## ВЕСТНИК КРАСНОДАРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ № 3(16), 2018



Искусствоведение

УДК 78.072.2 Л.В. Нехорошкина

**Нехорошкина** Лариса Васильевна, старший преподаватель кафедры фортепиано Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: 3511970@mail.ru

## «АЛЬБЕРТИЕВЫ БАСЫ» КАК ТЕХНИЧЕСКАЯ ФОРМУЛА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ

В статье проанализированы культурно-исторические основания, генезис «альбертиевых басов», их место и роль в разных стилях фортепианного искусства и выразительные возможности.

*Ключевые слова:* «альбертиевы басы», фортепианное искусство, галантный стиль, классический стиль.

L.V. Nehoroshkina

**Nehoroshkina Larisa Vasilyevna,** senior teacher of piano department of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: 3511970@mail.ru

## «ALBERTY BASES» AS A TECHNICAL FORMULA AND ARTISTIC TECHNIQUE

In the article the cultural and historical bases, the genesis of the «Alberty basses», their place and role in different styles of piano art and expressive possibilities are analyzed.

Key words: «Alberty basses», piano art, gallant style, classical style.

Итальянский композитор Доменико Альберти, в отличие от его однофамильцев – художника и поэта – известен мало. Но уже в музыкальной школе юным музыкантам приходится разучивать пьесы с фигурацией в левой руке, содержащей многократно повторяемое движение по звукам аккорда. Фигурация технически трудна для начинающего пианиста. В связи с преодолением данной трудности педагог, как правило, заводит разговор об «альбертиевых басах». Так в сознании юных музыкантов впервые появляется имя Альберти и остается в памяти до того момента, пока они занимаются классической музыкой. Впрочем, обычно обучающемуся сообщается только то, что он был итальянским музыкантом-изобретателем названных «басов». Д. Альберти родился в Венеции. Год рождения до сегодняшнего дня точно не определен. По разным сведениям это произошло в 1707, 1710, 1717 году. Умер он в 1740 году в Риме. За недолгую жизнь сочинил в «галантном стиле» 40 сонат для клавесина [1], мотеты и в конце жизни – оперу, которую назвал «Олимпиадой». Именно в сонатах он использовал тот тип сопровождения, который сделал его имя известным.

Справедливо полагают, что настоящее серьезное искусство укоренено в истории культуры. История перетекает в искусство, которое, в свою очередь, становится существенным историческим фактом [2, с. 283–284]. «Галантный стиль» в музыке появился в Европе в XVIII веке. Его часто называют «рококо», по аналогии со сходным стилем в изобразительном искусстве и архитектуре. Данный стиль стал атрибутом аристократического салона, в котором клавесинная музыка осуществляла себя как

социокультурный феномен. Лицом и главной фигурой европейского салона в хозяйка. Галантный его стиль как некий художественных средств-приемов, приспособленных ДЛЯ выражения Музыка утонченной изысканных, ХИНШКЕИ чувств. писалась ДЛЯ аристократической женщины. Музыка – дань уважения хозяйке, комплимент ей. Произведения, написанные в названном стиле, являются элементом салона, который, собирая разные искусства в единое целое, создает нежное тонкое облачение аристократическим беседам. Эти беседы – даже на серьезные, философские темы – ведутся, в том числе, для того чтобы доставить удовольствие дамам [3, с. 8–9]. Главный выразительный нюанс музыки «галантного стиля» – dolce, что в переводе с итальянского – нежно, сладко.

Выдающиеся композиторы стиля рококо — Скарлатти, Куперен, Рамо и др. — противопоставили свое искусство «слишком ученой» музыке великих полифонистов эпохи барокко — И.С. Баху, Г.Ф. Генделю и проч.

Галантный стиль (рококо) иногда называют «раннеклассическим», т.к. галантный стиль «подготовил» многие элементы будущего классического стиля, достигшего своего апогея в музыке «венских классиков». С известной натяжкой некоторые произведения Гайдна, Моцарта и даже Бетховена можно отнести к разряду сочинений, написанных в традициях галантного стиля.

«Альбертиевы басы» — один из самых ярких элементов фортепианной музыки, зародившихся в галантном стиле. Эти «басы» стали любимым приемом Гайдна и Моцарта. Таким образом, Доменико Альберти, благодаря своему изобретению, поучаствовал в создании классического стиля. Он вошел в историю музыкальной культуры, и как создатель названного стиля, и как изобретатель фигурации в сопровождении, которая стала существенным элементом классической музыки.

Но нельзя не отметить, что изобретение Д. Альберти не ограничило свое влияние веком классической музыки — восемнадцатым столетием. Классицизм претендовал на внеисторичность стиля, если выразиться точнее — на всеисторичность. Он, являясь «по определению» неким образцом музыкального искусства и достигнув своей высшей точки в музыке Моцарта, постоянно возрождается в мировой музыкальной культуре последующих веков. А мелодическая фактурная фигурация, сформировавшаяся на основе «альбертиевых басов», родственная им, продолжила свое уже самостоятельное развитие в романтизме, в оригинальной русской музыке (наиболее яркий пример — 12-й «патетический» этюд А.Н. Скрябина). Впрочем, в начале XX века неоклассицизм вернулся к трактовке названной формулы в том виде, в каком ее использовал Д. Альберти.

Итак, в XIX веке, изобретение становится уже элементом стилей, которые можно назвать «бетховенским», «шопеновским», «листовским» — такова тенденция. Таким образом, «альбертиевы басы» пережили не только недолгий век жизни самого композитора, они пережили время господства стиля «рококо» в музыке и даже преодолели «безграничные границы» классического стиля. Именно этот факт делает изобретение Альберти уникальным в своем роде явлением мировой музыкальной культуры.

