

Документ подписан простой электронной подписью
Информация о владельце:
ФИО: Слуцкая Лариса Евдокимовна
Должность: И.о. проректора по учебной работе
Дата подписания: 28.10.2024 16:32:01
Уникальный программный ключ:
3a4b0c9d517e944810ed968e1ad3bad71aea224f



**МОСКОВСКАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ**

THE MOSCOW CONSERVATORY

И. Н. Должников

**Работа над освоением репертуара
барочного скрипача и барочного альтиста
на примере изучения ричеркаров
Джованни Бассано**

Учебно-методическое пособие

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
Кафедра струнных, духовых и ударных инструментов

И. Н. Должников

**Работа над освоением репертуара
барочного скрипача и барочного альтиста
на примере изучения ричеркаров
Джованни Бассано**

Учебно-методическое пособие

*Рекомендовано Учебно-методическим советом
Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
в качестве учебного пособия для студентов уровня высшего образования
(специалитет) по специальности 53.05.01
«Искусство концертного исполнительства»,
специализация № 3 «Концертные струнные инструменты
(по видам инструментов: скрипка, альт, виолончель, контрабас, арфа),
исторические струнные инструменты»*



УДК 787.1.071.2(07)
ББК 85.315.5-7р
Д 585

Рецензенты:

А. Л. Булатова, кандидат искусствоведения, доцент Государственного музыкально-педагогического института имени М. М. Ипполитова-Иванова

В. П. Демидов, кандидат искусствоведения, директор Академического музыкального колледжа при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

А. А. Спиридонов, профессор кафедры струнных, духовых и ударных инструментов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

М. И. Спиридонова, доцент кафедры струнных, духовых и ударных инструментов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

А. О. Стрельников, доцент кафедры струнных, духовых и ударных инструментов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Д 585 **Должников, Игорь Николаевич. Работа над освоением репертуара барочного скрипача и барочного альтиста на примере изучения ричеркаров Джованни Басано : учебно-методическое пособие / И. Н. Должников. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2019. — 20 с.: нот., ил.**
ISBN 978-5-89598-370-6 (в обл.)

В учебно-методическом пособии рассматриваются некоторые вопросы, связанные с изучением аутентичной манеры исполнения скрипичного и альтового репертуара эпохи Барокко.

Издание адресовано студентам и педагогам музыкальных вузов и всем, кто интересуется аутентичным исполнительством.

УДК 787.1.071.2(07)
ББК 85.315.5-7р

СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка	4
Ричеркары Джованни Бассано в классе барочной скрипки и барочного альта	6
Заключение	17
<i>Список литературы</i>	19

Пояснительная записка

Основная цель курса барочной скрипки и барочного альтя — развитие творческой художественной индивидуальности ученика, воспитание мыслящего музыканта, профессионально владеющего инструментом, обладающего обширными знаниями в области исторически информированного музыкально-исполнительского искусства. В каждом конкретном случае необходимо наметить пути и темпы развития с учётом сильных и слабых сторон ученика, найти оптимальные способы передачи обширных знаний о различных стилях, жанрах барочной музыки, познакомить студента с теоретическими трудами об искусстве игры на музыкальных инструментах.



*Giovanni Bassano. Ricercate, passaggi et cadentie.
Титульный лист первого издания (1585)*



*Giovanni Bassano. Ricercate, passaggi et cadentie.
Титульный лист современного издания (1976)*

Курс барочной скрипки и барочного альтя занимает важное место в становлении музыканта, расширяет его музыкальный кругозор, обогащает глубокими знаниями о старинной музыке. В работе над профессиональным мастерством студентов не следует упускать из виду художественное содержание исполняемых произведений. Преподавателю надлежит научить студента пользоваться нужными для воплощения художественного замысла техническими, двигательными и стиливыми приёмами (постановка корпуса и рук, особенности звукоизвлечения, интонация), обращая пристальное внимание на свойства изучаемого материала. Только таким образом можно воспитать самостоятельного музыканта — участника барочного оркестра, солиста ансамбля, сольного исполнителя, будущего преподавателя барочной скрипки и барочного альтя.

