



Искусствоведение

УДК 78

Г.Е. Иванова

Иванова Грета Еремовна, профессор кафедры ансамбля государственного музыкально-педагогического института им. М.М. Ипполитова-Иванова (Москва, ул. Марксистская, д. 36), e-mail: otelnauka@gmail.com

ИСКУССТВО КОНЦЕРТНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА ТРИО-СОНАТ

В статье рассматривается эволюция жанра трио-сонаты, виды: церковная и камерная трио-соната, а также искусство концертного исполнения этого жанра.

Ключевые слова: трио-соната, особенности исполнения трио-сонат, церковная и камерная трио-соната.

G.E. Ivanova

Ivanova Greta Ereimovna, professor of the department of the ensemble of the state musical and pedagogical institute named after M. Ippolitov-Ivanov (36, Marxist str., Moscow), e-mail: otelnauka@gmail.com

ART OF CONCERT EXECUTION TRIO-SONAT

In the article the evolution of the trio-sonata genre, types: church and chamber trio-sonata, as well as the art of concert performance of this genre.

Keywords: trio sonata, features of trio-sonatas, church and chamber trio sonata.

Музыка эпохи барокко составляет значительную часть сокровищницы мировой музыкальной культуры. Сегодня благодаря просветительской деятельности музыкантов, оценивающих ее как великое достояние культуры, она возвращается на концертную сцену, вызывая все больший и больший интерес у слушателей. Однако в музыкально-образовательном процессе музыка эпохи барокко представлена далеко не в том объеме, какого заслуживает. Обсуждению этой проблемы посвящена данная работа.

«Магия музыки барокко» – так назвал А.В. Епишин свою книгу, посвященную итальянской трио-сонате. Каждый, кто хоть раз услышал эту удивительную музыку, должен будет согласиться с тем, что она несет в себе особую эстетику, особый образ красоты, не потускневший за прошедшие столетия.

Сначала XVI в. существовали два вида трио-сонат – церковная и камерная. Первый вид носил торжественный, величественный характер, с обязательным участием органа. Второй исполнялся, как правило, в домашних условиях и представлял собой традиционную танцевальную сюиту.

Ранее всего трио-соната выделилась в Италии, там проявилась тенденция к ограничению исполнительского состава и к устойчивому выделению камерного ансамбля. Господствующим типом стал следующий состав – две скрипки и бас. Под басом подразумевали *basso continuo*, который предназначался для исполнения на органе или клавесине. Остальные же два мелодических голоса, как правило, исполнялись скрипками. Этот состав использовался в разных частях сочинения: гомофонных и полифонических.

Для музыкального искусства XVII в. – время необычайного расцвета: ни одно искусство не было никогда столь новаторским и дерзновенным и одновременно сохраняющим и преображающим в своем пространстве высшие ценности бытия. Музыка несет в себе обязательную аксиологическую составляющую, что позволяет музыканту-исследователю открывать для себя и осмысливать ценности прошлых эпох, вступая в бесконечность духовного пространства. В это пространство погружает нас

солнечный дар А. Вивальди. Она уникальна, поистине ренессансная фигура. Этот композитор – новатор, экспериментатор, неумный фантазер. Создатель нового жанра – сольного инструментального концерта, Вивальди «ворвался» в художественное пространство XX в., и сейчас уже невозможно представить себе музыкальный мир без творений этого мастера, без его музыкальных пейзажей («Времена года», «Ночь», «Буря на море»), без его обращений к внутреннему миру личности, являющих собой мост в будущее, в романтический мир XIX в. Перу Вивальди принадлежат не церковные, а камерные трио-сонаты, которые исполнялись в любом музыкальном собрании, в салонах среди просвещенных любителей искусства, будь то Венеция, Мантуя, Болонья, Флоренция. Среди композиторов, которые писали трио-сонаты стиля барокко с середины XVII в. нельзя не отметить Б. Маринни, С. Росси, Д. Верачини, А. Корелли, Дж. Каччини и т.д.

На рубеже XVII–XVIII вв. начинает складываться тот музыкальный язык, на котором потом заговорила вся Европа. Первыми были немецкие композиторы И.С. Бах и Г.Ф. Гендель.

