

К. Н. РЕПИНА

Лаборатория музыкальной семантики

Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова

ПАРТИТУРНЫЕ ПРИЗНАКИ ТЕКСТА КЛАВИРНЫХ СОНАТ Д. СКАРЛАТТИ

УДК 781.71

Автор статьи является художественным руководителем ансамбля старинной музыки «*Navis Temporis*», в репертуар которого входят клавирные сонаты Доменико Скарлатти, озвучиваемые нетрадиционно – в различных тембрах (клавесин, скрипка, альт, барочные блок-флейты, арфа) и меняющихся инструментальных составах (дуэт, трио, квартет). Вне зависимости от избранного состава сонаты исполняются по *клавирным* уртекстам без выписывания партий с применением технологии преобразования клавира в *quasi-партитуру*¹.

В предлагаемой статье излагается теоретическое обобщение наблюдений над акустичес-

кими образами оркестровых инструментов и их различных сочетаний в клавирном тексте и рассматривается возможность вариантного прочтения клавирных опусов как *quasi-партитур*. В связи с этим обозначаются партитурные признаки клавирных произведений Д. Скарлатти (сюжетно-ситуативные знаки – репрезентанты традиций концертной практики барокко) и даётся анализ смысловых структур текста, без которых невозможна аутентичная его интерпретация и применение технологии ансамблевого музицирования.

Клавирное наследие выдающегося мастера итальянского барокко Д. Скарлатти насчитывает более чем 500 опусов. Большинство сочинений носит обобщённое обозначение «sonata», иногда оно заменяется более конкретным – Fuga, Pastorale, Aria, Capriccio, Minuet или Minuetto, Gavotta, Giga, Toccata. Клавирные произведения Скарлатти стоят в одном ряду с подобными произведениями его современников, озаглавленными, как «Инвенция», «Sinfonia» и т. д., относящимися к сборникам пьес для музицирования – не только сольного, но и ансамблевого. Примечательно, что уртексты «сонат» композитора представляют собой «клавиры» – свёрнутые партитуры ансамблей любого состава барочной эпохи.

Именно эта особенность клавирных уртекстов Скарлатти (сонаты как *quasi-партитуры*) позволила Чарльзу Ависону (1709 – 1770) создать серию оркестровых сочинений – 12 *concerti grossi* на основе клавирных сонат Скарлатти. Однако подобная практика работы с клавирыми уртекстами по схеме «клавир – партитура» возможна не только в индивидуальном претворении уникального мастера, но и в обычной исполнительской и учебной работе².

Как показывают наблюдения, уртекст клавирных опусов Скарлатти обладает свойствами *quasi-партитуры*, в которой прослеживаются признаки других, неклавирных типов текста XVII – начала XVIII вв.: оркестрового и камерно-инструментального. Их

выявление предоставляет большие возможности и в раскрытии содержания сонат композитора, и в изучении уникальных свойств клавирных уртекстов как свёрнутых *quasi-партитур* для различных инструментальных составов барочной эпохи.

В большинстве клавирных сонат композитора зафиксированы акустические образы оркестровых групп XVII – начала XVIII вв.: *solo* (группа солирующих инструментов) и *continuo* (группа сопровождения, «продолженный бас»). Эти *quasi-оркестровые* партии образуют в музыкальном тексте несколько грамматических моделей³:

$\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$	$\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$	$\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$	$\frac{\text{continuo}}{\text{solo divisi}}$
$\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}}$	$\frac{\text{continuo divisi}}{\text{solo}}$	$\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo divisi}}$	$\frac{\text{continuo divisi}}{\text{solo divisi}}$

Все грамматические модели являются смысловыми структурами текста, с помощью которых в клавирных опусах происходит фиксация сцен музицирования ансамблевой культуры барокко⁴. Так, к примеру, грамматическую модель возможно определить в клавирных уртекстах XVII – начала XVIII вв. благодаря яркому противопоставлению партий – виртуозной партии группы *solo* и ритмического и мелодического остинато *continuo*. Эта модель мигрирует из текста в текст очень многих произведений, где обнаруживается её типичная лексикография (пример № 1).

