Петрова Елена Юрьевна
доцент
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
г. Москва

МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ В АУТЕНТИЧНОЙ ТЕХНИКЕ

Аннотация*: в статье выявлено особенности работы над музыкальным произведением в условиях аутентичного исполнительства.*

Ключевые слова*: аутентичное исполнительство, исполнительское искусство.*

Важный аспект аутентичного исполнительства – понимание нотных знаков. Они остались прежними, но значение их в корне изменилось. В соответствии с работами теоретиков XVII–XVIII веков, существуют звуки «благородные» (Nobile's) и «обычные» (Viles). Что касается акцентирования в 4-дольном размере – благородное раз и три (сильные доли) – два и четыре обычное (слабые). Можно сравнить это с ведением смычка вниз и вверх. Большое значение имеет гармония, диссонанс всегда акцентируется. Также если после короткой ноты следует длинная, она акцентируется (особенно в танцевальных ритмах). У артикуляции 3 основных обозначения: лига, черточка, точка. По словам Арнонкура, первым выписал обозначения артикуляции И.С. Бах, потому что имел много опыта в общении с неопытными музыкантами.

Большое значение имеет «система акцентов», описанная Леопольдом Моцартом, на которую впоследствии ссылается Арнонкур: «Особенно приходится акцент или крепость тона на главную, или ударяющую ноту, Итальянцами Nota Buona называемую: но сии ударяющие или добрые ноты приметно одна от другой отличаются» [2, с. 53]. Далее всегда первая доля будет сильной, в любом такте и размере, также «акцентированной» будет первая нота полутакта (это 3-я четверть в 4-х четвертном, 4-я в 6/4 и 6/8 и первая нота в 1, 4,7 и 10 четверти в

Content is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 license (CC-BY 4.0)

12/8). Это правило действует при условии, что автор не сделал других пометок в тексте.

Следующим источником проблем, Арнонкур считает вопросы импровизации (связанных с музыкальной практикой до к. XVIII века) практическое применение специальных знаний, неразрывно связанных с эпохой, требует большого умения, что очень влияет на конечный результат. «Когда, например, какая-то из арий Моцарта изобилует чрезмерными украшениями, мы ощущаем совершенно явную безвкусицу. Вследствие этого вся ария становится упрощенной до уровня стилизации. Значительно лучше было бы выразительно и интересно исполнить простую мелодию, чем отвлекать внимание мастерским и акробатическим орнаментированием» [3].

Называя музыканта XVIII века мастером исполнения Adagio, вы автоматически называли его блестящим импровизатором. Также настоящее искусство орнаментирования подразумевает, что остается основная мелодика и не искажается задумка автора. Тем не менее, что касается характера и темпа в Grave (серьезно), например, мастера аутентичного исполнительства не советуют вообще использовать что-либо из украшений, так как это музыка идет не от пения, а от имитации походки торжественной и почтенной. Иногда же можно встретить обозначение Adagio в Grave. Это значит, что можно орнаментировать, и речь не идет об изменениях темпа.

Звуковой образ, размер помещения (залы того времени были в основном кабинетных размеров-большие залы появляются в XIX веке).

Сейчас аутентисты занимаются реконструированием тех необходимых звуковых условий. Главное при воссоздании музыкального произведения прошлого это правильно поставить себе цель. В данном случае как исполнитель – «исполнить», а не воссоздать заново или переработать.

До 1840 года инструментарий (в основном медные и деревянные духовые) давал возможность очень четко различать приемы, краски, благодаря этому тональности звучали совершенно по-разному. Или, например, при игре в оркест-

Содержимое доступно по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 license (CC-BY 4.0)

ре, благодаря разнице обертонов, C-dur мог звучать почти вибрато (или с характером трели).

Акустика помещения тоже очень важна. За непродуманность всех деталей исполнения, например состав инструментов, зал, сами слушатели, попадало в конце концов композитору. В идеальном варианте музыку, написанную для маленьких помещений и, наверное, и сейчас надо играть в небольших залах, как на современных, так и на старинных инструментах. Думаю, звучание инструментов было усилено не только потому, что увеличилось помещение, но и потому, что музыкальная динамика – важнейшая часть композиции, требовала беспрерывного усиления.