Крупнейшим представителем позднего барокко является Г. Гендель. Будучи уже автором ораторий, концертов, инструментальной сюиты, пребывая в Италии, Гендель встретил А. Корелли, и камерно-инструментальное творчество Генделя дополнилось трио-сонатами. Гендель является автором 15 трио-сонат.

В творчестве великого немецкого композитора органиста, клавесиниста И.С. Баха представлено многообразие жанров и форм позднего барокко. Также, как большинство великих композиторов – А. Вивальди, Д. Тартини, А. Корелли, Г. Телеман, И.С. Бах начинал свою деятельность, как создатель трио-сонат. Он широко опирался на опыт итальянцев, но и делал свои выводы. Превосходно зная специфику различных инструментов, он часто в известной мере сближал склад их изложения в своем музыкальном письме, поручая, например, скрипке многоголосие, а клавиру – скрипичную фактуру. Созданные в Кётенский период трио-сонаты Баха несут в себе черты его

будущих скрипичных многочисленных сонат, сюит и других камерных произведений для ансамбля и клавира.

Так, музыкальная речь Трио-сонаты для двух скрипок и клавесина продолжала существовать и в творчестве К. Глюка, И. Гайдна, В. Моцарта. И по сей день в творчестве у композиторов XX и XXI вв. часто встречаются трио-сонаты. Немеркнущие шедевры этой незабываемой, основной формы камерно-инструментальной музыки барокко, несущей в себе «солнечный свет и энергию», наши современники с глубоким стремлением стараются отыскать и возродить. Сонаты для двух скрипок и фортепиано мы встречаем в творчестве М. Мошковского, Д. Мийо, В. Каретникова, В. Азарашвили и др.

Искусство концертного исполнительства трио-сонат имеет свою специфику. Умение играть с одним или несколькими партнерами – очень важная сторона профессионального мастерства музыканта-исполнителя. Но в исполнении двух скрипок в трио-сонатах большое значение имеет синхронность звучания, динамика и штрихи.

Под синхронностью ансамблевого звучания подразумевается совпадение с предельной точностью мельчайших длительностей у обоих исполнителей.

Синхронность – важнейшее качество для всех участников камерного ансамбля. Даже незначительное нарушение этого свойства исполнения мгновенно улавливается слушателем и ведет к таким последствиям, как разорванность музыкальной ткани и голосоведения, искажение гармонии и т.д. Единое чувство темпоритмического пульса возникает только при органичности музыкального сопереживания и непрерывном музыкальном общении.

Допустим, исполнители охотно признают, что *adagio* – темп медленный, а *allegro* – быстрый, разногласия могут возникнуть лишь при обсуждении вопроса о том, насколько он в данном случае медленный или быстрый. В равной степени для скрипачей (а также для клавесиниста или

пианиста) имеет значение решение ритмических задач и в этом случае важно всестороннее развитие устойчивости и гибкости индивидуального ритма партнеров, тонкости и ритмического слуха.

Синхронность является первым техническим требованием совместной игры. Нужно вместе взять и вместе снять звук или перейти к следующему, вместе выдержать паузу и т.д. стремительное движение пассажей должно быть очень точным по темпу и завершиться четким снятием последнего звука. Далее обратим внимание на обозначения *ritenuto* и *accelerando*. Замедление или ускорение можно распространить и на один и на оба такта и поставить в первом такте *accelerando*, а в последующем *ritenuto*. Исполнение одной и той же фигуры должно быть непререкаемо точным и очень гибким в живом течении музыки, в любом случае партнеры должны быть ритмически «неразлучны». Это же касается трелей, синкоп, перечеркнутых и неперечеркнутых форшлагов, sforцандо. Попеременно появляющиеся в партиях скрипок двуольные, триольные группы в своем сочетании должны образовывать непрерывную пульсацию.

В современных трио-сонатах часто применяются пяти, семидольные размеры. Они представляют для исполнителей некоторые трудности своей «четно-нечетной» или «нечетно-четной» структурой ($5/8=2/8+3/8$ или $3/8+2/8$). Исполнители должны быстро перестраиваться, преодолевая естественную инерцию. Следует сказать, что такие «четно-нечетно» метроритмические конструкции не являются открытием нашей эпохи. Они встречаются в сочинениях давних лет, например: в концертной сонате для двух скрипок и фортепиано До-мажор В. Моцарта (к. 130. 1 ч).

Метроритмическая самостоятельность партий струнных и фортепиано должна быть предельно отчетливой. Например: в сонате Д. Мийо для двух скрипок и фортепиано метроритмическая самостоятельность в 3-й части достигает максимума: чем независимей друг от друга партии, тем сильнее взаимозависимость партнеров.

Ансамблисты должны четко уяснить себе расположение опорных долей ритмического рисунка во всех партиях, найти общий масштаб метроритмических построений и т.д. Только овладев техникой исполнения, можно подчинить ее художественным задачам.

Динамика в ансамблевом исполнении (изменение силы, громкости звучания) является одним из самых действенных выразительных средств. В трио-сонатах объединяются инструменты с различными динамическими возможностями. Возникает необходимость корректировки. Общее понятие *форте* приобретает три значения: первое – это форте у скрипок, второе – *форте* у фортепиано, и третье – *форте* всего ансамбля, потому что таким образом определяются динамические возможности каждого инструмента и *форте* слабейшего служит тем нюансам, по которому подстраивают силу звучания своих партий другие инструменты. Пианист не может играть свою партию с такой же силой, с какой бы он исполнял *форте* на уроке по специальности. Поэтому нужно найти соответствующие нюансы в тексте произведения и работать над звукоизвлечением и, принимая во внимание регистры того или иного инструмента, находить соответствующие решения.

Несогласованное с партнерами, непродуманное применение динамических нюансов может сделать общее исполнение неинтересным. Поэтому создание единой во всех деталях динамики – обязательное условие технически грамотной ансамблевой игры трио-сонаты.

Большого внимания также требует работа над штрихами. Художественный замысел композитора должен реализоваться в деталях ансамблевого исполнения, в которых согласуется каждая музыкальная фраза. Хотя понятие «штрих» закономерно при ведении смычка в оркестровой практике, этот термин стал использоваться не только представителями струнной группы, впоследствии он получил распространение среди пианистов. Штрихи в ансамбле зависят от штрихов отдельных партий. При общем звучании произведения может быть определена художественная целесообразность решения любого штрихового вопроса. Штрихи в нотном

тексте обозначаются с помощью лиг, точек, черточек, акцентов и т.д. Длина лиги в каждой партии может быть различной. Протяженность лиги в партиях скрипок имеет предел – длину смычка и «графически целесообразные» лиги фортепианных партий можно объединить в общую категорию «технических лиг». Такие лиги обычно называются «фразировочными» или «смысловыми». Это делает скрипичные лиги и фортепианные равнозначными.

Один из основных штрихов на струнных инструментах – *деташе*. В отличие от связного *легато* он исполняется отдельными движениями смычка со сменой направления на каждом звуке. На фортепиано нет штриха *деташе*, это обозначение используется, как заимствованное из практики струнных инструментов для достижения в нужных случаях сходного звучания. Штрих *стаккато* у фортепиано может играть движением одних пальцев, без участия кисти, упругим отскоком клавиш. Разнообразие штрихов – лежачие, отскакивающие, *пиццикато* естественно и грациозно может найти пианист, прислушиваясь к их звучанию.

Методика ансамблевых занятий трио-сонат – одна из очень важных тем в музыкальном образовании. Некоторые особенности камерно-инструментальной музыки, при совместной игре двух скрипок, клавесина или фортепиано занимают в учебных планах консерватории и институтов видное и ответственное место, так как испытания по камерному ансамблю входят в число завершающих образование государственных экзаменов.

Список используемой литературы:

1. *Готлиб А.Д.* Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971. 94 с.
2. *Епишин А.В.* Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. СПб.: Композитор, 2006. 148 с.
3. *Раабен Л.* Скрипичные концерты барокко и классицизма. СПб.: Изд. РГПУ им. А.И. Герцена, 2000. 126 с.
4. *Щербакова А.И.* Изучение феномена музыкального искусства как культурологическая проблема. ФЭН-НАУКА-2012. №6 (9).