Пример № 1 Д. Скарлатти. Соната К. 433, L. 453



Нередко в одном опусе встречается сочетание различных моделей. Так, в следующем примере из Сонаты К. 122, L. 334 (пример № 2) зафиксированы две модели сочетаний quasi-оркестровых групп⁵:

solo

1) **continuo divisi** solo (такты 1-11 верхней строки) – continuo divisi (нижняя строка);

solo divisi

2) **continuo divisi** solo divisi (такты 12-13 верхней строки) – continuo divisi (нижняя строка).

Пример № 2 Соната К. 122, L. 334



Акустический образ партии solo в данном случае идентичен широко распространённому типу партии «универсального солиста», которую мог исполнить любой солирующий инструмент XVII – XVIII вв. Этот вид партий возник благодаря одной из особенностей музицирования того времени – нерегламентированного состава ансамблей и камерных оркестров, который мог меняться в зависимости от наличия тех или иных исполнителей.

В связи с этой особенностью музицирования эпохи барокко также необходимо отметить, что quasi-оркестровые партии solo и continuo в клавирных уртекстах нередко являются редуцированными партиями solo divisi и continuo divisi (два и более инструментальных голоса). Способ расшифровки скрытой партии с помощью той или иной дублировки, может быть указан самим композитором. Так, в Сонате К. 528,

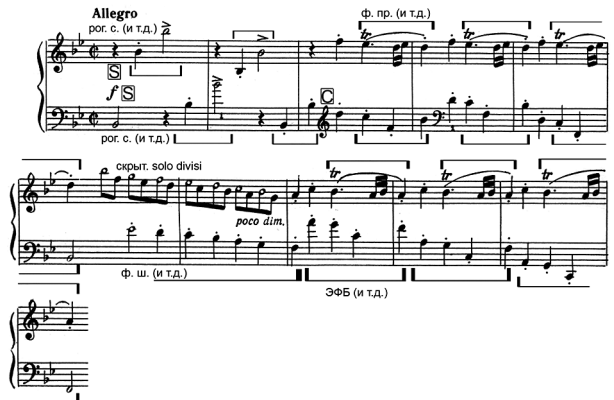
solo

L. 200 (пример № 3) кроме модели **continuo** (такты 3-5, 8-11) зафиксирована и другая разновидность

solo divisi

– **continuo** (см. выделенные ноты партии solo в тактах 6-7), но в скрытом виде. Способ развёртывания партии solo в solo divisi с помощью дублировки в сексту или терцию (в зависимости от развёртывания второго голоса выше или ниже выписанной партии solo) указан композитором: последовательность нисходящих четвертей в партии continuo представляет собой дублировку скрытого голоса в партии solo⁶.

Пример № 3 Соната К. 528, L. 200



В партии solo часто содержится запись «скрытого солиста». Это связано с традицией вариантного развёртывания quasi-партитуры (подобную структуру имеют большинство клавирных уртекстов светской музыки XVII – XVIII вв). Она предоставляла большую свободу в исполнении как на клавирах различной механики (клавесины и органы с различным количеством мануалов), так и в исполнении ансамблями различного состава. В барочной традиции светского ансамблевого музицирования скрытое solo divisi могло быть акустически расшифровано с помощью различных приёмов преобразования – терцовой и секстовой дублировки, регистровки и др.

Помимо моделей, фиксирующих в клавирных опусах акустические образы барочного оркестра, сонаты Скарлатти содержат грамматические модели различных ансамблевых групп. С помощью этих смысловых структур в клавирном уртексте фиксируются другие, отличные от оркестровых, сцены музицирования: акустические образы ансамблей солистов в типичных составах эпохи барокко: дуэт и трио. В сонатах Скарлатти мигрируют из текста в текст следующие разновидности грамматической модели ансамбля солистов:

$$\frac{\text{solo}}{\text{solo}} \quad \frac{\text{solo divisi}}{\text{solo}} \quad \frac{\text{solo}}{\text{solo divisi}}$$

В данных моделях все инструментальные голоса обладают самостоятельностью, интонационным и метроритмическим разнообразием, в отличие от грамматических моделей, фиксирующих образы барочного оркестра, где обязательным является наличие партии continuo.

