

FM 1477
3

ИОГАНН КУНАУ

КЛАВИРНАЯ СОНАТА

ТБИЛИСИ 1980

ИОГАНН КУНАУ

M 786.2

FM 1477
3

КЛАВИРНАЯ СОНАТА

РЕДАКЦИЯ, ВСТУПЛЕНИЕ И КОММЕНТАРИЙ

Р. ХОДЖАВА

Тбилиси 1980

Иоганн Кунау — представитель немецкой клавирной школы конца XVII — начала XVIII века, один из наиболее выдающихся композиторов среди немецких клавиристов до Баха.

Кунау принадлежит к ряду тех композиторов, в творчестве которых формируется течение, ведущее к утверждению гомофонно-гармонического стиля, к классической сонате. С именем Кунау связано создание многочастной клавирной сонаты, в том числе и программной.

Иоганн Кунау родился в 1660 году, в Гейзинге (Саксония). Мальчиком его определили в школу при Дрезденской Кройцкирхе, где он получил первоначальное музыкальное образование.

С 1682 года и до конца жизни Кунау живет в Лейпциге. В Лейпцигском университете Кунау изучал право и философию. С 1701 года Кунау работает музикдиректором Лейпцигского университета и кантором церкви Фомы¹ (в этой должности Кунау после его смерти сменил И. С. Бах). Умер Кунау в 1722 году.

Кунау был глубоко образованным человеком, разносторонней личностью: композитор, теоретик, органист, клавирист, юрист, писатель; он увлекался математикой, знал много языков, в том числе древние. Широкой известностью пользовался сатирический роман Кунау «Музыкальный шарлатан», в котором он излагает свои эстетические воззрения.

Кунау — автор страстей, мессы, светских и церковных кантат, мотетов. Но славу ему привнесла клавирная музыка: два сборника «Neue Clavierübung»² (I—1689, II—1692), в каждом по семь сюит или «партиг», как он их называет (в конце второго сборника — соната си-бемоль мажор)³; сборник из семи сонат «Свежие клавирные плоды или семь сонат хорошего изобретения и манеры» (1696); и сборник из шести программных сонат «Музыкальное представление некоторых библейских историй в шести сонатах, исполняемых на клавире» (1700).

Клавирные сонаты Кунау представляют собой значительную ступень в развитии фортепианной сонаты и фортепианной музыки вообще. Музыка Кунау характеризует яркость образов, глубина чувств, четкость, ясность построений. Музыка эта и поныне сохраняет свою художественную ценность, а для учащихся, кроме того, является и превосходным материалом для выработки определенных исполнительских навыков, приобщения их к стилю и кругу образов старинной музыки.

* * *

Предлагаемая нами соната — третья соната фа-мажор из сборника «Свежие клавирные плоды». Полностью данная соната в Советском Союзе публикуется впервые.

В основу текста положено критическое издание Johann Kuhnaus Klavierwerke herausgegeben von Karl Päsler. В сб.: «Denkmäler deutscher Tonkunst». Vierter Band. Leipzig, 1901⁴, являющееся результатом сравнений и проверки всех известных оригинальных изданий. Редактору принадлежат указания темпов и динамики, фразировка, аппликатура, расшифровка мелизмов.

В заключение редактор считает своим долгом принести благодарность проф. Л. И. Ройзману за ценные указания.

Р. ХОДЖАВА

¹ Это сочетание должностей было принято в то время в Лейпциге.

² Стремясь к переводу смысла, а не буквы термина «Clavierübung» (Клавирные упражнения), весьма распространенного в то время, Л. Ройзман предлагает следующий перевод: «Высшая художественная школа клавирного искусства» (Ройзман Л. О фортепианных транскрипциях органичных сочинений старых мастеров. В сб.: «Вопросы фортепианного исполнительства», вып. III, М., 1973, с. 161).

³ «Так появилась на свет первая клавирная соната или, по крайней мере, наиболее ранняя». ZHEDLOCK J. S. The Pianoforte Sonata. Its origin and development. New York, 1964, p. 42.

