

RU

Изучение и исполнительская интерпретация фортепианных произведений старинных мастеров: методический аспект (на примере творчества Д. Скарлатти)

Донина Р. Л., Стецкая Л. А.

Аннотация. Целью данной статьи является разработка методических рекомендаций к изучению и исполнительской интерпретации фортепианных произведений старинных мастеров на примере творчества Д. Скарлатти. Научная новизна исследования связана с тем, что внимание музыковедов в первую очередь сосредоточено на теоретических проблемах изучения творчества Д. Скарлатти, в то время как практические вопросы, связанные с методикой изучения и особенностями исполнительской интерпретации клавирного наследия композитора, остаются вне поля зрения. В результате исследования авторы приходят к выводу, что задача педагогов, изучающих со студентами произведения Д. Скарлатти, заключается в необходимости добиться от студента воплощения в его исполнительской интерпретации «живого дыхания» в новаторской для времени создания и самобытной музыке прошлого.

EN

Study and Performance Interpretation of Piano Works by Old Masters: A Methodological Aspect (by the Example of D. Scarlatti's Creative Work)

Donina R. L., Stetskaya L. A.

Abstract. The paper aims to develop methodological recommendations for conducting a study and performance interpretation of piano works by old masters using D. Scarlatti's creative work as an example. The scientific novelty of the research is accounted for by the fact that the attention of music scholars is primarily focused on the theoretical aspects of studying D. Scarlatti's creative work, while the practical issues related to the methodology of study and the peculiarities of the performance interpretation of the composer's clavier music heritage remain overlooked. As a result of the research, the authors come to the conclusion that the task of the teachers studying D. Scarlatti's works with their students lies in the need to get the students to capture a "living breath" in the music of the past that was innovative and original for the time of its creation in their performance interpretation.

Введение

Отличительной особенностью современной исполнительской культуры является ренессанс старинной музыки. Следует отметить, что данная тенденция не нова, еще с середины XX века отечественные и западно-европейские пианисты, скрипачи, вокалисты стали проявлять неподдельный интерес к музыке доклассических периодов, стремясь её изучить и ввести в исполнительскую практику.

Этот процесс – не случайное явление, не просто желание «поиграть в старину», а глубокое осознание необходимости найти и восстановить бессмертные шедевры прошлого, возродить их для слушателя в полном и соответствующем нашему времени звучании. В произведениях старых мастеров мы находим то, чего подчас не хватает в современной музыке – ясность, простоту, душевную гармонию и чистоту, первозданную красоту. Отсюда и возрастающий интерес к произведениям таких мастеров старинной клавирной музыки, как Ф. Куперен, Ж. Ф. Рамо, Г. Ф. Гендель, И. С. Бах, Д. Скарлатти и др.

Творчество этих композиторов представляет огромную идейно-художественную ценность, хотя далеко не все их произведения в наши дни являются существенной и часто исполняемой составляющей музыкальной практики, поскольку они либо утрачены, либо незаслуженно забыты.

Изучение клавирной музыки доклассического периода играет немаловажную роль в воспитании молодых музыкантов, в формировании их творческого багажа и накоплении исполнительского опыта. Произведения

старинных мастеров, в соответствии с учебными планами учреждений высшего музыкального профессионального образования России, изучаются в классах фортепиано и специального фортепиано, входят в концертные программы студенческих выступлений.

Учитывая то, что творчество композиторов давно минувшей эпохи имеет свою специфику и во многом отличается от классического и романтического наследия, педагогу следует сформировать у студента необходимые представления об этой музыке, разъяснить особенности стиля, драматургии, композиционного строения и тематизма клавирных сочинений в соотношении со средствами музыкальной выразительности. Только в этом случае студент сможет создать художественно полноценную исполнительскую интерпретацию, что и является конечной целью работы педагога над музыкальным произведением.

Объектом исследования в настоящей работе стало творчество итальянского композитора и клавесиниста Доменико Скарлатти (1685-1757) – одного из подлинных мастеров клавирной музыки первой половины XVIII столетия, создавшего новый, виртуозный стиль игры на клавесине.

