

К. Н. МОРЕИН

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова
Лаборатория музыкальной семантики

УДК 781.71

АКУСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В КЛАВИРНЫХ СОНАТАХ Д. СКАРЛАТТИ

Клавирное наследие мастера итальянского барокко Джузеппе Доменико Скарлатти составляет неотъемлемую часть репертуара многих профессиональных исполнителей – как пианистов, так и музыкантов, посвятивших себя возрождению аутентичного исполнительства на различных моделях клавиринов. Более пятисот опусов, записанных композитором в клавире, содержат неисчерпаемое разнообразие акустических образов музыкальных инструментов, распространённых в практике бытового музицирования эпохи барокко, что даёт основания для «обратного» превращения quasi-партитурного звучания в реальный музицирующий ансамбль. Автор раскрывает в статье технологию таких преобразований (начало темы см. в статье: «ПМН», 2010, № 2 (7)).

Выявление признаков неклавирного текста (ансамблевого или оркестрового) в клавирных уртекстах XVII-XVIII вв. и семантическая расшифровка произведений содержат широчайшие возможности для современной ансамблевой практики. Такой подход может стать основой для исполнительских интерпретаций, раскрывающих в акустическом тексте различные ситуации музицирования. Техническая задача артикуляции подобных исполнений заключается в имитации приёмов звукоизвлечения различных инструментов средствами современного фортепиано. Исполнение старинной клавирной музыки, содержащей образы барочных оркестровых групп (continuo, solo) и разнообразные инструментальные клише (в грамматических моделях «дуэтов-соревнований» или «дуэтов-согласий»), требуют от интерпретатора особой имитационной техники, точное воплощение которой вряд ли осуществимо без знания соответствующей интонационной лексики.

Уже при жизни композитора практиковали развёртывание quasi-партитур – клавирных сонат Д. Скарлатти – в реальные оркестровые тексты. Так, сохранились concerti grossi Ч. Авилона (1709 – 1770), основанные на клавирных уртекстах сонат. Некоторые современные редакторы и интерпретаторы ста-

ринной музыки развёртывают сонаты-клавирные композитора в ансамблевые партитуры для различных составов. К примеру, Пьер Гуэн (Pierre Gouin) сделал переложение некоторых клавирных уртекстов в сочинения для органа (Sonata K. 274, K. 275) и органа – в ансамбле с духовыми инструментами (K. 287 Andante Allegro Per Organo da Camera con due Tastatura Flautato e Trombone, K. 288, Allegro, Per Organi da Camera con due Tastatura, K. 328, Andante comodo). Мишель Рондо (Michel Rondeau) осуществил развёртывание множества клавирных сонат Д. Скарлатти для струнных ансамблей (все 30 essercizo и др.), квартета медных духовых (K. 287), и даже для симфонического (K. 113, K. 430, K. 503, K. 545, K. 517) и духового оркестра (K. 487)¹. А. Гедике развёртывал клавирные сонаты Д. Скарлатти для самых разнообразных камерных ансамблей². Клавирные quasi-партитуры Д. Скарлатти существуют также и в варианте имитации оркестровых и ансамблевых звучностей средствами различных клавиров: двух или трёхмануального клавирина (gravicembalo), органа или современного фортепиано.

С помощью определённой *интонационной лексики* в многочисленных опусах светской клавирной музыки нашли отражение акустические образы отдельных солирующих инструментов (флейт, виол, люти и арфы и др.), а также акустические образы ансамблевых групп (solo-continuo), входящих в состав барочных оркестров. Сонаты Д. Скарлатти в этом отношении представляют неисчерпаемый источник quasi-ансамблевых и quasi-оркестровых опусов, зашифрованных в клавирном двухстрочном инварианте.

Преобразования клавирных уртекстов композитора в партитуры основаны на особом свойстве полиструктурности многих клавирных сочинений XVII-XVIII вв., где в тексте одного опуса содержатся несколько признаков разных текстов – клавирного, инструментального, ансамблевого, оркестрового. Благодаря quasi-партитурным свойствам осуществлялось распространённое в музицировании XVII-нач. XVIII вв. развёртывание сонат в ансамблевые и оркестровые партитуры. Выявление инструментальных клише становится ключом к раскрытию «инструментальных составов» этих

quasi-оркестровых и quasi-ансамблевых сочинений³.