⁴ В дальнейшем этот сборник указывается сокращенно: DdT.

Соната

И. Кунау
(1660 - 1722)

Allegro maestoso

с а н т а н д о

x)

ОБЛЕГЧЕНИЕ:

(simile)

5 1 t. 4 5 1 p 1 2 2 1

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a melodic line with a trill marked 't. 4' and a dynamic marking of 'p'. The lower staff provides a harmonic accompaniment with fingerings 2, 1, 2, 1, 2, 1.

40

2 1 2 1 5 t. 3 4

This system contains the third and fourth staves. The upper staff has a measure marked '40' and a trill marked 't. 3'. The lower staff continues the accompaniment with fingerings 2, 1, 2, 1.

f

5 3 2 1 5 3 2 3 2 4 5 3 4

This system contains the fifth and sixth staves. The upper staff begins with a dynamic marking of 'f' and includes various chords and melodic fragments. The lower staff has fingerings 2, 3, 2, 3, 4.

50

3 2 4 5 3 1 3 1 6) 3 t. 5 2 1 2 1

This system contains the seventh and eighth staves. The upper staff has a measure marked '50' and a trill marked '3 t.'. The lower staff has fingerings 2, 1, 2, 1, 2, 1.

(simile) 60 ten. 4 3 7) p 3 4

5 1 mf (4) 1 1 3 1 3 3 4

This system contains the ninth and tenth staves. The upper staff has a measure marked '60' and a dynamic marking of 'mf'. The lower staff has fingerings 2, 4, 1, 3, 1, 3, 3, 4.

3 2 4 4 3 4 1 2 1 2 1 2 1 2 1 5

This system contains the eleventh and twelfth staves. The upper staff has a measure marked '3' and a dynamic marking of 'p'. The lower staff has fingerings 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 5.

70

Musical score for measures 70-75. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings (4 2, 5 1, 3 2, 4 1, 3 1, 3 2). The left hand provides a steady bass line. A dynamic marking of *mf* is present at the end of the system.

marcato

80

Musical score for measures 76-81. The tempo is marked *marcato*. The right hand has a rhythmic accompaniment with chords and single notes, featuring fingerings like 3 1, 2 1, 4 2, 5 3, 4 2, 5 3, and 4 2, 5 3. The left hand continues with a bass line.

Musical score for measures 82-87. The right hand has a melodic line with a trill (t.) and various ornaments, with fingerings 3 1, 3 1, 5 3, 3 5, and 3 5. The left hand has a bass line with fingerings 2 1 and 1.

80

Musical score for measures 88-93. The right hand features a series of chords with fingerings 5 4, 5 3, 4 3, and 5 3. The left hand has a bass line with fingerings 2 1, 2 1, and 2 1.

Musical score for measures 94-99. The right hand has a melodic line with a trill (t.) and various ornaments, with a fingering of 4 2. The left hand has a bass line.

100

9) ritardando 10)

Musical score for measures 100-105. The tempo is marked *ritardando*. The right hand has a melodic line with a trill (t.) and various ornaments, with a fingering of 1. The left hand has a bass line. The piece concludes with a double bar line and a common time signature (C).

Allegretto ¹⁾

2 3 2 1 x)t.

1

2 3 1 1 2 4 3 3 1 3 2

2) 5 4 (b) 5 3 4 1 5 4 1

f (h) tr.

4 3 2 3 2 4 3

10 2 1 5 2 3 3 4) 3

tr. xx) tr. p

2 3 2 1 2 3

4 5 5 5 4 3 4 5 4 2 1 3 4 2

1 1 2

5 2 1 3 4 5 3 1

t. x)

1 2 2 5

f

Detailed description: This system contains the first four measures of a piece. The right hand features a complex melodic line with slurs and fingerings (5, 2, 1, 3, 4, 5, 3, 1). The left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamic markings include *t.* and *x)* in the right hand, and *f* in the left hand. Measure numbers 1, 2, 2, and 5 are written below the bass staff.