Когда концертные залы увеличились, они увеличили и темповую организацию. Теперь чтобы сыграть то же сочинение в Большом зале требовалось больше времени, так как гармоническим изменениям требуется время, чтобы последний ряд в зале имел то же представление об исполняемой музыке, что и первый. «…Изменения гармонии в произведениях, предназначенных для подобных интерьеров, размещались на таких временных отрезках, чтобы взаимно не затушевываться. Очевидно, быстрые ноты вообще не должны были слышаться как отдельные звуки, а скорее – должны были расплываться в отголоске, придавая целому мерцающее звучание» [3].

Это можно связать с концепцией художественного замысла: помещение заливалось звуком, они лились отовсюду (особенно в соборах), человек чувствовал себя вне земного мира, музыка сливалась воедино с архитектурой.

Если принимать огромную роль пространственного размещения в музыке, то следует заметить расположение инструментов в оркестрах. Такое расположение, которое существует в нынешних коллективах является недопустимым. В барочной идее размещения некоторые группы располагались дальше друг от друга, дабы можно было издалека услышать из переклички и диалоги. Были случаи, когда брались целые оркестровые группы (в полном составе до 120 человек) и размещались в разных местах помещения, группы солистов размещали в определенном для этого месте и устраивали концерт, с соответствующей за-

Content is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 license (CC-BY 4.0)

думке акустикой. Так экспериментировал Корелли во дворце кардинала Барберини. То же касается концертов для нескольких клавесинов или фортепиано. Сейчас их размещают вплотную друг к другу, всяческие диалоги между ними ставятся невозможными, так как в зале звук сливается, и уплотняется, как бы дублируя один инструмент, замысел автора теряется.

Меняется техника игры, манера исполнения. У каждой эпохи свои требования – произведения разного времени по-разному сложны [1, с. 18]. Изменения прежде всего идут от постоянных усовершенствований инструментов. Например, если взять скрипку Страдивари около 1700 года в том виде, в котором она вышла из его мастерской, оснастить ее жильными струнами, подставкой, подгрифником, душкой и играть тогдашним смычком, то мы поймем, что она в самом деле звучит значительно тише, чем скрипки этого же мастера, переделанные в XIX или XX столетии и оснащенные струнами на современный лад. Аутентичная же скрипка будет обладать огромным богатством утонченных звуковых эффектов, которых современный инструмент уже не покажет.

Старые скрипки теперь звучат иначе, чем во времена своего создания. Многое утрачено, особенно звуковые окрасы, мельчайшие нюансы, и все благодаря инновациям, техническому прогрессу. Говорят, если бы «тогдашний» скрипач-виртуоз послушал, как играют сейчас, он бы ничего не понял, и наоборот. Логично, ведь жильные струны наверняка давали абсолютно другие эффекты, нежели металлические. Или взять, к примеру, флейту Готтетера. Отверстия на ней разной величины, благодаря чему звук был неоднородный. К тому же тогда деревянные духовые действительно были из цельных пород дерева. Впоследствии этот «недостаток» устранили, но все следует воспринимать с соответствием того, к какой цели мы стремимся. Для того чтобы понять, что хорошо, а что нет, нужно хорошо понимать согласованность намерений композитора, мастера и исполнителей.

Часто произведения создавались по заказу конкретных инструменталистов или для определенного состава, который мог вообразить себе автор. «Требование к современному музыканту играть на старинных инструментах с использо-

Содержимое доступно по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 license (CC-BY 4.0)

ванием старинной техники игры, является, к сожалению практически невыполнимым. Следовательно, мы не должны укорять старинных композиторов за наличие трудноисполнимых мест в их произведениях или, что бывает чаще, считать музыкальную практику прошлого технически несовершенной» [3]. Можно представить с какими проблемами сталкиваются музыканты, желающие заняться подобным исполнительским трудом, но, несмотря на то, что многих инструментов уже не создать, нет и исполнителей той школы, тем не менее, когда музыкантам удается приблизиться, достичь высокого уровня аутентичности, то произведения предстают в совершенно новом для нас свете. Мы получаем неожиданное богатство, занятия старинной музыкой обретают для нас глубокий смысл.

Список литературы

1. Маричев А.В. Проблема исполнительского стиля в фортепианном искусстве XX века / А.В. Маричев, М.Л. Зайцева // Сборник избранных статей по материалам научных конференций ГНИИ «Нацразвитие» (Санкт-Петербург, август 2018). – СПб.: ГНИИ «Нацразвитие», 2018. – С. 18–20.

2. Mozart L. Versuch einer gründlichen Violinschule, 1756. – 201 p.

3. Harnoncourt N. Музыка языком звуков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.earlymusic.ru/articles/4/21/muzyka–yazykom–zvukov.html

Content is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 license (CC-BY 4.0)