На примере ричеркаров Джованни Бассано (*Giovanni Bassano. Ricercate, passaggi et cadentie, 1585*)¹ хотелось бы показать, как проходит работа со студентами первого курса кафедры струнных, духовых и ударных инструментов факультета исторического и современного исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Убеждён, что данный материал необходим для понимания сути построения музыкальной мысли, логики мышления, свойственных периоду раннего итальянского Барокко. Детальный разбор каждого построения — мотива, фразы, предложения и так далее — направляет работу студента в нужное русло, пробуждая интерес не только к отдельному сочинению, но и к стилю в целом.

Ричеркары Джованни Бассано в классе барочной скрипки и барочного альтя

Джованни Бассано (1558–1617) — представитель венецианской музыкальной школы на переломном этапе перехода от эпохи Ренессанса к Барокко. Будучи великолепным исполнителем на цинке², широко распространённом в то время инструменте, Бассано играл в инструментальном ансамбле венецианского собора Святого Марка, который позже и возглавил³. Он также преподавал пение в семинарии при соборе. Автор многочисленных канцонетт и многохорных мотетов, Бассано создал учебное пособие по орнаментике «Ричеркары, пассажи и каденции», оказавшее сильное влияние на венецианских композиторов, в частности на Габриели.

Трудно переоценить значение пособия Бассано. Написано оно для сольного голоса, и в эпоху Барокко могло исполняться на любом музыкальном инструменте. Помещённые в сборнике восемь ричеркаров — поистине восемь жемчужин, трудно распознаваемых без тщательного анализа и проработки. Да и сам жанр ричеркара⁴ предопределяет необходимость *поиска* основного смысла сочинения. Так что же в ричеркаре надлежит искать?

¹ Первое издание: Venetia: Giacomo Vincenzi & Ricciardo Amadino, 1585. Современное издание открывает серию, посвящённую искусству итальянского диминуирования: *Italianische Diminutionslehren. Bd. 1 / hrsg. R. Erig. Zürich: Pelikan, 1976.*

² *Цинк* — старинный духовой музыкальный инструмент. Имел конический прямой или изогнутый ствол с 7 игровыми отверстиями: 6 на лицевой стороне и 1 — на тыльной. Звук извлекался при помощи чашеобразного мундштука из твёрдых пород дерева или слоновой кости с отверстием 2–3 мм в диаметре. Цинк с прямым стволом обтягивался кожей белого или жёлтого цвета, известен в двух видах: первый — «тихий» цинк, представлявший собой одно целое с мундштуком, длиной 580–660 мм; второй — цинк со вставным мундштуком, общей длиной 550–590 мм, звучал светло и ясно. Цинк с изогнутым стволом был более крупным, обтягивался кожей чёрного цвета и звучал грубее прямого цинка. Основные виды инструментов с прямыми и кривыми стволами имели диапазон $a-a^2$ (или $g-g^2$). Цинк широко использовался для удвоения высоких хоровых партий. Технически сложные партии для цинка писали Джованни Габриели, Михаэль Преториус, Клаудио Монтеверди. Использовался в некоторых произведениях Иоганна Себастьяна Баха, Георга Фридриха Генделя, Кристофа Виллибальда Глюка.

³ Напомним, что в соборе Св. Марка, главном духовном центре Венеции, в своё время работали величайшие композиторы, такие как Адриан Вилларт, Клаудио Меруло, Андреа и Джованни Габриели, Франческо Кавалли, Джованни Легренци, Клаудио Монтеверди, Антонио Вивальди.

⁴ Итал. *ricercare* — искать, блуждать.

Ричеркар — ближайший предшественник фуги — включает в себя несколько разделов со своими темами⁵. Их и нужно найти. Кроме того, перед начинающим барочным музыкантом стоит немало других задач, решение которых способствует пониманию принципов барочного музицирования. Следующая составляющая труда Бассано — *passaggi diminuiti*. Это примеры-упражнения использования переходов (*passaggi*) от одной ноты к другой с помощью диминуций, а диминуция, в свою очередь (от лат. *diminuiti* — уменьшение), — это способ заполнения «межнотного пространства» путём дробления крупных нот на мелкие⁶. Наконец, в завершение сочинения Бассано приводит примеры *cadentie diminuite*, то есть варианты диминуций перед окончанием музыкального построения. Как вы, наверное, уже догадались, умение использовать диминуции — не что иное, как умение импровизировать.

«Ричеркары, пассажи и каденции» Джованни Бассано, опубликованные в 1585 году, поистине являются вратами в барочную музыку. Композитор зафиксировал примеры прочтения нотного текста в соответствии с общепринятой практикой эпохи. Невооружённым глазом видно, что тщательные расшифровки диминуций в пассажах и каденциях предназначены для начинающих музыкантов. Это очень важно, так как фантазию надо развивать на понятных примерах. По собственному опыту знаю, что подобные примеры диминуций — наиболее желательная литература с точки зрения понимания того, что такое диминуция.

Если предложенные композитором варианты диминуций и каденций можно просто заучить, то с ричеркарами дело обстоит иначе, хотя полезной для исполнительской интерпретации информации в ричеркарах более чем достаточно. Вместе с тем отсутствие каких-либо подсказок (темповых, динамических обозначений, привычных «вилочек» — крещендо, диминуэндо) вводит начинающего студента в состояние абсолютной беспомощности.

Посмотрим на оригинал первого ричеркара:



⁵ Жанровая специфика ричеркара изложена в трудах: Протопопов В. В. Ричеркар и канцона в XVI–XVII веках и их эволюция; Кюрегян Т. С. Ричеркар.

⁶ Практика диминуций была широко распространена в искусстве Ренессанса и Барокко. См. об этом: Сапонов М. А. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке Средних веков и Возрождения. С. 31–57; Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach; Boyden D. The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music.

А теперь на более привычное изображение того же ричеркара (современную транскрипцию):

Ricercata Prima Giovanni Bassano



Так как ричеркар является предшественником фуги, мы должны понимать, что где-то должна быть тема, и только тщательный анализ поможет её найти. Все восемь ричеркаров начинаются небольшими вступлениями. Это тоже поиск, но поиск своеобразный, поиск композитора, который словно не знает, куда его приведёт это начало:



Оригинал



Современное издание

Какие вопросы возникают у студента при сравнении двух вариантов? Прежде всего они касаются группировки нот и использования в оригинале не только скрипичного ключа, но и сопранового. Также возникает вопрос: почему в оригинале нет тактовых черт, а в современном варианте есть какие-то

«чёрточки», а не привычные тактовые черты? Почему во втором такте пять четвертей, а в третьем — три?

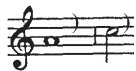
На первый вопрос ответить довольно просто, ведь в те времена практиковалась бестактовая запись, и музыканты свободно ориентировались по длительностям, зная, что «сильная доля» может появиться где угодно, а не там, где стоит тактовая черта или где нам хотелось бы её иметь. Относительно второго вопроса можно сказать следующее. При переложениях старинной музыки на современную нотацию — нотацию, как известно, тактовую, поступают различным образом. Возможна расстановка тактовых черт, что, с одной стороны, приводит к утрате аутентичного письма с характерной для него графикой длинных нот, зато, с другой, — облегчает чтение нотных знаков. Широко практикуется и пунктирная черта или черта между строк (как в нашем случае), призванная создать иллюзию отсутствия такта⁷.

Хотелось бы обратить внимание на то, почему я начинаю с ричеркаров Бассано. Дело в том, что они совершенно неизвестны и абсолютно непонятны молодым музыкантам. При определении характера взаимодействия отдельных звуков им трудно постичь, каким образом добиться связей между нотами и что в этом может быть подспорьем. Чаще всего ученик правильно определяет тяготения и связи отдельных нот между собой. Даже если поначалу он ошибся, то тут же это понимает и исправляет без всякой подсказки.

Итак, рассмотрим самое начало первого ричеркара:



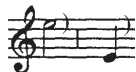
При внимательном рассмотрении первой целой ноты *ля* выясняется, что она никак не зависит от следующей половинки *до*, так же как и *до* не зависит от *ля*. При рассмотрении связи половинки *до* с последующей четвертью *ля* понятно, что и между ними таковая отсутствует. То есть первая и вторая ноты — абсолютно независимы.



А вот следующая четверть *ля* зависима, она не может существовать сама по себе и вливается с помощью довольно значительного скачка на квинту вверх в половинную ноту *ми*.



Дальнейший анализ скачка на нисходящую октаву показывает, что половинка *ми* второй октавы не имеет связи с четвертью *ми* первой октавы.



Далее нужно определить соотношение между собой трёх четвертей, опускающихся по терциям вниз. Как правило, ученик, упорно сопротивляясь,

⁷ См. об этом: Тарасевич Н. И. Трактат А. Коклико в системе художественного и научного мышления Ренессанса. С. 312–313.

пытается их связать. Но после многочисленных неудачных попыток, нехотя признаёт, что они всё-таки независимы.



Как вы уже догадались, скобками я условно обозначаю отсутствие тяготений и связей нот между собой. В результате нашего детального анализа, вступление будет выглядеть так:



Такое дробление первоначально вызывает резкое неприятие у ученика, так как ему предлагается совершенно иной, отличный от того, которому его учили все предыдущие годы, подход к анализу нотного текста. Бывают, однако, случаи, когда студент самостоятельно приходит к такому делению, но отказывается верить самому себе и по привычке пытается мыслить большими фразами.

Обратите внимание на следующий эпизод:



Оригинал

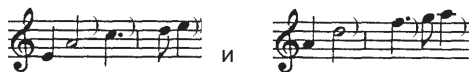


Современное издание

Если исходить из смысла и тяготений, данный пример я разметил бы так:



Кстати, вот и первая тема, которая проводится абсолютно одинаково, но в разных тональностях — ля минор и ре минор:



ля минор

ре минор

Далее Бассано совершает два грандиозных скачка: мелодия сначала срысывается вниз,



а затем, начиная со второго элемента темы, неожиданно взлетает на октаву вверх и таким образом дальнейшее развитие темы прекращается:



Вот так выглядит первая строчка ричеркара с тщательной разметкой всех зависимостей и их отсутствия:



Так ведётся работа над всеми ричеркарами: нотный текст, который предстаёт перед нашими глазами как нечто целое, «разбирается» на отдельные фрагменты. Но как теперь всё это собрать в мотивы, фразы, большие построения?

Своим ученикам я всегда напоминаю, что нотный текст — это письмо, написанное и посланное нам композитором. Наше дело — его прочитать. Но для того, чтобы прочитать, нужно знать, как прочитать. Ибо всё подчиняется определённым правилам и законам. Здесь уместно вспомнить, как ребёнок, впервые приступающий к чтению, с огромным трудом складывает буквы в слоги, а слоги в слова. Пройдёт много времени, прежде чем он научится это делать легко, не задумываясь. Такие же трудности испытывает и студент, когда сталкивается с требованием разобраться в правильном соотношении нот и мельчайших построений при изучении произведений раннего Барокко.

Вернёмся вновь к нашему примеру из первого ричеркара. Опять первая нота *ля*. А что же такое нота? Нота — это графическое изображение звука. Если рассматривать звук как самостоятельную «живую» единицу со своим началом, развитием, старением и умиранием, то в этом смысле он ничем не отличается от любой другой «жизни», может быть длинным и коротким, сумрачным и светлым, насыщенным и пустым, даже богатым и бедным. Мы должны помнить, что данный звук, как и жизнь, появляется только один раз и больше никогда не повторится. А если звук получается плохой, то это потому, что он расплывается с нами за неподобающее к нему отношение.

На тему «делания» нот на инструменте можно было бы написать отдельную работу. Однако если кратко описать этот процесс, то следует сказать, что основное орудие, посредством которого извлекаются и обрабатываются ноты, — это смычок. Только искусство владения смычком позволяет доносить до слушателя всю палитру чувств, заложенную композитором в каждой ноте. Собираясь дать жизнь ноте, должно точно знать, когда нота закончится. То есть после того, как звук появился, он продолжает жить уже своей жизнью, и любое вмешательство в него недопустимо. Во всяком случае, такое вмешательство, которое этому звуку вредит, убивает его.

В эпоху раннего Барокко, когда сочинялись наши ричеркары, главными концертными площадками были соборы с акустикой, которую нельзя не учитывать. Если посыл в звуке был чрезмерным, приходилось ждать его угасания. В противном случае ноты наплывали друг на друга, и слушателю было трудно разобраться в происходящем. Для современной ситуации характерна обратная картина: часто мы играем в залах, где нет акустики, или её явно недостаточно. И в первом, и во втором случае ученика надо научить создавать собственную акустику, и тогда зависимость от неё не будет столь явной.

Действие соборной акустики вполне можно приравнять к действию знака вопроса. Если, разговаривая с собеседником, мы задаём вопрос, то после

него в воздухе повисает ожидание ответа. То же происходит и со звуком, если, конечно, в нём заложена интонация вопроса. В этом случае, даже при отсутствии физического звучания, никогда не будет ощущения разрыва с последующей нотой. Можно провести эксперимент: задать своим звуком вопрос и замереть в ожидании ответа. Уверен, сколько бы ни было слушателей в зале, все будут ждать этого ответа вместе с вами. И наоборот, необдуманно ставя точку после ноты, вы можете нечаянно оборвать мысль композитора.

Итак, разобравшись с конструкцией данного фрагмента ричеркара, можно наконец обратиться к вопросам динамики.

Перед своим учеником я ставлю задачу рассматривать нотный текст как графический рисунок. Попробуйте все ноты соединить прямыми линиями, и вы получите такие зигзаги, что станет понятно, где надо играть пиано, где форте, а где меццо пиано или меццо форте. И так далее. У исполнителей на струнно-смычковых инструментах не существовало и не существует проблемы сыграть фортиссимо на баске и пианиссимо в верхних позициях, то есть на самых высоких нотах. Однако в начале обучения игре на барочной скрипке и барочном альте необходимо требовать от ученика контроля за своими действиями и следования композиторскому тексту, а не своим желаниям и привычкам. Есть ли разница между тем, что композитор пишет в верхнем регистре и что в нижнем? Это надо понять прежде всего.

Рассмотрим самое начало первого ричеркара как некий график, схему:



Первая нота начинается в среднем регистре и, если использовать современные термины, должна звучать меццо пиано или меццо форте. Следующая нота расположена выше на терцию, то есть должна звучать громче, но не слишком ярко, так как после возвращения на прежнюю высоту, на ноту *ля*, следует скачок на квинту вверх, на ноту *ми*, которая должна звучать форте. Таким образом, исполнитель выбирает динамику, обращая внимание на то, что последующая нота может быть как выше (то есть громче), так и ниже (то есть тише). Кривая динамического графика будет выглядеть примерно так:



Мы видим, что график довольно причудлив и показывает, что, несмотря на всю скудость изображения нотного письма, динамических оттенков здесь много. Очень важно напоминать ученику: прежде чем играть, нужно опреде-

лить глазами, какой ближайший путь предстоит пройти (заглядывать далеко вперёд не имеет смысла), является ли новый фрагмент развитием предыдущего эпизода или это нечто другое.



В данном случае разницу видно невооружённым взглядом: это новая тема, и в связи с её появлением возникает новая проблема, которую тоже приходится решать. Именно поэтому я и привёл этот пример. Начинается тема снизу, то есть, как мы уже выяснили, с самой тихой ноты. Однако если принимать во внимание начало такта и современную группировку, то ученик не задумываясь, по привычке, делает опору именно на эту тихую ноту. Приходится напоминать об условности тактовой записи и об отсутствии группировки в оригинале, что не даёт никаких оснований для того, чтобы первую ноту подчёркивать. В связи с этим хотелось бы заметить: по каким бы нотам вы ни играли, надо всегда помнить, что существует оригинал.

И всё-таки стремление отыскать опору в музыкальном тексте имеет под собой основание, заложенное, как ни странно, в эпоху Барокко. «В барочной музыке, как и в любой другой сфере тогдашней общественной жизни, — указывает Н. Арнонкур, — всё имеет определённую иерархию. Не хотелось бы здесь выяснять, хорошая она или плохая — об этом уже много написано и сказано, — подтвердим лишь её существование... В соответствии с работами теоретиков музыки XVII–XVIII столетий, в обычном такте 4/4 существуют звуки хорошие и плохие, “благородные” (*nobiles*) и “простые” (*viles*), а именно: благородные — “раз”, плохие — “два”, менее благородные — “три” и [ещё более] плохие — “четыре”. Понятие благородства, естественно, касается акцентирования»⁸.

К сожалению, на протяжении 400 лет эта «иерархия», о которой говорит Арнонкур, властвует повсюду и присутствует на подсознательном уровне, как рефлекс:



⁸ *Harnoncourt N. Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis. S. 32–33.* Пер. И. Приходько. Николаус Арнонкур (1929–2016) — выходец из аристократической семьи. Его мать, графиня Ладислая фон Меран (1899–1997) — правнучка эрцгерцога Австрийского Иоганна Балтиста. Рос в Граце, учился музыке в Вене. Был виолончелистом в Венском симфоническом оркестре (1952–1969). В 1953 году вместе с женой, скрипачкой Алисой (урожд. Хоффельнер), создал ансамбль старинных инструментов (барочный оркестр) «Concentus Musicus» (публичная деятельность оркестра началась в 1957 году). Помимо руководства и дирижирования, участвовал в нём как исполнитель на барочной виолончели и виоле да гамба. В 1954 году как виолончелист участвовал в записи в аутентичной манере кантат № 54 и 170 И. С. Баха в составе Барочного ансамбля Густава Леонхардта (Leonhardt Baroque Ensemble). Дебютировал как оперный дирижёр в миланском театре Ла Скала («Возвращение Улисса на родину» Монтеверди, 1970). В 1970–1990 годах совместно с Леонхардтом записал все баховские церковные кантаты. Работал также с другими европейскими оркестрами, включая Консертгебау. Автор музыкаловедческих публикаций. Русские переводы собраны в книге: *Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди.*

Однако, напоминая, Бассано написал ричеркары в 1585 году и, имея это в виду, преподаватель должен ставить те задачи, которые позволят начинающему барочному музыканту отойти от автоматического использования привычек, тем более что первая доля нередко является окончанием предыдущей мысли, а разрешение, как известно, никогда не подчёркивается.



Н. Арнонкур также пишет: «Это (окончание. — И. Д.) можно сравнить с физическими ощущениями: если нам досаждают какая-то боль, которая постепенно отступает, то с момента её исчезновения появляется чувство облегчения»⁹. Леопольд Моцарт в своей работе «Фундаментальная школа скрипичной игры» для характеристики способа звучания разрешения употребляет очень удачное выражение — «исчезая»¹⁰.

Теперь, освоив сложный начальный этап конструирования музыкального текста, можно обратиться к эмоциональной составляющей музыки, так как без эмоции музыки просто не существует¹¹. Поскольку эмоция является отображением внутреннего мира композитора, убеждён, что упорная работа над деталями непременно приведёт исполнителя к правильному пониманию замысла. В связи с этим Сильвестро Ганасси¹², «автор двух столь же важных, сколь редких сочинений, а именно руководства к игре на флейте с наконечником и семью звуковыми дырочками <...> (1535, содержит инструкции относительно украшений) и руководства к игре на виоле и контрабасовой виоле»¹³, отмечает: «Любезный друг и читатель. Красота и добро должны быть

⁹ *Harnoncourt N. Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis. S. 32–33.* Пер. И. Приходько.

¹⁰ Леопольд Моцарт (1719–1787) — австрийский скрипач, композитор. Отец и учитель В. А. Моцарта, на чьё творческое формирование оказал значительное влияние. Родился в Аугсбурге в семье переплётчика книг, изучал теологию в Зальцбургском университете (1737–1739), одновременно осваивая игру на скрипке и органе. По композиции занимался в Collegium Musicum Аугсбурга у Филиппа Давида Крейтнера, ученика И. С. Баха, а после его смерти — у Иоганна Каспара Зайфферта, ученика Иоганна Георга Пизенделя и Сильвиуса Леопольда Вайса. В 1740 году поступил на службу в качестве скрипача и лакея к одному из каноников университета, а с 1743-го стал скрипачом придворной капеллы, где, возможно, учился у Иоганна Эрнста Эберлина. В 1757 году Леопольд стал придворным композитором архиепископа Зальцбургского. В 1763-м его сменил на этой должности Иоганн Михаэль Гайдн. Леопольд Моцарт является автором методического труда о скрипичной игре «Versuch einer gründlichen Violinschule» (Augsburg, 1756), который долго считался лучшим руководством для изучения игры на скрипке.

¹¹ См.: *Холопова В. Н. Эмоции и смысл музыки. Проблематика основного зарубежного труда по музыкальным эмоциям: П. Н. Джаслин, Дж. А. Слобода (сост).* Музыка и эмоция. Теория и исследования; *Холопова В. Н. Музыкальные эмоции: учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств.*

¹² Сильвестро Ганасси (Ganassi) даль Фонтего (dal Fontego — прозвище по месту рождения; ок. 1492 — после 1543) — итальянский музыкант, теоретик. Его работы содержат ценный материал об исполнительской практике в Италии XVI века. Автор руководства по игре на блокфлейте «Opera Intitulata Fontegara» (Venetia, 1535, издание в современной нотной записи с переводом на немецкий: Berlin; Lichtenfelde: Robert Lienau, 1959) и на виоле (1-я часть: «Regola Rubertina, Regola che insegna Sonar de viola darcho...», 2-я часть: «Lettione seconda pur della Prattica di Sonare il Violone d'Arco da Tasti...», Venice: Sylvestro Ganassi, 1542–1543).

¹³ Ганасси // *Риман Г. Музыкальный словарь. С. 289–290.*

в каждой вещи; красота исполнителя познаётся в том, держит ли он изящно свой инструмент, какие движения делает он сам и какие смычком; он должен внушать слушателям желание соблюдать тишину. Добро заключается в том, вовремя ли делает он нужные консонансы, умеет ли делать диминуции или пассажи таким образом, чтобы искусство не было оскорбляемо. <...> В зависимости от содержания музыки и слов — весёлого или печального — он должен вести смычок *forte* или *piano*, а иногда и не *forte* и не *piano*, а [извлекать — И. Д.] нечто среднее; в печальной музыке смычком действовать легко и кое-где дрожать рукой со смычком и пальцами на грифе, чтобы дать эффект, соответственный музыке; и обратно: при весёлой музыке он должен вести смычок соответственно такой музыке...»¹⁴.

Ricercata Prima

Вступление

1-й раздел

2-й раздел

¹⁴ Цит. по: Шестаков В. П. От этоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до XVIII в. С. 163.



Итак, это первый ричеркар. Он содержит в себе вступление, 3 раздела и 15 тем. Я хотел для наглядности поставить динамические оттенки, но, поверьте, моя затея потерпела неудачу, так как в нотках для этого просто не достаёт места. Вашему вниманию был предоставлен динамический «график» всего одной строки, но на его основе можно дать волю воображению и самостоятельно соединить все ноты, учитывая малейшие изгибы текста.

Заключение

В заключение ещё раз приведу слова крупнейшего представителя исторического исполнительства, дирижёра, виолончелиста, философа и музыковеда Николауса Арнонкура: «Всем известно, как учатся иностранному языку, а музыка Барокко и является таким языком, поскольку мы уже не принадлежим тому времени. Следовательно, как в иностранном языке изучают слова, грамматику и произношение, так и мы должны изучать музыкальную артикуляцию, основы гармонии. <...> Но если даже и применим указанные знания при исполнении музыки, то всё равно не добьёмся должного музицирования; это будет разве что звуковое чтение по слогам. Оно может быть довольно правильным и удачным, но настоящее музицирование начинается лишь тогда, когда перестаёшь думать о грамматике и словах, если уже не переводить, а начинаешь просто говорить. То есть тогда, когда это становится нашим собственным, естественным языком»¹⁵.

Дорогие друзья! Вы когда-нибудь меняли свою походку? Как вы думаете: это легко или нет? Наверняка мы сойдёмся во мнении — да, сложно. Поменять «как получится», вероятно, дело несложное. А вот поменять «всерьёз» или скопировать чужие движения — очень трудно. Но возможно. Вы когда-нибудь учили иностранный язык? Легко это или нет? Если просто заучить

¹⁵ *Harnoncourt N. Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis. S. 32–33. Пер. И. Приходько.*

слова — легко, особенно при наличии хорошей памяти. Если правильно их произносить и по правилам складывать в предложения — сложно. А говорить на неродном языке без акцента — крайне сложно. Но возможно.

Поменять постановку легко? Это всё равно, что поменять походку. Если не задумываться — как и зачем — несложно. А поменять так, как нужно для работы или как вас просят, — очень трудно. Но возможно. Играть в разных стилях — это всё равно, что говорить на иностранных языках. И что помогает нам в достижении поставленной цели? Правильно, труд. Но не только. Ещё ВЕРА и ЛЮБОВЬ. Только вера даёт силы начинать снова и снова, если не получается. Ну а любовь?.. А что может быть без любви?

Список литературы

Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. — М.: Классика-XXI, 2005. — 277 с.

Кюрегян Т. С. Ричеркар // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. — Т. 4. — М.: Сов. энциклопедия, Сов. композитор, 1978. — С. 671–672.

Протопопов В. В. Ричеркар и канцона в XVI–XVII веках и их эволюция // Вопросы музыкальной формы: сб. ст. / под ред. В. В. Протопопова. — Вып. 2. — М.: Музыка, 1972. — С. 5–54.

Риман Г. Музыкальный словарь / пер. с нем. Б. Юргенсона, под ред. Ю. Энгеля. — Т. 1. — М.: Юргенсон, 1901.

Сапонов М. А. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке Средних веков и Возрождения. — М.: Музыка, 1982. — 76 с. — (Вопросы истории, теории, методики).

Тарасевич Н. И. Трактат А. Коклико в системе художественного и научного мышления Ренессанса // *Коклико А. П. Compendium musices (1552)* / публ., пер., исслед. и коммент. Н. И. Тарасевича. — М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. — 506 с.

Холопова В. Н. Музыкальные эмоции: учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. — 2-е изд. — М.: Альтекс, 2012. — 346 с.

Холопова В. Н. Эмоции и смысл музыки. Проблематика основного зарубежного труда по музыкальным эмоциям: П. Н. Джаслин, Дж. А. Слобода (сост). Музыка и эмоция. Теория и исследования // Вестник Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2012. — № 1. — С. 68–75.

Шестаков В. П. От этоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до XVIII в. — М.: Музыка, 1975. — 351 с.

Boyden D. The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music. — London: Oxford University Press, 1965. — 569 p.

Harnoncourt N. Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis. — Salzburg: Residenz, 1983. — 283 S.

Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach. — Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978. — 648 p.

Должников Игорь Николаевич

Работа над освоением репертуара барочного скрипача
и барочного альтиста на примере изучения ричеркаров Джованни Бассано
Учебно-методическое пособие

Редактор: Е. Н. Цыбко

Музыкальный редактор: С. М. Мовчан

Компьютерная вёрстка, обложка: Е. А. Ларина

Подписано в печать 17.05.2019. Формат бумаги 60х90 1/16.

Усл. печ. л. 1,25. Тираж 50 экз.

Научно-издательский центр «Московская консерватория».
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
125009 Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/б.

ООО «Центр полиграфических услуг «РАДУГА»».
115280 Москва, ул. Автозаводская, д. 25.