5 4 3

20

1 2 3 4

p

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. Measure 5 is boxed with the number 20. The right hand has a triplet of eighth notes (5, 4, 3) and a sequence of notes (1, 2, 3, 4). The left hand continues the accompaniment. Dynamic markings include *p*. Measure numbers 1, 2, 3, and 4 are written below the bass staff.

3

t. mf 6)

2 1 2 5

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The right hand has a triplet of eighth notes (3) and a melodic line. The left hand has a bass line. Dynamic markings include *t.* and *mf* 6). Measure numbers 2, 1, 2, and 5 are written below the bass staff.

t. p

1 2 2 5 2

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line. Dynamic markings include *t.* and *p*. Measure numbers 1, 2, 2, 5, and 2 are written below the bass staff.

30

mf 7) t. p

Detailed description: This system contains measures 17 through 20. Measure 17 is boxed with the number 30. The right hand has a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes (7). The left hand has a bass line. Dynamic markings include *mf* 7), *t.*, and *p*. Measure numbers 2, 2, and 2 are written below the bass staff.

x)

Detailed description: A small musical notation in the treble clef showing a sequence of notes: quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter.

First system of a piano piece. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *tr*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A circled 'x)' is present at the end of the system.

Second system of the piano piece. It continues the melodic and accompanimental lines. Includes markings for *tr*, *f*, and various fingerings. A circled '8)' is above the first measure.

Third system of the piano piece. The right hand has a more complex melodic line with some grace notes. Includes markings for *f*, *rallent*, *t*, and *tr*. A circled '10)' is above the first measure, and a circled 'x)' is at the end.

Aria. *Andante cantabile*

Fourth system, the beginning of the 'Aria. Andante cantabile' section. The right hand has a simple, sustained melodic line, and the left hand has a simple accompaniment. Dynamics include *mf*. A circled '1)' is above the first measure.

Fifth system of the 'Aria' section. It features a more active melodic line in the right hand. Includes a circled '10)' above the first measure and various fingerings.

x)

x x)

Musical score system 1. Treble clef, bass clef. Includes fingerings (4, 5, 4), trills (t. x), and a sequence of numbers (5, 3, 2, 1, 2, 2, 3, 1, 4, 2) at the bottom.

Musical score system 2. Treble clef, bass clef. Includes a box with the number 20, a trill (tr), and fingerings (4, 3, 2, 3, 1, 5, 3, 1, 4, 5, 5, 4). Dynamics include *p*.

Musical score system 3. Treble clef, bass clef. Includes the instruction *più espressivo*, a box with the number 30, and fingerings (3, 2, 1, 3, 3, 1, 2, 1, 2, 4). Dynamics include *p*.

Musical score system 4. Treble clef, bass clef. Includes fingerings (4, 2, 4), trills (t.), and the instruction *più p*.

Musical score system 5. Treble clef, bass clef. Includes a box with the number 40, fingerings (4, 3, 2, 1, 5, 2), and dynamics *mf*.

x) Musical notation showing a triplet of eighth notes on a treble clef staff.

xx) Musical notation showing a triplet of eighth notes on a bass clef staff.

xxx) Musical notation showing a triplet of eighth notes on a treble clef staff.

Musical score system 1, measures 1-5. Treble clef, 8/8 time signature. The piece begins with a 4-measure rest in the treble. The bass line starts with a whole note chord. The melody in the treble consists of quarter and eighth notes, ending with a sharp sign.

Musical score system 2, measures 6-10. Measure 6 is marked with a box containing the number 50. The treble clef continues with eighth-note patterns. The bass clef has a trill (t.) in measure 10. Fingerings 1, 2, 3, 4 are indicated in the treble.

Musical score system 3, measures 11-16. The tempo marking *ritardando* is written above the staff. The treble clef features a trill (tr) in measure 11. The bass clef has a trill (t.) in measure 14. The system ends with a double bar line and the time signature 6/16.