В лексикографии Сонаты К. 55, L. 335 (пример № 4) зафиксированы:

solo

а) модель дуэта: **solo** solo (такты 1-11 верхней строки) – solo (такты 1-11 нижней строки);

solo divisi

б) модель трио: **solo** solo divisi (такты 12-19 верхней строки) – solo (такты 12-19 нижней строки).

Пример № 4

Соната К. 55, L. 335

Все инструментальные голоса в этом фрагменте представляют собой партии «универсального солиста» и могут быть исполнены любыми солирующими инструментами в практике исполнения клавирной «сонаты» тем или иным инструментальным составом.

Помимо перечисленных грамматических моделей, свойства quasi-партитуры клавирным уртекстам Скарлатти обеспечивает фиксация в нём *семантических фигур* различной этимологии и смысловой структуры *орнамента*.

К семантическим фигурам в уртексте клавирных сонат композитора мы относим: клише различных инструментов (духовых, струнно-щипковых, струнно-смычковых), пластические фигуры, вокальные интонации (интонации *lamento*) и риторические фигуры в опусах, построенных по типу фуги [см.: 1; 8].

Среди семантических фигур выделяются частым присутствием фигуры неклавирного происхождения: *сигнальные интонации* (различные виды *роговых сигналов*, интонации *фанфар*, характерных для партий духовых инструментов XVII – XVIII столетий); инструментальные клише *флейты* (развёрнутая трель), клише струнно-смычковых инструментов – виол различного диапазона, клише струнно-щипковых инструментов – арфы и лютни. Наряду с этим встречаются и *пластические фигуры*: этикетные формулы баса, фигуры женского и мужского реверанса, поклоны и приседания, танцевальные ритмоформулы⁷. В каждой сонате эти фигуры в различных сочетаниях составляют *интонационную лексику* произведения, посредством которой фиксируются те или иные предметно-образные представления, изображения или развёртывание их в сюжете.

Так, в Сонате К. 528, L. 200 (пример № 3) обе партии содержат различные *инструментальные клише*, благодаря которым при исполнении клавирного опуса создаются акустические образы барочных инструментов. Клише духовых инструментов зафиксированы в клавирном тексте фрагмента с помощью октавных и квартово-квинтовых *роговых сигналов* (rog. c.⁸), исполнение которых типично для валторн

барочной эпохи, кроме того, многочисленные трели являются признаками акустических образов продольных и поперечных флейт XVII – XVIII вв. различного диапазона. Партия continuo, выписанная в примере последовательностью четвертей, традиционно исполнялась группой виол да гамба, предшественниками виолончелей (в данном случае – имитация приёма *pizzicato* струнных в клавирном тексте посредством *staccato*). В примере № 2 инструментальные клише духовых инструментов представлены в клавирном уртексте *сигнальными интонациями* – двутактовой *фанфарой* (фанф.), и *сигналом выдержанного тона* (rog. c.). На признаки *инструментального клише* струнно-смычковых инструментов указывает движение терциями на *staccato* (партия *continuo divisi* – клише виол да гамба, приём *pizzicato*) а также бурдонный бас – выдержанная квинта, нередко встречающаяся в партии continuo (типичный элемент фактуры для партий «ножных» виол).