Творчество Д. Скарлатти получило достаточно широкое отображение в музыковедческой литературе. Публикации, в соответствии с тематикой и ракурсом исследования, можно разделить на две группы. К первой относятся статьи, содержащие теоретический анализ клавирных произведений итальянского мастера. В них освещаются различные аспекты творчества Д. Скарлатти, обобщаются особенности стиля композитора. Таковы работы А. Климовицкого (1966), Ю. Петрова (1980; 1985), А. Пинчукова (1981), Р. Ширинян (1980). Ко второй группе следует отнести публикации, в большей степени касающиеся общих проблем музыкального исполнительства, в которых речь идет и о клавирных сочинениях Д. Скарлатти, – это книги А. Алексеева (1952; 1988) и М. Друскина (1960). Следует отметить, что в исследовательской литературе внимание музыковедов в первую очередь сосредоточено на теоретических проблемах изучения творчества Д. Скарлатти, в то время как практические вопросы, связанные с методикой изучения и особенностями исполнительской интерпретации клавирного наследия композитора, остаются вне поля зрения авторов. Подобное положение вещей не только определяет актуальность заявленной темы, но и открывает широкие перспективы для дальнейших разработок в данном направлении.

Основная часть

Несмотря на довольно значительный объем литературы о творчестве Д. Скарлатти, о жизни и деятельности этого итальянского композитора сегодня известно очень мало, а о достоверности многих фактов его творческой биографии до сих пор ведутся споры. Тем не менее, мировой музыкальной общественности известен сборник клавирных сонат Д. Скарлатти, названный самим композитором «Упражнения для клавесина».

Блестящий исполнитель-виртуоз, игра которого производила ошеломляющее впечатление на слушателей, неутомимый труженик, постоянно находившийся в творческом поиске, Д. Скарлатти оставил огромное наследие – более 500 одночастных сонат для клавесина. Как отмечает А. Климовицкий (1966), «удивительное многообразие открывается в мире сонат Д. Скарлатти: неиссякаема фантазия композитора, власть его творческой воли поистине поражает, обаяние художественного темперамента неотразимо, пленяет щедрость и непрестанная влюбленность в жизнь» (с. 17).

При жизни композитора его произведения распространялись, как правило, в рукописных копиях, т. к. Д. Скарлатти не уделял должного внимания публикации своих шедевров (из огромного творческого наследия были опубликованы лишь несколько произведений). Поэтому в настоящее время рукописи его с клавижными сочинениями разбросаны по многим странам Европы.

Д. Скарлатти писал сонаты на протяжении всей своей жизни, поэтому они претерпели эволюцию в форме, содержании и выразительных средствах. В ранних сонатах часто можно встретить элементы «маленькой сюиты» внутри формы, что было своеобразной данью одному из наиболее популярных инструментальных жанров эпохи барокко. В сочинениях, написанных в старинной сонатной форме, темы главной и побочной партий еще слабо развиты и мало контрастны. Но в процессе обретения творческой зрелости композитор все настойчивее разрабатывает форму одночастной сонаты и в произведениях среднего и позднего периода приходит к зрелым её образцам.

Именно у Д. Скарлатти кристаллизовались основные принципы строения старинной сонатной формы, во многом опиравшиеся на особенности барочного формообразования. В дальнейшем они послужили первоосновой для создания классической сонатной формы. Поэтому сонаты старинного Мастера рассматриваются как первые высокохудожественные образцы данного жанра.

Старинную сонатную форму у Д. Скарлатти можно охарактеризовать следующим образом: главная партия экспозиции – это, как правило, небольшая разомкнутая тема, преходящая в связующее построение, которое приводит к более сформированной теме побочной партии, изложенной в новой тональности, после чего следует заключительная партия. Все это образует первый раздел старинной сонатной формы – экспозицию, которая обязательно повторяется. Второй раздел совмещает функции разработки и репризы, в нём секвенционно разрабатывается тематический материал главной партии, а затем воспроизводится экспозиционный вариант побочной партии, но только в основной тональности. Вторая часть также повторяется. Этой «формальной схеме» следует Д. Скарлатти в большинстве своих сонат.

