удвоением одногласной линии баса); верхнюю строку – solo (мелодию) исполнит на «скрипке» учитель.

Пример № 2

Менуэт из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах»,
BWV Anh.132



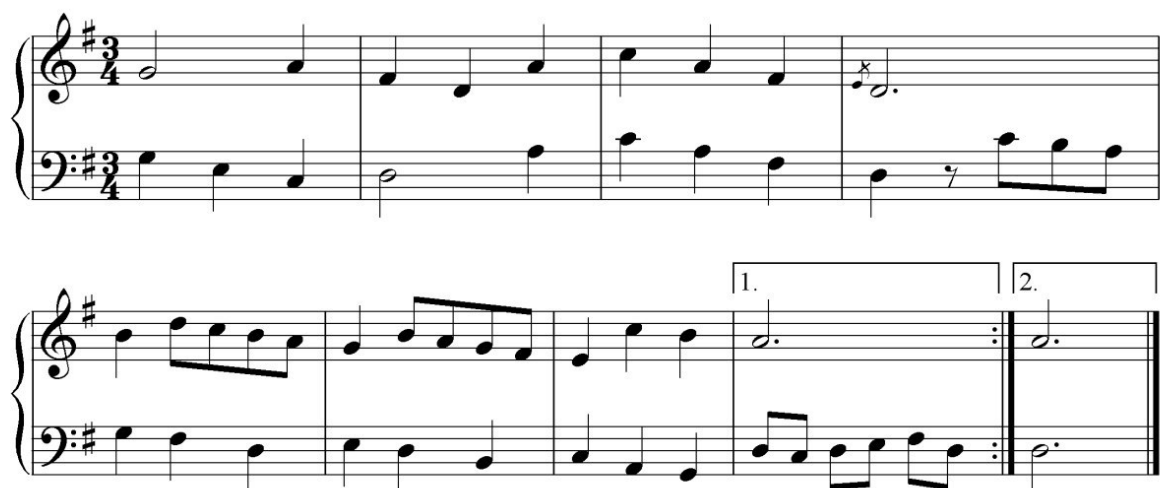


При повторе текста с переходом на вторую вольту можно заменить quasi-скрипку на «флейту»: для этого мелодию нужно перенести на октаву вверх.

В примере № 3 при повторе с переходом на вторую вольту ученик может заменить «скрипку», прозвучавшую в первом варианте, на «флейту», добавив украшения в виде мордента на сильных долях каждого такта. Основываясь на синтаксическом членении мелодии, предложите ученику расставить смысловые лиги внутри мелодии.

Пример № 3

Г. Бём. Менуэт



В примере № 4 мелодию можно исполнить с переносом её на октаву вверх по фразам в диалоге «скрипки» (такты 1–4 в первой октаве) и «флейты» (вторая фраза, такты 5–8 на октаву выше). Партия continuo останется неизменной и её нужно сыграть на «двух виолончелях» или на «контрабасе и виолончели» в октавном удвоении.

Обратите внимание ученика на то, что у каждого участника диалога должна быть своя артикуляция. Обсудите её с учеником перед началом исполнения интонационного этюда.



В примере № 5 поручите ученику в партии solo исполнить первые восемь тактов на «скрипке» плавно, певуче, на легато в первой октаве, а вторые восемь тактов – также певуче, на легато на «флейте» во второй октаве. Continuo исполнит учитель на «двух виолончелях» с октавным удвоением. При повторе текста (знак репризы) учитель и ученик могут поменяться партиями в зеркальном отражении: ученик сыграет нижнюю, басовую строку текста в верхнем регистре, учитель – верхнюю строку в нижнем регистре⁵.



⁵ Чтение текста каждой строки происходит в ключах авторского оригинала.



В примере № 6 поручите ученику исполнить партию solo сначала на «флейте» на октаву выше записанного (такты 1–4), а затем на «скрипке» (такты 5–8) на основе оригинального изложения⁶. Continuo сыграет учитель на «двух виолончелях». Обсудите с учеником темп и динамический план сочинения, расставьте знаки артикуляции.

Пример № 6

Г.Ф. Телеман. Пьеса



В примере № 7 предложите ученику самому преобразовать нижнюю строку и сыграть партию continuo. Учитель исполнит партию solo «на двух флейтах» с распределением реплик между разными руками по регистрам (такты 1; 2 – 1-я флейта, левая рука; такты 3; 4 – 2-я флейта, правая рука). Партия continuo может быть украшена мордентом на сильных долях каждого чётного (при повторе – каждого нечётного) такта.

⁶ Реплика «скрипки» во втором предложении периода начинается из-за такта.



В партии continuo при повторе текста (в этом и последующих примерах) исполнитель может преобразовать ритмический рисунок в другие ритмоформулы в пределах словаря интонационной лексики, присущей данному стилю. Наиболее распространены следующие танцевальные фигуры: ритмоформула дактилического шага, ритм шага, ритмоформула сарабанды⁷.

В примере № 8 партию solo предлагается исполнить в диалоге «гобоя» (такты 1–4) и «флейты» (такты 5–12). Партия флейты при этом также может быть разделена между двумя воображаемыми инструментами (такт 5 – 1-я флейта, левая рука; такт 6 – 2-я флейта, правая рука, октавой выше) с аналогичным чередованием их в последующих тактах.



⁷ Подробно см. об этом: Баязитова Д.И. Семантические фигуры пластической этимологии в тексте пьес детского фортепианного репертуара: Очерк. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики Уфимской гос. академии искусств им. Загира Исмагилова, 2007.



В танцевальных пьесах барокко с сюжетами музицирования у авторов часто встречаются зеркальные записи исходной диалогической модели в виде *continuo solo*, в которой за солистом закреплена нижняя строка, а за ансамблем – верхняя. В этом случае роли солирующих партий берут на себя низкие инструменты (см. пример № 9).

Пример № 9

Менуэт из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах»,
BWV Anh. 118



Из богатого арсенала инструментария барочной культуры в современном опыте начинающего музыканта вряд ли могут быть представлены все конкретные исторические разновидности инструментов. Но вполне понятными могут снова оказаться виолончели, которые в подобных примерах выполняют роль «зеркального соло».

В примере № 9 предложите ученику самому найти главных героев сюжета, распределить роли и исполнить пьесу несколько раз по-разному:

- 1) партию солиста – в диалоге двух виолончелей;
- 2) партию солиста – в тембре фагота с новой артикуляцией;
- 3) в музыкальном диалоге *continuo* (учитель), *solo* (ученик);
- 4) в музыкальном диалоге *solo* (учитель), *continuo* (ученик).

Темп, динамика и артикуляция расставляются в соответствии с избранными смысловыми структурами.

Литература

1. Баязитова Д.И. Семантические фигуры пластической этимологии в тексте пьес детского фортепианного репертуара: Очерк. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики Уфимской гос. академии искусств им. Загира Исмагилова, 2007.
2. Гордеева Е.В. Сюжеты музицирования в клавирных произведениях И.-С. Баха / Музыка прошлого и современность: сб. ст. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики. – 2010. – С. 24–34.
3. Кириченко П.В. Интонационная лексика и артикуляция пластических и риторических фигур в клавирных сочинениях барокко. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГИИ, 2002.
4. Кузнецова Н.М. Семантика музыкального диалога в пьесах «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» / Н. М. Кузнецова // Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. / отв. ред. Шаймухаметова Л. Н. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2004. – С. 39–56.
5. Шаймухаметова Л.Н., Юсуфбаева Г.Р. Инструктивные сочинения И.С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. – Уфа, 1998.