Musical score system 4, measures 17-22. The tempo marking *Allegro* and the instruction *legato* are present. The time signature is 6/16. The treble clef has a forte (*f*) dynamic in measure 17. The bass clef has piano (*piano*) and forte (*forte*) markings. Fingerings 1, 2, 3, 4 are shown.

Musical score system 5, measures 23-28. Measure 26 is marked with a box containing the number 10. The treble clef has a piano (*p*) dynamic in measure 26. The bass clef has piano (*p*) and forte (*f*) markings. Fingerings 1, 2, 3, 4 are shown.

Musical score system 6, measures 29-34. The treble clef has a forte (*f*) dynamic in measure 29. The bass clef has piano (*p*) and forte (*f*) markings. Fingerings 1, 2, 3, 4 are shown.

20

3 2 5 3 2 3 1 3 1 5) 3 1 2 1

[p] [f]

[p]

2 3 3 1 2 3 2 3 2 4

30

3 4 3 1 4

4 5 4 5 3 2 3 2

40

[f] [p]

3 2 3 4 3 2 4 1 3

[f] [p]

5 2 4 5 3 5 3 4 3 2 4 1 3

2 4 2 3 2 4 4 2 3 1

50

1 2 4 4

3 4 3 4 2 1 2 2 3 4 2

p

4 3 3 2 4 1 3

2 3 4 2

60

3 2 4 1 3

4 2 1 4 5 3 2 1 3

3 2 3 1 3 3

4 2 5 3 5 2 4 4 5

70

1 4 3 3 3 3

3 2 4 2 2 1

5 4 3 4 2 1

«... я умалчиваю о надлежащих переменах такта и о некоторых сменах выражения».

Из предисловия Кунау к сборнику «Свежие клавирные плоды».

КОММЕНТАРИИ

Одна из трудностей исполнения старинной музыки заключается в том, что в произведениях старых мастеров редко встречаются исполнительские указания. Правда, отсутствие указаний в конкретном музыкальном тексте в какой-то мере компенсируется теми общими положениями в отношении темпа, динамики, аппликатуры, расшифровки мелизмов, которые были суммированы самими композиторами и теоретиками в их трактатах.

Трудность усугубляется еще и тем, что, в соответствии с эстетическими принципами того времени и нашего, глубоко различны понятия выразительности исполнения, темпа, силы звучания, аппликатуры, фразировки. «Сила экспрессии и мощь звука — это то, что сейчас больше всего ценится в музыке. Но эти идолы современного искусства по-видимому не были в почете два столетия назад. В своих предисловиях, в трактатах об искусстве игры на клавесине авторы всегда и прежде всего рекомендовали красоту, тонкость и точность», — пишет Ванда Ландовска¹.

Установление темпа — одна из первейших задач. В течение прошлых веков темп устанавливался в согласовании с формой изложения — при мелких длительностях и особенно при полифоническом изложении быстрый темп не должен был быть слишком быстрым, чтобы ясна была вся ткань. В старинных трактатах говорится и о том, что движение в основном должно быть равномерным, без ускорения и замедлений. Неприемлемы также и слишком медленные, как бы застывшие темпы. Композиторы той эпохи связывали темп музыкальных произведений с естественными движениями человека: «Человек является мерой музыки, его ритм в то же время оказывается и ее ритмом...»²

В какой степени исходит музыка от человека, в такой же степени она и опирается на него». Динамические указания в данной сонате встречаются только в V части. Редкость динамических обозначений в старинной музыке не означает того, что динамические оттенки не применялись вовсе. Вот что пишет современник Кунау, известный теоретик И. Маттезон: «Каждому знатоку известно, что в музыке слабое и сильное — подобно тому как в живописи свет и тень — являются важнейшими источниками, из которых человек искусный может извлечь секрет, как наилучшим образом усладить своих слушателей».

Редактор предлагает свой вариант динамических оттенков в согласии с существующими формами динамики того времени. Для клавирной музыки той эпохи характерна была ступенчатая, или т. н. «террасообразная» динамика (исходя из особенностей клавесина и органа). Однако это не означает того, что нельзя применять небольшие усиления или уменьшения силы звука в пределах одной звучности (т. н. «микродинамика»).