В области средств выразительности Д. Скарлатти проявляет себя как смелый новатор, экспериментатор, дерзко разрушающий схематизм бытовавших в то время представлений о динамике, фактуре, гармонии. Потребность в более яркой и разнообразной динамике и контрастности, стремление максимально расширить выразительные и звуковые возможности инструмента заставляют композитора постоянно искать новые

краски, динамику, колорит, обогащать музыку необычными для того времени виртуозными находками. Всё это вносит в его музыку новые стилистические черты. В этой связи А. Алексеев отмечает, что «Скарлатти не стал подражателем модного тогда французского клавесинизма. Он отталкивался от традиций итальянской народной культуры и пошел по пути демократизации клавирной литературы. Он старался развивать те стороны нового, в которых клавесин мог ярче проявить свою специфику. В этом сказалось замечательное знание Д. Скарлатти инструмента» (1952, с. 58).

Стремясь максимально овладеть объёмом клавиатуры, Д. Скарлатти умело использовал самые низкие регистры клавесина, особенно в органных пунктах, подражающих исполнению на народных инструментах. Характерна его склонность к верхним серебристым регистрам, где клавесин соперничает с флейтой, скрипкой. Композитор охотно воспроизводит на клавире инструментальные и оркестровые эффекты: сигналы охотничьих рогов, звучание валторны, перебор струн на гитаре, мощь оркестрового tutti. Всё это интонационно обогащало клавесин, расширяло его динамические возможности.

Подобные стремления наблюдаются и в области ладотональных и гармонических исканий Д. Скарлатти. Его сонаты отличаются ясностью и простотой используемых в них гармонических связей. В то же время достаточной смелостью характеризуются модуляционные планы разработочных разделов, где происходит то приближение к основной тональности, то внезапное удаление от неё. Интересно и то, что композитор часто «бросается» от одной тональности к другой без модуляций, причём часто захватываются тональности терцового родства, что в первой половине XVIII века было весьма необычным. Композитор активно использует ресурсы равномерно-темперированного строя. В Италии он был одним из первых, кто применил в произведении для клавесина 21 тональность из 24 возможных (две сонаты Д. Скарлатти написаны в тональности Fis-dur).

Характерно для Д. Скарлатти и свободное применение энгармонизма. В своих произведениях композитор использует различные варианты разрешения уменьшённого септаккорда. Будучи воспитанником неаполитанской школы, которая славилась своим пристрастием ко всему экстравагантному, для обострения выразительности Д. Скарлатти часто обращался к диссонансам, «фальшивым нотам», переченьям, параллельным квинтам и октавам, другим «запрещённым» приёмам, позволявшим ему придавать музыке более терпкие гармонические краски.

Ещё одним средством придания фониического разнообразия в сонатах Д. Скарлатти была хроматика, которая в то время избегалась другими композиторами или же использовалась крайне осторожно. У итальянского Мастера хроматика часто выполняла функцию динамического оттенка или усиливала напряжённость развития.

Как видим, в своих сонатах Д. Скарлатти дерзко нарушает основные принципы строения музыкального произведения, принятые в практике того времени, и широко использует «запрещённые» приемы. Сам автор говорил, что в его пьесах нарушены все правила композиции, однако эти отклонения от привычных норм не оскорбляют слух, а, напротив, доставляют чувственное удовольствие.

Поиски новой динамики и колорита обусловили и виртуозные приёмы Д. Скарлатти. Мелодия у него чрезвычайно подвижна, она словно стремится на широкий простор. Голоса музыкальной ткани изобилуют скачками, фактура насыщена аккордовыми пассажами, охватывающими весь диапазон клавира. Излюбленным, часто встречающимся приёмом является перекрещивание партий правой и левой рук. Все это преодолевает привычное представление о звуковом пространстве, свойственном музыкальному мышлению эпохи барокко.

Ярким новаторством отмечено и строение музыкальной ткани опусов Скарлатти, в которых виртуозные приёмы и техника практически неисчерпаемы. Однако это не было тягой к формальному изобретательству и не являлось самоцелью. Виртуозные фактурные приёмы, используемые в сонатах Д. Скарлатти (гаммообразные пассажи в прямом и противоположном движении, пассажи, исполняемые приёмом *glissando*, исполнение хроматических гамм, «ломаных» арпеджио и октав, гаммообразного движения параллельными терциями и секстами, октавной техники, репетиций и т.д.), органично связаны с содержанием произведений, служат средством для передачи остроты и энергии музыки.