Одним из основных в исследовании опусов Д. Скарлатти как свёрнутых, редуцированных quasi-партитур⁴ является вопрос об акустических образах инструментов барочной эпохи и их отражении в клавирных двухстрочниках. С помощью инструментальных клише в клавирных сонатах Д. Скарлатти получают фиксацию различных сочетания акустических образов музыкальных инструментов барокко. Как показывают наблюдения, в клавирном наследии композитора представлено большое количество редуцированных вариантов камерных ансамблевых сочинений – дуэтов и трио. Во множестве опусов они предстают в рамках грамматической модели дуэта солистов

$\frac{\text{solo}}{\text{solo}}$ ⁵ или же в рамках модели трио-состава $\frac{\text{solo divisi}}{\text{solo}}$,

$\frac{\text{solo}}{\text{solo divisi}}$. В других клавирных уртекстах акустические образы инструментов различной природы (струнно-смычковых, струнно-щипковых, духовых) фиксируются в моделях, сочетающих целые ансамблевые группы: солирующих инструментов (solo) и сопровождения (continuo).

Так, клише *духовых* инструментов возможно распознать в графике клавирных сонат Д. Скарлатти по интонационной лексике, являющейся неотъемлемой частью партий флейты, гобоя и валторны в инструментальной музыке барокко. Их признаки проявляются как quasi-партии духовых в клавирных опусах композитора со множеством сигнальных интонаций⁶ в тональностях *F*, *B*, *Es dur* и *d*, *g*, и *c moll* соответственно, а также в активном использовании внешней орнаментики⁷ (развёрнутая трель, морденты, трели, форшлаги).

К примеру, в Сонате К. 159 (пример № 1) Д. Скарлатти фиксирует акустический образ дуэта двух валторн посредством «золотого хода» в тональности *C dur*.

Пример № 1 Д. Скарлатти. Соната К. 159



В некоторых quasi-духовых дуэтах, образы которых зафиксированы в клавирных сонатах Д. Скарлатти, встречается сочетание различных сигнальных интонаций. В Сонате К. 441 в рамках модели дуэта духовых представлено сочетание двух рого-

вых сигналов – квартетного и октавного в инверсии (пример № 2).

Пример № 2

Соната К. 441



Акустические образы *струнных смычковых* инструментов конца XVII- начала XVIII столетий (барочная скрипка, виолы различного диапазона вплоть до басовой виолы да гамба) в музыкальном тексте клавирных опусов Д. Скарлатти также имеют ряд интонационно-лексических признаков. К ним относятся интонационные клише и диапазон, свойственные партиям струнных барочных инструментов, причём в тональностях, которым отдавалось предпочтение при сочинении музыки для струнных (не более трёх знаков). Нередко в начале клавирного опуса

Д. Скарлатти выписывает одну и ту же фразу в различных регистрах, тем самым фиксируя презентацию двух солирующих партий. В Сонате К. 212 (пример №3) мы наблюдаем «дуэт-соревнование» виртуозов: исполнителей на скрипке (верхняя строка двухстрочника) и виоле да гамба (нижняя строка).

Пример № 3

Соната К. 212



Акустические образы струнных смычковых инструментов в клавирных уртекстах Д. Скарлатти встречаются не только в виде соло, но и в виде *divisi*⁸ струнных, вступающих в качестве quasi-оркестровой солирующей группы (пример № 4).

Пример № 4

Соната К. 492



Наряду с инструментальными клише духовых и струнно-смычковых инструментов, в сонатах Д. Скарлатти встречаются quasi-партии *струнных щипковых* инструментов – лютни и арфы⁹. Их признаком является особый тип фактуры в диапазоне от *a* малой октавы до *d* третьей (диапазон 13-хордовой барочной лютни). К этому типу относятся quasi-партии, структура которых содержит большое количество арпеджио, последовательностей аккордов (они могли развёртываться с помощью арпеджиато или различных видов арпеджио) с «вплетённым» в эту фактуру солирующим инструментальным голосом. Лютня и арфа, помимо клавишных барочных инструментов, были единственными инструментами, на которых было возможно одновременное исполнение солирующего голоса и сопровождения. Быть может, это был один из факторов, обеспечивших инструментам столь широкое распространение в светском музицировании эпохи¹⁰.

В клавирных сонатах К. 75 и К. 95 представлены два различных типа quasi-инструментальных партий струнно-щипковых барочных инструментов – редуцированного (пример № 5) и развёрнутого (пример № 6). В Сонате К. 75 фактура quasi-партии арфы или лютни выписана в виде солирующей мелодии на фоне последовательности аккордов. При сочинении произведений в традициях светского музицирования XVII-XVIII вв. в подобных партиях аккорды могли и вовсе не выписываться (в этом случае гармоническое развёртывание предоставлялось исполнителю). В представленном фрагменте аккорды могли исполняться на арпеджиато, а также развёртываться в различные виды арпеджио.

Пример № 5

Соната К. 75

В Сонате К. 95 представлен развёрнутый тип quasi-партии для струнно-щипкового инструмента: здесь последовательность аккордов выписана с помощью арпеджио. Солирующая мелодия, структура которой построена на чередовании реплик в далёких друг от друга регистрах (первой-второй и малой октав) также является одним из характерных инструментальных клише струнно-щипковых инструментов барокко, который отражает особенности их конструкции.

Пример № 6

Соната К. 95

Особенности конструкции инструментов клавирной природы – органа и *gravicembalo* (клавесина с несколькими мануалами) – также нашли своё отражение в графике клавирных сонат композитора. Одним из характерных инструментальных клише, отражающих особенности конструкции этих инструментов, является расположение одной фразы или мотива в разных регистрах (пример № 7). Посредством таких регистровок достигается имитация разных мануалов инструментов клавирной природы.

Пример № 7

Соната К. 545

С помощью последовательности долгих длительностей в октавной дублировке, зафиксированных в диапазонах малой и большой октав, композитор нередко выписывает имитацию ножной органной клавиатуры (пример № 8).

Пример № 8

Соната К. 545

Многочисленные органые пункты (выписанные с помощью различных длительностей и в большом диапазоне регистров) также создают акустический образ органа в фактуре клавирных *essercizi* Д. Скарлатти (пример № 9).

Пример № 9

Соната К. 517



Однако в ряде сонат встречаются тексты, в которых невозможно обнаружить акустические образы тембров каких-либо конкретных инструментов. Такие партии написаны в «общих» тональностях и диапазоне для струнных и духовых, содержат смешанную интонационную лексику, характерную для различных инструментов. Например, в одной и той же quasi-партии могут сочетаться сигнальные интонации, характерные для духовых, и ломаные арпеджио, виртуозные пассажи, характерные для барочных виол. Такие quasi-партии возможно назвать «универсальными», поскольку их мог исполнить любой солирующий инструмент барочной эпохи. Фрагмент клавирной Сонаты К. 309 (пример № 10) является показательным образцом quasi-партии универсального солиста. Благодаря тональности *C dur*, внешнему (форшлагги, и трели) и внутреннему (гаммы) орнаменту, свойственному солирующим партиям, её исполнение могло быть поручено любому инструменту XVII-XVIII вв.

Пример № 10

Соната К. 309

Фиксация в клавирных сонатах Д. Скарлатти множества инструментальных партий «универсального солиста» обеспечивает широкие возможности в развёртывании клавирных текстов как quasi-партий в реальный ансамбль с новым исполнительским составом. Так, в исполнении Сонаты К. 309 дуэтом флейты (верхняя строка) и арфы (нижняя строка) в партиях будет создана определённая

артикуляция и тембровая окраска, типичная для этих инструментов. В варианте исполнения опуса дуэтом скрипки (верхняя строка) и органа (нижняя строка) артикуляция партий станет иной. Таким образом, в каждом новом инструментальном развёртывании quasi-партитуры, которой является клавирная соната, перед слушателем будут представлены совершенно новые акустические тексты – в тембровом, регистровом, артикуляционном и динамическом аспектах.

Как показывают исследования клавирных уртекстов XVII-XVIII вв. свойствами quasi-партитуры обладает большинство клавирных уртекстов европейских композиторов. Редукция, как одно из важнейших свойств барочных клавирных сочинений, предполагает существование приёмов развёртывания, своеобразных ключей к расшифровке свёрнутых в двухстрочник «сцен музицирования» на различных инструментах. Упомянутые выше музыканты настоящего времени и композитор барочной эпохи – Чарльз Авизон развёртывают редуцированные клавирные двухстрочники в партитуры в традициях светского музицирования эпохи барокко.

Д. Скарлатти, как и другие европейские композиторы барокко, оставил в нотной графике многих клавирных сочинений эти ключи для дешифровки – способы преобразования редуцированного клавирного уртекста в партитуру. Анализ большого количества опусов (около трёхсот) показал, что композитор использует более 10 способов¹¹ преобразования уже на уровне первоначального клавирного текста, сопоставляя редуцированные и развёрнутые эпизоды¹². Их универсальность заключается в том, что исполнителям не нужно выписывать партии. После овладения приёмами развёртывания большинство сонат композитора возможно исполнять по клавирным двухстрочникам в самых разнообразных инструментальных составах. Каждый участник ансамбля при этом развёртывает свою партию на основе клавира непосредственно во время исполнения.

Расшифровка клавирных сонат Д. Скарлатти как редуцированных quasi-партий содержит большие возможности для исследователей уртекстов эпохи барокко и для исполнительской практики – сольной и ансамблевой. Овладение интонационным барочным «словарём» для исполнения сонат Д. Скарлатти на современном фортепиано необходимо для воплощения конкретной семантики сочинений и имитации различных инструментов, акустические образы которых содержат двухстрочники. Для сольного исполнительства на старинных инструментах – клавесинах и органах с несколькими мануалами – изучение приёмов развёртывания и преобразования, которые оставил Д. Скарлатти в своих клавирных

ных «упражнениях» («*essercizi*»), необходимо для стилистически и акустически верного воплощения произведений. Для ансамблевого исполнительства расшифровка семантики опусов и приёмы развёртывания открывают новые перспективы изучения старинной камерной музыки и совершенно иных принципов взаимоотношения с музыкальным текстом. Развёртывание клавирного двухстрочника в ансамблевую партитуру без выписывания партий по сути превращает инструменталиста в компози-

тора и импровизатора, а исполнители-ансамблисты при развёртывании редуцированного авторского первоисточника создают множественные варианты первичного текста.

Изучение клавирных уртекстов XVII-XVIII в. подтверждает тот факт, что традиции музицирования эпохи барокко предполагали активное развёртывание и преобразование уртекста. Эти традиции нашли своё отражение и в клавирных сочинениях Д. Скарлатти.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ С партитурами развёрнутой записи сонат Д. Скарлатти в разных вариантах изложения можно ознакомиться на электронном ресурсе библиотеки Вернера Икинга: <http://icking-music-archive.org/ByComposer/Scarlati.php>

² Соната *D dur* / обраб. и перелож. для скрипки, виолончели, гобоя, кларнета и фагота А. Гедике. – М.: Музгиз, 1932; Соната *D dur* / перелож. для флейты, кларнета, фагота, валторны, трубы, скрипки, виолончели и контрабаса А. Гедике. – М.: Музгиз, 1932; Соната (*F dur*) / обраб. и перелож. для скрипки, виолончели, контрабаса, гобоя, кларнета, валторны и трубы А. Гедике. – М.: Музгиз, 1932; Соната (*h moll*) / обраб. для гобоя, скрипки и виолончели А. Гедике. – М.: Музгиз, 1933 и др.

³ В процессе исследования полиструктурных клавирных уртекстов Д. Скарлатти автор статьи осуществляла развёртывания одного и того же опуса для различных инструментальных составов. При каждой расшифровке звучивался новый уровень свёрнутой quasi-партитуры, которую представляет клавирная соната.

⁴ Известно, что свойствами quasi-партитуры обладают не только произведения для клавира композиторов итальянского барокко, но и клавирные опусы композиторов Германии [см.: 1; 3; 4; 6; 7; 8; 11].

⁵ Обозначения quasi-оркестровых групп над чертой относятся к верхней строке клавирного уртекста в двухручном изложении, обозначения под чертой – к нижней.

⁶ О сигнальных интонациях см.: [13].

⁷ Смысловая структура орнамента имеет две разновидности: а) *внешний орнамент* – фиксируется с помощью обозначений (мелизматика), в сонатах Д. Скарлатти используется с целью подчёркивания разных долей танцевального движе-

ния или с целью создания акустического образа различных инструментов в клавирном тексте; б) *внутренний орнамент* – различные виды арпеджио, гамм и других фактурных элементов, выписанные мелкими длительностями [об орнаменте см.: 2; 13].

⁸ Два или три одновременно звучащих инструментальных голоса.

⁹ Благодаря «лютневой» семантике многих опусов Д. Скарлатти, клавирные сонаты в настоящее время исполняются классическими гитаристами.

¹⁰ Сочинения для лютни писали композиторы Италии (А. Скарлатти, А. Пиччинини, А. Вивальди, И. Капсбергер, А. Корелли), Франции (Р. де Визе, Д. Готье), Германии (И. С. Бах, Г. Ф. Телеман, С. Л. Вайсс, В. Я. Лауффенштайнер, Б. Й. Хаген, А. Фалькенхаген, К. Кохаут) Англии (Г. Пёрселл, Г. Ф. Гендель), почитая её как обязательный инструмент в своих оркестровых и ансамблевых произведениях.

¹¹ Ансамбль «*Navis Temporis*», солистом и художественным руководителем которого является автор статьи, осуществил развёртывание ряда клавирных сочинений Д. Скарлатти в различные ансамблевые партитуры, руководствуясь этими способами.

¹² Данная технология уже 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 образцы развёртывания клавира в партитуру входят в обязательную часть программы по изучению специфики старинного уртекста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И.-С. Баха // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 (2). – С. 198–202.

2. Гордеева Е. В. Орнамент как смысловая структура текста клавирных произведений И. С. Баха // Музыка в современном мире: наука, пе-

дагогика, исполнительство: тез. IV междунар. науч.-практ. конф., 25 января 2008 г. / Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. – Тамбов, 2008. – Ч. 1. – С. 16–18.

3. Гордеева Е. В. Тембровая вариативность и акустические образы музыкальных инструментов в «quasi-партитуре» клавирных произведений

- И. С. Баха // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: сб. ст. по материалам II междунар. науч. конф. 13-14 ноября 2008 г. – Астрахань, 2008. – С. 93–97.
4. Гордеева Е. В. Сюжетно-ситуативный знак «ансамбля солистов» и его лексикография в клавирных сочинениях И. С. Баха // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия: сб. ст. Всерос. науч. конф. 6-9 апреля 2009 г. / ГКА им. Маймонида. – М., 2009. – С. 114–122.
5. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии 16-18 вв. – Л.: Музгиз, 1960.
6. Кириченко П. В. Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII-XVIII вв.): дис. ... канд. искусствоведения. – Уфа, 2002.
7. Кузнецова Н. М. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И. С. Баха для клавира): дис. ... канд. искусствоведения. – Уфа, 2005.
8. Кузнецова Н. М. Семантика музыкального диалога в пьесах «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» // Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. – Уфа, 2004. – С. 39–56.
9. Окраинец И. А. Доменико Скарлатти: через инструментализм к стилю. – М.: Музыка, 1994.
10. Петров Ю. Скарлатти Д. // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – М., 1981. – Т. 5. – Стб. 46.
11. Семантика старинного уртекста: сб. ст. / отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2002.
12. Шаймухаметова Л. Н., Селиванец Н. Г. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. – Уфа, 1998.
13. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1998.
14. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики) // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1. – С. 31–43.
15. 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.): учеб. пособие. – Уфа, 2002.
16. Шаймухаметова Л. Н., Юсуфбаева Г. Р. Инструктивные сочинения И. С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. – Уфа, 1998.
17. Flannery M. A Chronological Order For The Keyboard Sonatas Of Domenico Scarlatti (1685-1757) (Studies in the History and Interpretation of Music). – Edwin Mellen Press, 2004.
18. Kirkpatrick R. Domenico Scarlatti. – Princeton, 1953, 1970.
19. Place Adelaide de Scarlatti. – Fayard, 2003.
20. Sutcliffe W. Dean The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style. – Cambridge University Press, 2003.
21. Vidali Carole F. Alessandro and Domenico Scarlatti: A Guide to Research. – Garland Publishing, 1993.

Морейн Ксения Николаевна

аспирантка Лаборатории музыкальной семантики
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова,
художественный руководитель и солист
ансамбля старинной музыки «Navis Temporis»