В авторском тексте аппликатуры нет. При выборе аппликатуры редактор нередко руководствовался особенностями аппликатуры того времени — приемом переключивания и скольжения пальцев при гаммообразных последованиях; часто такая аппликатура оказывается чрезвычайно логичной. Подобная аппликатура требует гибкости кисти, пластичности растяжений.

В IV части несколько авторских лиг (кстати, говорящих о многом), все остальные лиги редакторские. Эти лиги являются не фразировочными лигами, определяющими внутреннюю логическую связь фразы, а артикуляционными лигами (объединяющими самые мелкие единицы музыкального текста), с помощью которых может быть осуществлена фразировка.

Артикуляция играла большую роль в исполнительском искусстве того времени. С помощью разнообразия артикуляции старые мастера добивались большой выразительности исполнения. В соответствии с этим лиги, выставленные в данной сонате, служат разным выразительным целям.

Очень часто лига в старинной музыке не означает перерыва в звучании, не означает того, что между лигами надо снимать руку, а, подобно скрипичной лиге, означающей смену штриха, определяет опорные моменты и т. д. Лиги, начинающиеся на сильной доле, обозначают общее связанное движение.

Некоторые лиги подчеркивают выразительное значение отдельных моментов (авторские лиги в IV части, редакторские лиги в I, IV частях). В некоторых случаях лига подчеркивает синкопы, тактовое построение, как это имеет место в фуге и во второй арии.

¹ Цит. по.: Копчевский Н. Вступительная статья к сб.: И. С. Бах. Маленькие прелюдии и фуги. М., 1972, с. 5.

² Diethard HELLMANN. Vorwort in: Jan Piter SWEELINK. Ausgewählte Werke für Orgel und Klavier. Leipzig, Ed. Peters, Band I, S. VIII.

Иногда лиги указывают на мотивное строение тем, как, например, в теме фуги — здесь движение должно быть плавным, скорее всего нужно внутри себя чувствовать это членение, а внешне реагировать на него еле заметным движением кисти.

Порой лига объединяет звуки короткого мотива — «мелодическое зерно» пьесы. Например, в фуге первая двузвучная лига фа-ля — это как бы начальный мелодико-гармонический «импульс» всех частей сонаты. В IV части — начальные звуки ля-ре-до-диез — «зерно» данной части.

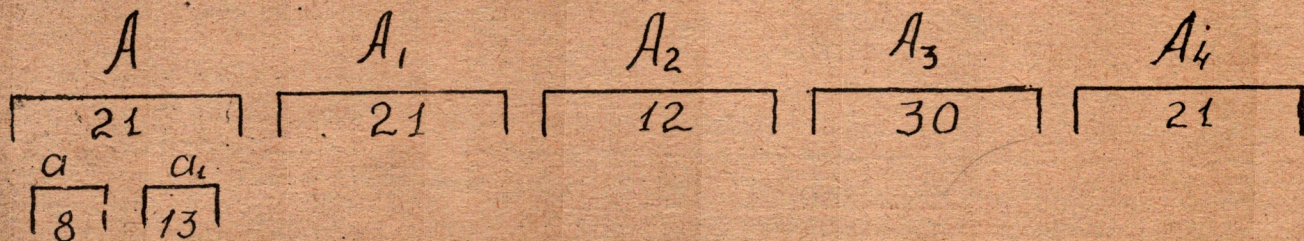
Из мелизмов, употребляемых Кунау, в данной сонате встречается трель. Кунау обозначал трель то знаком t , то знаком tr . Стоимость основной ноты решает вопрос: играть трель как неполную трель, пральтриллер (обозначение пральтриллера — \sim весьма принятое в XVII веке, Кунау не меняет), или как длинную трель.¹

Шлейфер (кулэ) — \sim довольно распространенный мелизм у Кунау, в данной сонате встречается единственный раз, в фуге (т. 33); расшифровка дана нами в соответствии с указанием Кунау по этому поводу.