Анализ технических средств, обнаруживаемых в сонатах Д. Скарлатти, показывает, что композитор одним из первых предпринял попытку представить сонату как высшую школу клавирной игры, при помощи которой можно не только обучиться основам исполнительской техники, но и воспитать вкус, выработать лёгкость и непринужденность в игре на клавесине.

Уяснение композиционных и стилистических особенностей клавирных сонат Д. Скарлатти тесно взаимосвязано с проблемой интерпретации его произведений современными музыкантами. Задач здесь много – это и освоение виртуозной фактуры фортепианной партитуры, и воспроизведение звучания клавесина на современных инструментах, в котором необходимо учитывать артикуляцию (т.е. особенности произношения нотного текста), а также колорит и красочность; это также проблема темпа, характера движения и др. Остановимся на некоторых из них.

Вопрос артикуляции является одним из важнейших при исполнении сонат Д. Скарлатти. Для понимания особенностей артикуляционной манеры клавирных произведений старинных мастеров, практическая сторона которой на сегодняшний день, к сожалению, утрачена, уместно обратиться к методическим указаниям современников Д. Скарлатти – Кванца, Шульца, Ф. Э. Баха, в чьих музыкальных трактатах зафиксированы основные требования, предъявляемые к исполнителям клавирных произведений. Важнейшими среди них были: отчётливость исполнения (Кванц), правильная фразировка и расстановка необходимых акцентов (Шульц), закруглённость, чистота, отчётливость и плавность звучания (Ф. Э. Бах). Эти требования остаются актуальными и по сей день.

В XVII – первой половине XVIII века в Западной Европе существовали две основные школы клавирной игры – школа, где основой исполнения был принцип *legato*, и школа *non legato*. Первая из школ изначально имела место в Испании и Франции, но к началу XVIII века она распространилась почти во всех странах

Западной Европы, за исключением Италии, где разрабатывались принципы *non legato*. Этот факт находит прямое отражение в клавирных сонатах Д. Скарлатти. Их моторность и задорный характер как нельзя лучше сочетаются со штрихом *non legato*. Вместе с тем, композитор достаточно широко использовал в своих сонатах и штрих *legato*, хотя знаки лиг в его рукописях встречаются редко. Указания связанной игры имеют место, в основном, в медленных сонатах, менее концертных и динамичных. Большинство же сочинений предназначены для исполнения штрихом *non legato*, *staccato*, *non troppo legato*. Последний штрих наиболее целесообразен в пассажах и быстрых чередованиях звуков, когда исполнение *staccato* или *non legato* затруднено из-за быстрого движения мелкими длительностями. Штрих *non troppo legato* заключается в том, что звуки связываются пальцами, подобно *legato*, но при этом произношение их должно быть очень отчётливым, членораздельным и приближенным по звучанию к *non legato*. Но чаще всего в сонатах Скарлатти штрихи комбинируются в зависимости от темпа, характера движения и протяжённости звучания нот (т. е. длительности звуков).

Отчётливое исполнение предполагает также ясное разделение мотивных образований, что образует своеобразную «музыкальную пунктуацию» (мотивную фразировку). Особенностью интонационно-тематического строения сонат Д. Скарлатти является часто встречающееся отсутствие цезурного членения между музыкальными построениями, при котором окончание одной и начало другой фразы не отделены какими-либо внешними признаками (остановкой движения, каденционными оборотами, паузами и др.). При разучивании сонат Скарлатти в классе фортепиано или специального фортепиано на помощь студенту должен прийти педагог. Его задача – объяснить студенту, что характерно для фразировки сонат итальянского композитора, и исследовать эти особенности на примере одного из сочинений автора. Полезным будет совместными усилиями расставить в нотном тексте «музыкальную пунктуацию», графически изображая её в виде чёрточек или цезур, а после предложить студенту самостоятельно провести аналогичную работу в какой-либо другой сонате Д. Скарлатти. Это поможет неопытному исполнителю с большей наглядностью разобраться в особенностях мотивной фразировки, правильно её понять, научиться осознанно отделять окончание предыдущей фразы от начала следующей и добиться равномерности «мелодического дыхания» в исполнении, что в конечном итоге благоприятно повлияет на качество интерпретации произведения старинного мастера.