В чем же причина успеха «формулы Альберти»? Фортепианная классическая музыка, о которой идет речь в данной статье, относится к «гомофонно-гармоническому» роду. Музыка, которую принято называть «гомофонно-гармонической», «ставит на пьедестал мелодию», делает ее главным элементом произведения. Другие элементы служат мелодии, в том смысле, что позволяют выявить ее выразительность, точнее – способствуют их выявлению. Эти элементы, продолжая аналогию со скульптурой, можно уподобить пьедесталу, на котором располагается мелодия-скульптура. Но, справедливо считается, что пьедестал должен быть весьма прочным. Мелодия слишком тонка, узорчата и прихотлива. Одна басовая нота, лишь намечающая гармонию и обозначающая функцию, – слабая поддержка свободно льющейся мелодии. Но вот мы сыграем на фортепиано четырехзвучный аккорд. Мелодическая нота стала четвертым, верхним его Постамент хороший. Поддержка голосом. надежная, статичная.

Аккордовое сопровождение «останавливает» музыку. Иногда это хорошо, поскольку усиливает выразительность в данном конкретном эпизоде, но это бывает лишь иногда – как прием из разряда исключений. Общее правило иное: мелодия должна поддерживаться движущимся аккомпанементом. Если взять аккорд и продолжать развивать мелодию, то она при каждом извлечении нового звука будет динамически усиливаться относительно аккомпанемента, ведь тот аккорд в аккомпанементе, который мы взяли в начале такта, постепенно затихает. Таковы физические условия клавесина и фортепиано – прекрасная, парящая в божественной сфере мелодия остается без поддержки гармонически звучащего «космоса», тоже прекрасного, правда – по-иному, не так, как мелодия. Иногда это очень выразительно: мелодия все возвышается над миром, а мир затихает, как бы прислушиваясь к прекрасному пению. Но данный прием является лишь исключением. Он не может и не должен стать «всей музыкой». Мелодия должна вернуться, фактурное восстанавливая прежнее отношение между «сферами музыкального космоса». И для этого восстановления, для «правильного» отношения необходима мелодическая фигурация, подобная той, что открыл Д. Альберти.

Размышляя над отношением мелодии и аккомпанемента в клавесинной музыке, нельзя не учитывать еще один момент, непосредственно связанный со спецификой динамических возможностей клавесина. В отличие от фортепиано, позволяющего поднять мелодию над аккомпанементом с помощью динамики (мелодию играть громче, а сопровождение — тише), клавесин «динамически выровнен». Здесь мелодия может выявляться из фактурного звукового массива лишь с помощью весьма ограниченных возможностей, которые предоставляются специфическим регистровым тембром, свойственным диапазону более высокому, чем диапазон, в котором располагается сопровождение. Данная особенность клавесина не позволяет композитору в полном объеме (даже в медленном темпе) применять тот тип фактурного сопровождения, который возможен в музыке, написанной для

фортепиано: использовать повторяющиеся аккорды, то усиливающиеся, то затихающие (см., например, две арии из финала бетховенской Сонаты № 31). Даже в медленном темпе клавесин «требует» фигурации, подобной «альбертиевым басам», т.к. повторяющийся аккорд в сопровождении заглушит мелодию (три одинаково по динамике звучащие ноты против одной).

Некоторым может показаться, что повторение аккорда, постоянная пульсация аккорда в левой руке дадут тот же эффект. Однако, как уже отмечалось, данное мнение является ложным, ибо В ЭТОМ мелодию, особенно аккомпанемент заслонит ЭТО касается исполняемой в быстром темпе, в которой «альбертиевы басы» первоначально использовались. Более того, в музыке усилится симметричный элемент, а иногда даже появится совсем уж вульгарная маршеобразность. В результате мелодия «опустится с Небес на землю».

«Альбертиевы басы» – фигурация, которая позволяет внести элемент космического порядка (ритм) в целостную звуковую ткань музыкального произведения. В то же время она не противопоставляет звуковую массу сопровождения мелодии, подобно тому, как это делает аккордовое сопровождение. В клавесинно-фортепианной музыке (особенно В фортепианной) названная фигурация позволяет гибко реагировать динамическую выразительность мелодии. Гибко – значит поддерживать ее в динамическом возрастании и затихании. Она также может добавлять музыке новые выразительные смыслы, т.е. быть «биением взволнованного сердца» или мечтательным перебором «лютневых» струн.

И, наконец, последнее. Фигурация Альберти содержит в себе элемент, родственный мелодии. Она имеет интенцию «мелодической стать фигурацией». И данный момент в зависимости от замысла автора или исполнителя может быть или усилен, как почти всегда поступал Г. Гульд, ослаблен. Объективно мелодизированная фигурация ИЛИ делает фортепианную фактуру объемнее и, что немаловажно, добавляет музыке выразительные элементы, обладающие относительно самостоятельной художественной ценностью.

## Список используемой литературы:

- 1. *Альберти Д*. Музыкальная энциклопедия в 6 томах. Т. 1. М., 1973–1982.
- 2. *Храмов В.Б.* «Первое философическое письмо» П.Я. Чаадаева как документ эпохи // Культурная жизнь Юга России № 2. 2014. С. 8–10.
- 3. *Храмов В.Б.* Советское кино как феномен советской культуры // «Теория и практика общественного развития». № 2. 2009. С. 183–201.