1 ЧАСТЬ

Фактура этой части характерна для Кунау (преобладание аккордового изложения). Фактура подобного рода у Кунау отличается вокальностью, голоса оказывают друг другу живую поддержку и создают тип «поющей» фактуры.

Необыкновенно важно ученику разобраться в построении этой части — членение поможет ему воспринять целое. Схематически построение первой части можно изобразить следующим образом:



1. Все, что не обозначено лигами, играть портаменто — подчеркнуто, протяжно, но не связно, ровно динамически и ритмически, как бы «переступая с аккорда на аккорд».
2. Партия левой руки на протяжении всей части (да и во всех остальных частях) не должна звучать значительно слабее первой, звучание ее должно быть глубоким, весомым.
3. В третьем такте отметить иммитацию в средних голосах, аналогично в 24, 45-46 тактах.
4. Форте, меццо-форте, пиано всегда начинать со второй четверти, аналогично началу (исключение — такт 62).
5. В тактах 20-22 следует выделить не только мелодию, но и все остальные голоса. Полезно проиграть это место без мелодии и вслушаться.
6. В первой восьмушке Фаренц пишет си. Нам же кажется вполне возможным си-бемоль, придающий фригийский оттенок (ля-си-бемоль фригийская секунда). Гармоническое своеобразие клавирной музыки, особенно добаховского периода, связано с использованием старинных ладов.
7. В тактах 62-68 в правой руке вести хроматическую линию.
8. В тактах 89-92, 99-102 в правой руке вести не только верхний голос, но и средний.
9. Последние три такта — постепенное, плавное замедление.
10. Данная фермата, как и другие, имеется в оригинале.

¹ KARL PÄSLER. Vorwort in: DdT, S. XXIV.

II ЧАСТЬ

Aria (указание автора) и fuga представляют собой как бы «малый цикл» — прелюдия и fuga, — входящий в более крупный цикл — сонату (подобное явление встречается в скрипичных и клавирных сонатах Баха, клавирных сюитах Генделя).

Вторая часть написана в старинной двухчастной форме. В этой форме в то время писались части сюит, прелюдии и другие пьесы. Повторение обеих частей обязательно. Aria — также аккордового изложения, спокойного торжественного характера, очень напевна.

Первая часть арии — полифонического склада, построена на имитации мотива:



Из этого мотива вырастает выразительная восьмитактовая мелодия второй части, благодаря которой изложение этой части принимает гомофонный характер.

1. Aria исполняется не слишком медленно, избегая статичности.

2. Преобладающая звучность — форте; в соответствии со стилем музыки той эпохи форте исполняется полным, глубоким звуком. Вместе с тем, исполнение этой части должно быть интонационно гибким: имеется в виду микродинамика — динамические оттенки в пределах одной звучности.

3. В эпоху Кунау, по некоторым данным, принято было в отдельных случаях удлинять пунктирные звуки и, следовательно, укорачивать короткие. И в данном случае в какой то мере это возможно, то есть исполнять шестнадцатые несколько ближе к тридцатьвторым. Совершенно недопустима очень распространенная среди учащихся манера в подобных случаях шестнадцатую играть в триольном ритме, т. е. как третью ноту триоли.

4. Мотив этот всюду играется легато, все остальное — глубоким портаменто.

5. В этой части очень интересно применение трели: динамическим центром тяжести, опорной нотой при исполнении должна быть не первая, а третья четверть:



а не:



6. Такты 9-10, 11-12, 15-16, на наш взгляд, представляют собой соединение обращения основного мотива и самого мотива, поэтому нам представилось возможным объединить их двухтактными лигами.

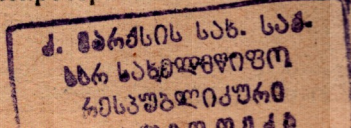
7. Последние два такта без заметного замедления. Можно сыграть чуть-чуть весомее две последние четверти.