Пример № 4 также содержит интонационную лексику XVII – XVIII вв.: *роговые сигналы* зафиксированы с помощью квартово-квинтовых интонаций (rog. c.) и *сигнала выдержанного тона* (такты 1-3 нижней строки), пластические фигуры представлены *фигурами приседаний* (ф. пр.) и *этикетными формулами баса* (ЭФБ). Немаловажную роль играет наличие смысловой структуры *внутреннего орнамента*⁹ (шестнадцатые) в обеих партиях как фиксации в клавирном уртексте сюжета «*соревнования исполнителей-виртуозов*», которыми могут быть как духовые инструменты (благодаря обилию *роговых сигналов*), так и струнно-смычковые инструменты XVII – XVIII вв. – виолы различного диапазона.

В примере № 4 многие *сигнальные интонации* скрыты в триольном движении и *внутреннем орнаменте* (см. выделенные ноты, объединённые скобкой с обозначением «rog. c.»)¹⁰.

Выявление в клавирных опусах разнообразных инструментальных клише даёт большие возможности для развития особого типа артикуляции, основанной на сюжетно-образных представлениях. Средства современного фортепиано позволяют имитировать приёмы звукоизвлечения большого количества инструментов: точное и чёткое звучание валторн с помощью *marcato*, острое *pizzicato* струнных с помощью *staccato*, кантиленное звукоизвлечение смычком барочных виол с помощью *legato*, лёгкая и отчётливая артикуляция при имитации фиоритур и украшений флейты. Подобная имитация позволяет избежать стилизованных противоречий и показать содержание текста как изображение *сцен музицирования*, которые содержатся в большинстве клавирных уртекстов барочной эпохи. Также в перечисленных партитурных признаках (инструментальные клише неклавирной природы и акустические признаки оркестровых групп барочной эпохи – solo и continuo) содержатся возможности преобразования первоначального клавирного текста

в реально звучащие ансамбли различного неклавирного состава.

Итак, в клавирных сочинениях Скарлатти получили фиксацию различные неклавирные – quasi-партитурные признаки: грамматические модели, фиксирующие имитацию партий оркестровых групп solo и continuo, модель ансамбля солистов (дуэт, трио). В определении этих моделей в клавирных сонатах композитора содержится «ключ» к раскрытию конкретного образного содержания опусов, а также возможность выбора артикуляции, не противоречащей стилю XVII – XVIII вв., цель которой – имитация различных инструментальных клише и оркестровых групп, зафиксированных в клавире как свернутой партитуре.

В клавирных уртекстах Скарлатти содержится всё богатство интонационной лексики XVII – XVIII вв.

различного происхождения, благодаря чему возможно знакомство со «словарём эпохи» итальянского барокко: выявление акустических образов различных инструментов, а также элементов пластики как признаков танцевальных жанров в инструментальной музыке.

Рассмотренные смысловые структуры в клавирных сонатах Скарлатти свидетельствуют об уникальности сочинений композитора как феномена музыкальной культуры эпохи барокко, предоставляющего поле для широкого круга исследований. В партитурных признаках «сонат» для клавира содержатся возможности для раскрытия особенностей структуры и содержания произведений, а также для их преобразования и развёртывания в ансамбли различного состава – возрождения традиции музицирования эпохи барокко.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Участники ансамбля старинной музыки «Navis Temporis» – студенты Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова и концертирующие исполнители: Эмилия Гайсина (клавесин), Алина Сулейманова (скрипка), Анна Николаева (альт), Ксения Репина (клавесин, блокфлейты – бас, тенор, альт, сопрано, сопранино), Гульназ Саяхова (арфа).

² Лабораторией музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств постоянно проводятся мастер-классы и курсы практического освоения технологии, позволяющей свободно читать клавирные тексты любой степени трудности (в том числе, начинающими) ансамблем различного состава, а также на одном (или двух) роялях в 4, 6 и 8 рук. С 1998 года технология входит как обязательный компонент обучения в программу «Основы музыкального интонирования» для пианистов и «Чтение музыкального текста» для музыковедов.

³ Обозначения quasi-оркестровых групп над чертой относятся к верхней строке клавирного уртекста в двуручном изложении, обозначения под чертой – к нижней.