Однако исполнение будет не до конца продуманным и логичным, если в нём не выявить еще один аспект исполнительской практики, связанный с артикуляцией и пунктуацией, – акцентировку, т. е. выделение в мелодии определённых звуков, имеющих в той или иной музыкальной фразе наибольшее значение. Благодаря акцентировке, любая фраза (не только музыкальная, но и словесная) может быть по-разному произнесена, что влияет на её смысловую наполненность, а, в конечном счёте, содержательную трактовку.

Вопрос акцентировки в сонатах Д. Скарлатти является очень важным, поскольку неправильная расстановка акцентов может привести к полному искажению смысла музыкального произведения. В сочинениях автора, в соответствии с музыкальной эстетикой и исполнительской практикой конца XVII – первой половины XVIII века, при помощи акцента необходимо выделять звуки, образующие «свободные» (т. е. незадержанные) диссонансы на сильном времени такта. По своей гармонической функции данные звуки являются чуждыми звучащей гармонии – это приготовленные или неприготовленные задержания, не входящие в состав используемого аккорда. Подобные звучания, встречающиеся в сонатах Д. Скарлатти в начале музыкальных построений (периодов, предложений или фраз), следует обязательно подчеркнуть, выделив при помощи акцента задержанный, диссонирующий звук мелодии. Здесь молодому музыканту и его педагогу следует уделить особое внимание звукоизвлечению, определить и найти нужную силу звуковой атаки.

Из личного опыта отметим, что далеко не всегда студенты осознают значение мотивной артикуляции в старинной музыке, особенно в сонатах Д. Скарлатти. Поэтому довольно часто можно услышать такое исполнение, в котором контуры мотивных структур не очерчены и «размыты», а в артикулировании мотивов нет ясности, отчётливости звука, точности и правильности в выборе штриха. Такое исполнение не только не раскрывает замысел композитора и не выявляет содержания произведения, но и демонстрирует то, что эти важнейшие компоненты музыкальной интерпретации совершенно не осознаны студентом (а, возможно, и не поняты). Подобная интерпретация, конечно же, является ошибочной, а добиться необходимого результата возможно лишь при тесном творческом контакте студента и педагога.

Существуют различные точки зрения на образный строй клавирных сонат Д. Скарлатти. Р. Ширинян пишет о том, что «многое в музыкальном стиле Д. Скарлатти определялось его жизнью придворного клавесиниста. Изящество, «приятность тона», элегантность «музыкального разговора», немногословность, постоянство в форме высказывания – эти особенности творчества представляются как «ограничение придворным этикетом». Но какое множество чувствований, оттенков эмоций, какая живость характеров и образов... искусства Скарлатти!» (1980, с. 168). Говоря о стиле итальянского композитора, Ю. Петров отмечает, что «это большая страна, путешествуя по которой можно рассчитывать на созерцание самых разнохарактерных пейзажей. Существующие традиции исполнения музыки Д. Скарлатти, корнями уходящие в прошлое, основаны на несколько ограниченных представлениях о её образном строе» (1980, с. 207-208). Поэтому возможны различные манеры исполнения его клавирных сонат. Можно подчеркнуть галантные черты, приблизив исполнительскую интерпретацию к особенностям старинной музыки, или же, напротив, наполнить её новым красками, динамизмом, эмоциональной приподнятостью, свойственными стилю фортепианных произведений последующих эпох. В данном случае студенту можно предложить сделать самостоятельный выбор, критерием которого станет его личный вкус и музыкальные пристрастия.

Касаясь проблем изучения клавирных сонат Д. Скарлатти, необходимо сказать о редакторах и выдающихся интерпретаторах его музыки. Творчество Скарлатти постоянно привлекало к себе внимание исполнителей. Его сонаты вошли в репертуар крупнейших пианистов – Ф. Листа, А. Рубинштейна, А. Есиповой,

В. Ландовской, Э. Гилельса, В. Горовица и др. В исполнении этих мастеров Д. Скарлатти предстаёт перед нами как обаятельный и человечный художник, полный жизни, гармонии, глубины и поэтичности.

Сонаты Д. Скарлатти неоднократно издавались и редактировались. Большой вклад в популяризацию его наследия внесли такие редакторы, как К. Черни, Г. Бюлов, К. Таузиг, А. Гольденвейзер, А. Лонго, Р. Кирпатрик и др. Их редакторские версии отличаются обстоятельностью, они оснащены многочисленными указаниями, расшифровкой мелизмов, обозначением динамических оттенков.

Для работы со студентами высших музыкальных учебных заведений наиболее полезным может оказаться трехтомное издание избранных сонат Д. Скарлатти, выпущенное немецким издательством «Петерс» (всего в нем опубликовано 150 сонат композитора). В данном издании клавишные сочинения опубликованы в оригинальной версии, за основу взяты рукописи Венецианской библиотеки. В них содержатся авторские указания темпов, украшений, а все дополнения редакторов (знаки динамики, штриховые и артикуляционные обозначения) указываются мелким шрифтом. Это позволяет студенту, изучив и первоисточник, и предлагаемую редакцию, окунуться в творческую лабораторию композитора, самостоятельно (предварительно избрав с педагогом верный путь) разобраться в необходимости тех или иных редакторских указаний и выстроить своё исполнительское прочтение клавишной музыки Д. Скарлатти, приближённое к оригиналу или удалённое от него.

Сонаты сгруппированы в порядке увеличения сложности – от более лёгких (в первом томе) к более трудным и виртуозным во втором и, особенно, в третьем томе. Это помогает педагогам ориентироваться в выборе сонат для студентов разных специализаций и различного уровня подготовки.

Заключение

Среди педагогов иногда бытует односторонний интерес к творчеству Д. Скарлатти. Они рассматривают сонаты композитора, прежде всего, как инструктивный материал для работы над различными видами виртуозной техники, которыми так богаты эти произведения. Безусловно, клавишные сонаты Д. Скарлатти являются исключительно полезной школой пианизма и помогают воспитать у будущих профессиональных музыкантов определённые навыки и виртуозные качества. Но, вместе с тем, эти произведения представляют интерес и с иной стороны – как выдающиеся образцы музыкального барокко, в которых воплощён самобытный, многогранный мир художественных образов, сочный, яркий колорит музыкального искусства. Задача педагогов, изучающих со студентами произведения Д. Скарлатти, заключается в необходимости проникнуть в этот яркий образный мир и добиться от студента воплощения в его исполнительской интерпретации живого дыхания в новаторской для времени создания и самобытной музыке прошлого.

Источники | References

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. М.: Музыка, 1988.
2. Алексеев А. Клавирное искусство. М. – Л.: Музгиз, 1952.
3. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Франции, Италии и других стран XVI-XVII веков. Л.: Музгиз, 1960.
4. Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти // Вопросы музыкальной формы. 1966. Вып. 1.
5. Петров Ю. Доменико Скарлатти: к 300-летию со дня рождения // Музыкальная жизнь. 1985. № 20.
6. Петров Ю. Испанские жанры в клавирном творчестве Доменико Скарлатти // Из истории зарубежной музыки. 1980. Вып. 4.
7. Пинчуков А. Черты стиля в творчестве Д. Скарлатти // Советская музыка. 1981. № 8.
8. Ширинян Р. О стиле сонат Доменико Скарлатти // Из истории зарубежной музыки. 1980. Вып. 4.

Информация об авторах | Author information

RU Дони́на Рокса́на Леони́довна¹
 Сте́цкая Любо́вь Анто́новна²
^{1,2} Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева

EN Donina Roksana Leonidovna¹
 Stetskaya Lyubov Antonovna²
^{1,2} Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev
^{1,2} silipka@yahoo.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 15.03.2022; опубликовано (published): 31.05.2022.

Ключевые слова (keywords): Д. Скарлатти; старинные мастера; фортепианные произведения; исполнительская интерпретация; D. Scarlatti; old masters; piano works; performance interpretation.