III ЧАСТЬ

Третья часть — четырехголосная fuga. Экспозиция — 1-12 такты, тема поочередно проходит в четырех голосах. Такты 12-15 — интермедия, а далее — такты 15-21 контрэкспозиция, где тема проходит только в двух голосах. Такты 21-23 — небольшая интермедия, с которой начинается средняя часть. Тема проходит дважды, в субдоминантовых тональностях — си-бемоль мажор и соль минор. В средней части Кунау использует новые средства выразительности: теме противостоят трели в сочетании с пунктирным ритмом. Такты 30-32 — интермедия. С 32 такта начинается реприза, где тема проходит дважды, в тональностях DT. Такты 38-39 — короткое построение без проведения темы.

1. Не слишком быстро, чтобы ясны были полифоническая ткань, трели.

2. Пэзлер пишет мелким шрифтом **и и**. Очевидно он здесь имеет в виду то обстоятельство, что во времена Кунау случайные знаки альтерации (Accidentien) распространяли свое действие



за пределами тактовой черты.

3. Некоторые украшения, без затруднений исполняемые на клавесине с его легкой и податливой механикой, чрезвычайно трудно исполнить на фортепиано. Поэтому редакторы и исполнители считают возможным порой упрощать украшения или же вовсе опускать их.

4. В интермедии (такты 12-15) яснее выделить верхний голос и бас, благодаря чему ясна будет и переключке шестнадцатых, взятых из противосложения.

5. В 21 такте запятая отделяет экспозицию от средней части, следующую интермедию мы относим к средней части, поэтому важно пиано начать точно на второй шестнадцатой второй четверти.

6. В средней части тему предлагаем играть меццо-форте. Звучание в средней части должно быть более легким и острым — здесь как бы усиливается свойственный фуге шуточный характер.

7. Ритмически очень ясно пунктирные фигуры.

8. Пэзлер предлагает си-бемоль.

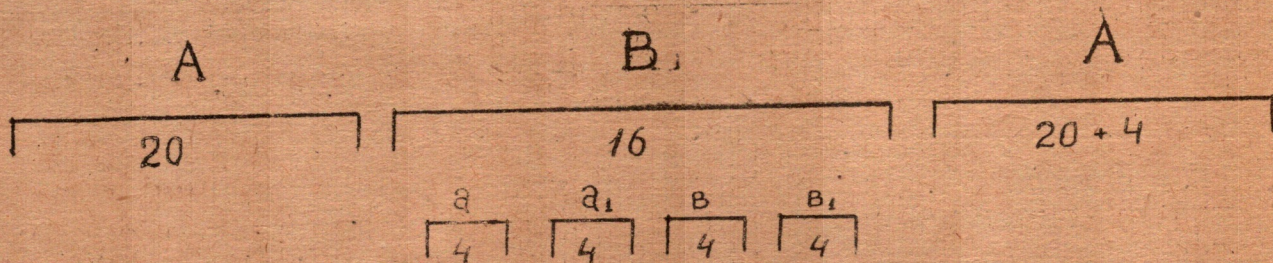
9. Последнее проведение темы более значительно и как будто бы шире.

10. Такты 38-39 — ярче верхний голос, значительно сильнее доминанту в басу и ее разрешение в тонику.

IV ЧАСТЬ

Aria (указание автора) — пьеса скорбно-созерцательного характера, лирический центр сонаты, музыка отмечена глубиной чувства, необыкновенно мелодична, ее можно назвать «песней без слов».

Схематически построение этой части можно изобразить следующим образом:



Подобные формы — ясно разделенные, симметричные — характерны были для композиторов немецкой мелодической школы (сторонников нового мелодического направления в Германии).

В этой арии также чередуется полифоническое изложение с гомофонным. В крайних частях имеются имитации. Средняя часть — гомофонна — на фоне аккордового изложения цельная, протяженная мелодия (16 тактов), хотя и делится на четыре части.

В издании «Немецкая клавирная музыка. Произведения композиторов XVII-XVIII веков». М., 1972, напечатаны две последние части данной сонаты Кунау. Вызывает удивление тот факт, что, зная авторскую запись, редакторы изменили ее — четвертую часть излагают на $\frac{3}{4}$, вместо $\frac{3}{2}$, таким образом вместо трех половинных нот в каждом такте три четверти. Подобное изложение, вызванное, очевидно, соображениями удобства чтения нот учащимися и современной нотации, представляет нам неубедительным и меняющим характер музыки.

1. Все что не обозначено лигами, играть глубоким портаменто.

2. В этой части, так же, как и в предыдущих, необыкновенно важно реальное выдерживание пальцами всех длительностей и, наоборот, нужно остерегаться удерживать лишние звуки.

3. Лиги в тактах 11, 30, 34, 47 (в правой руке), а также двузвучные лиги в 16, 17, 19, 31, 35, 50, 52, 53, 57 тактах имеются в оригинале. В двузвучных лигах первую ноту брать значительно, вторую легче, чуть раньше снимая палец.

4. В этой части присутствуют и элементы «выразительности чувствительной» (Кунау считают родоначальником сентименталистского течения в Германии) — выразительные «вздохи» в тактах 24 и 28.

5. В конце арии музыка как бы истаивает.

У ЧАСТЬ

Финал представляет собой жигу. Размер 6/16 (в вышеупомянутом издании изложение на 6/8), триольное движение, но с перерывами; рисунок мелодии — прыгающий, мелодия построена на скачках кварты, квинты, сексты, септимы и октавы; гомофонное изложение господствует — все это черты, характеризующие итальянскую разновидность жиги, которая на рубеже XVII-XVIII века приобретает общеевропейское значение и входит в качестве финала в предклассическую сюиту и сонату.

Приводим слова музыкантов XVIII века об исполнении жиги: «Отличительная черта обычной или английской жиги — пылкая, кратковременная горячность, скоропреходящий гнев»¹ (И. Маттезон). «Жига исполняется довольно коротко и легко. Характер у нее обычно веселый, поэтому и движение ее должно быть быстрым»² (Д. Г. Тюрк).

1. Темп быстрый но необходимо помнить, что чем мельче длительности в старинной музыке (в данном случае 6/16), тем более весомыми они должны быть, необходимо чтобы каждая шестнадцатая звучала.

2. Динамические обозначения, данные в скобках, имеются в оригинале, остальные — редакторские. Финал построен на принципе эха — в ту эпоху повторение фраз, мотивов играли пиано, что создавало эффект природного эха.

3. Необходимо обратить внимание на то, что во втором такте восьмая — с точкой, а во всех аналогичных случаях — с паузой!

4. Довольно трудно выполнить авторское указание — выдерживать шестнадцатую паузу. Надо ловить себя на стремлении либо передерживать восьмые, либо недодерживать их.

5. Пьеса эта довольно трудна технически, особенно неудобно изложение шестнадцатых в левой руке, поэтому необходимо учить отдельно левую руку, слегка акцентируя первую ноту триоли.

¹ Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия. Киев, 1974, с. 157.

² Там же.

ИОГАНН КУНАУ

Клавирная соната

Редакция, вступление и комментарий

РУСУДАН ЗОСИМОВНЫ ХОДЖАВА

იოჰან კუნაუ

ხაკლავირო სონატა

რედაქცია, შესავალი და კომენტარი

რუსუდან ზოსიმოვის ასულ ხოჯავასი

ტიპოგრაფიკოსი ა. ბაკურაძე

კორექტორი ა. ბიბილეიშვილი

№ 05789

ტირაჟი 800

შეკვეთა № 285

цена 28 კობ

Издательство «Мещинереса», Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19.
გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი, 380060, კუტუზოვის ქ. 19

Типография Министерства просвещения ГССР, Нуцубидзе 7.
საქართველოს სსრ განათლების სამინისტროს სტამბა, ნუცუბიძის ქ. № 7.

49³/10