⁴ Как показал ряд исследований, свойствами quasi-партитуры обладают не только произведения для клавира композиторов итальянского барокко, но и клавирные опусы композиторов Германии [см.: 3; 6; 7; 9; 10; 14; 16; 17].

⁵ Quasi-оркестровые и ансамблевые группы отмечены в тексте примеров следующими обозначениями: «S.» – solo,

«S. d.» – solo divisi, «C.» – continuo, «C. d.» – continuo divisi. Фрагменты текста, представляющие собой редуцированный вариант партии solo divisi обозначены «скрыт. solo divisi».

⁶ Также знаком присутствия в тексте скрытого инструментального голоса являются первые два такта, в которых выписана переключка двух солистов с помощью *роговых сигналов* в различных регистрах. О сигнальных интонациях см. далее.

⁷ Так, в Сонате К. 528, L. 200 (пример № 3) содержатся фигуры пластической этимологии: фигуры *приседаний* (ф. пр.), *шага* (ф. ш.) и трижды повторенная *этикетная формула баса* (ЭФБ).

⁸ Здесь и далее в скобках даны сокращённые обозначения различных элементов *интонационной лексики* в терминологии Л. Н. Шаймухаметовой [см.: 15], которые указываются в нотных примерах.

⁹ Смысловая *структура орнамента* имеет две разновидности: а) *внешний орнамент* – фиксируется с помощью обозначений (мелизматика), в сонатах Скарлатти используется с целью подчёркивания разных долей танцевального движения 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 [см.: 5].

¹⁰ Также в скрытом виде в тактах 5-10 нижней строки содержится партия solo divisi – партия *«скрытого солиста»* (см. выделенные ноты).

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко: исследование. – Уфа, 2005.

2. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998.

3. 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.

4. Гордеева Е. В. Музыкально-акустическое пространство как содержательный компонент музыкального произведения (на примере клавирных текстов барокко) // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб. научных статей. – Ростов н/Д:

Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 2006. – С. 351-357.

5. Гордеева Е. В. Орнамент как смысловая структура текста клавирных произведений И.-С. Баха // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тез. IV Междунар. науч.-практ. конф. 25 января 2008 г. / Тамбовский гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. – Тамбов, 2008. – Ч. 1. – С. 16-18.

6. 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 матер. II Междунар. науч. конференции «Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития» 13-14 ноября 2008 г. – Астрахань, 2008. – С. 93-97.

7. 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.

8. Кириченко П. В. Интонационная лексика и артикуляция пластических и риторических фигур в клавирных сочинениях барокко. – Уфа, 2002.

9. Кириченко П. В. Творческое взаимодействие начинающего пианиста с клавирным текстом барокко // Музыкальный текст и исполнитель. – Уфа, 2004. – С. 57-72.

10. Кузнецова Н. М. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И.-С. Баха для клавира: дис. ... канд. искусствоведения. – Уфа, 2005.

11. Кузнецова Н. М. Семантика музыкального диалога в пьесах «Нотной тетради Анны Магдалены

Бах» // Музыкальный текст и исполнитель. – Уфа, 2004. – С. 39-56.

12. Окраинец И. А. Доменико Скарлатти: через инструментализм к стилю. – М.: Музыка, 1994.

13. Петров Ю. Скарлатти Д. // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – Т. 5. – Стб. 46-50.

14. Семантика старинного уртекста: сб. ст. / отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2002.

15. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999.

16. 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.

17. Шаймухаметова Л. Н., Юсуфбаева Г. Р. Инструктивные сочинения И.-С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. – Уфа, 1998.

18. Carole F. Vidali Alessandro and Domenico Scarlatti: A Guide to Research. – Garland Publishing, 1993.

20. 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.

21. Kirkpatrick R. Domenico Scarlatti. – Princeton, 1953; 1970.

22. Place A. de. Scarlatti. – Fayard, 2003.

23. Sutcliffe W. D. The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style.

Репина Ксения Николаевна

аспирант Лаборатории музыкальной семантики
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова

