

FM 1447
3



ИОГАНН КУНАУ

КЛАВИРНАЯ СОНАТА

ТБИЛИСИ 1980

М 786.2
ОДИОЗЕМЪ
ВІЛІАТУЛІСІ

ІОГАНН КУНАУ

КЛАВИРНАЯ СОНАТА

РЕДАКЦИЯ, ВСТУПЛЕНИЕ И КОММЕНТАРИЙ

Р. ХОДЖАВА

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 музыкдиректором 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 принесла клавирная музыка: два сборника «Neue Clavierübung»² (I—1689, II—1692), в каждом по семь сонат или «партий», 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. Музыку 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 Päslер. В сб.: «Denkmäler deutscher Tonkunst. Vierter Band. Leipzig, 1901»⁴, являющееся результатом сравнений и проверки всех известных оригинальных изданий. Редактору принадлежали указания темпов и динамики, фразировка, аппликатура, расшифровка мелизмов.

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

Р. ХОДЖАВА

¹ Это сочетаниеностей было принято в то время в Лейпциге.

² Стремясь к переводу смысла, а не букв термина «Clavierübung» (Клавирные упражнения), весьма распространенного в то время, Л. Ройzman предлагает следующий перевод: «Высшая художественная школа клавирного искусства» (Ройzman Л. О фортепианных транскрипциях органных 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». SHEDLOCK J. S.

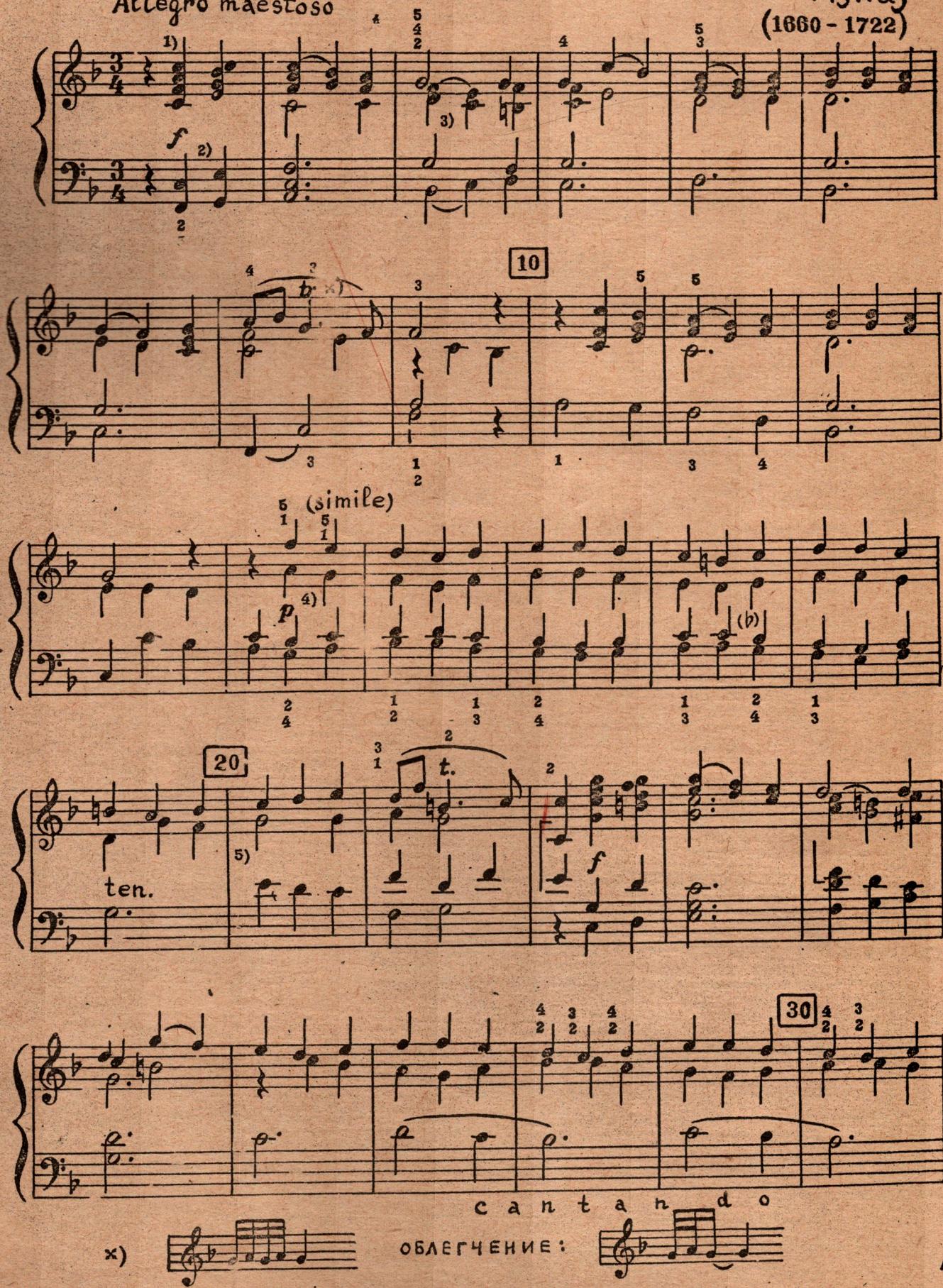
The Pianoforte Sonata. Its origin and development. New York, 1964, p. 42.

⁴ В дальнейшем этот сборник указывается сокращенно: Ddt.

Соната

Allegro maestoso

И. Кунай
(1660 - 1722)



1)

5 2

4

5 3

10

5 5

5 (simile)

20

3 1 t.

2

ten.

5)

30

4 2 3 2

cantando

*)

ОБЛЕГЧЕНИЕ:

(simile)

A musical score page featuring two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of eighth-note patterns. Measure 1 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measures 2 and 3 show a repeating pattern of eighth notes. Measure 4 begins with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 5 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 6 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 7 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 8 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 9 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 10 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 11 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 12 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 13 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 14 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 15 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 16 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 17 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 18 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 19 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 20 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 21 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 22 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 23 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 24 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 25 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 26 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 27 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 28 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 29 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 30 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 31 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 32 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 33 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 34 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 35 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 36 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 37 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 38 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 39 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 40 starts with a dotted half note followed by a quarter note.

A musical score page showing measures 5 through 10. The top staff is in treble clef, B-flat major, and 2/4 time. The bottom staff is in bass clef, A-flat major, and 2/4 time. Measure 5 starts with a forte dynamic (f) and includes fingerings 5, 3, 2, and 1. Measure 6 begins with a dynamic (g) and includes fingerings 3, 1, 1, and 2. Measure 7 begins with a dynamic (g) and includes fingerings 2, 3, 2, and 1. Measure 8 begins with a dynamic (g) and includes fingerings 3, 4, and 2.

A musical score page featuring a treble clef staff with five measures of music. The first measure begins with a forte dynamic. Fingerings are indicated above the notes: (3) over the first note, (2) over the second, (1) over the third, (4) over the fourth, (2) over the fifth, (5) over the sixth, (1) over the seventh, (3) over the eighth, (1) over the ninth, (3) over the tenth, (2) over the eleventh, (1) over the twelfth, (6) over the thirteenth, (1) over the fourteenth, and (5) over the fifteenth. The bass staff below shows a continuous eighth-note pattern. Measure numbers 1 through 15 are written below the notes.

A musical score page showing system 2. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature changes from B-flat major to A major at measure 1. Measure 1 starts with a half note followed by eighth notes. Measures 2-4 show eighth-note patterns. Measure 5 begins with a quarter note, followed by eighth notes. Measures 6-7 show eighth-note patterns. Measure 8 ends with a half note. Measure 9 starts with a quarter note, followed by eighth notes. Measures 10-11 show eighth-note patterns. Measure 12 ends with a half note. Measure 13 starts with a quarter note, followed by eighth notes. Measures 14-15 show eighth-note patterns. Measure 16 ends with a half note. Measure 17 starts with a quarter note, followed by eighth notes. Measures 18-19 show eighth-note patterns. Measure 20 ends with a half note. Measure 21 starts with a quarter note, followed by eighth notes. Measures 22-23 show eighth-note patterns. Measure 24 ends with a half note. Measure 25 starts with a quarter note, followed by eighth notes. Measures 26-27 show eighth-note patterns. Measure 28 ends with a half note. Measure 29 starts with a quarter note, followed by eighth notes. Measures 30-31 show eighth-note patterns. Measure 32 ends with a half note. Measure 33 starts with a quarter note, followed by eighth notes. Measures 34-35 show eighth-note patterns. Measure 36 ends with a half note. Measure 37 starts with a quarter note, followed by eighth notes. Measures 38-39 show eighth-note patterns. Measure 40 ends with a half note. Measure 41 starts with a quarter note, followed by eighth notes. Measures 42-43 show eighth-note patterns. Measure 44 ends with a half note. Measure 45 starts with a quarter note, followed by eighth notes. Measures 46-47 show eighth-note patterns. Measure 48 ends with a half note. Measure 49 starts with a quarter note, followed by eighth notes. Measures 50-51 show eighth-note patterns. Measure 52 ends with a half note. Measure 53 starts with a quarter note, followed by eighth notes. Measures 54-55 show eighth-note patterns. Measure 56 ends with a half note. Measure 57 starts with a quarter note, followed by eighth notes. Measures 58-59 show eighth-note patterns. Measure 60 ends with a half note. Measure 61 starts with a quarter note, followed by eighth notes. Measures 62-63 show eighth-note patterns. Measure 64 ends with a half note. Measure 65 starts with a quarter note, followed by eighth notes. Measures 66-67 show eighth-note patterns. Measure 68 ends with a half note. Measure 69 starts with a quarter note, followed by eighth notes. Measures 70-71 show eighth-note patterns. Measure 72 ends with a half note. Measure 73 starts with a quarter note, followed by eighth notes. Measures 74-75 show eighth-note patterns. Measure 76 ends with a half note. Measure 77 starts with a quarter note, followed by eighth notes. Measures 78-79 show eighth-note patterns. Measure 80 ends with a half note. Measure 81 starts with a quarter note, followed by eighth notes. Measures 82-83 show eighth-note patterns. Measure 84 ends with a half note. Measure 85 starts with a quarter note, followed by eighth notes. Measures 86-87 show eighth-note patterns. Measure 88 ends with a half note. Measure 89 starts with a quarter note, followed by eighth notes. Measures 90-91 show eighth-note patterns. Measure 92 ends with a half note. Measure 93 starts with a quarter note, followed by eighth notes. Measures 94-95 show eighth-note patterns. Measure 96 ends with a half note. Measure 97 starts with a quarter note, followed by eighth notes. Measures 98-99 show eighth-note patterns. Measure 100 ends with a half note.

70

marcato

8)

90

100

8) ritardando

10)

Aria. Adagio¹⁾

The musical score consists of five systems of music for piano, arranged in two staves (treble and bass). The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *p*, *cresc.*, *ten.*, and *mf*. Fingerings are indicated above the notes, often using numbers 1 through 5. Performance instructions like *t.*, *tr.*, and *xx* are also present. The score is annotated with red ink, including a red vertical line in the third system and a red bracket labeled "10" in the fourth system.

System 1: Treble staff starts with a *g* clef, a $\frac{4}{4}$ time signature, and a key signature of one flat. Bass staff starts with a *C* clef, a $\frac{4}{4}$ time signature, and a key signature of one flat. Fingerings: (1.*f*) 2), \times) 5), (2.*mf*) 3) *t.* 4)*tr.* 3 1 2.

System 2: Treble staff starts with a *C* clef, a $\frac{4}{4}$ time signature, and a key signature of one flat. Bass staff starts with a *B* clef, a $\frac{4}{4}$ time signature, and a key signature of one flat. Fingerings: 5 *t.* 3 3.

System 3: Treble staff starts with a *C* clef, a $\frac{4}{4}$ time signature, and a key signature of one flat. Bass staff starts with a *B* clef, a $\frac{4}{4}$ time signature, and a key signature of one flat. Fingerings: 4 5 5 4 *t.* *t.* \times) *ten.* 6) 2 3 4 3 5 10 4 5 5 5 4 2.

System 4: Treble staff starts with a *C* clef, a $\frac{4}{4}$ time signature, and a key signature of one flat. Bass staff starts with a *B* clef, a $\frac{4}{4}$ time signature, and a key signature of one flat. Fingerings: 3 4 5 4 1 2 2 1 1 4 5 4.

System 5: Treble staff starts with a *C* clef, a $\frac{4}{4}$ time signature, and a key signature of one flat. Bass staff starts with a *B* clef, a $\frac{4}{4}$ time signature, and a key signature of one flat. Fingerings: 4 5 5 4 4 3 4 5 4 5 5 4 3 4 *ten.* *cresc.* *f* \times) 3 5 \times) 3 3.

Allegretto 1) 2 3

2) 5 4
(b) 5

f

3 4 1 5

tr.

10

5 2
2 1

tr. xx)

5 2 3
3

tr. *p*

2 3)

4 5 5 5 4 3
1

4 5 4
1 2

2 -
5

x)

xx)



x)



Musical score page 10, measures 5-8. Treble and bass staves. Measure 5: Treble staff has eighth-note pairs, bass staff has eighth-note pairs. Measure 6: Treble staff has eighth-note pairs, bass staff has eighth-note pairs. Measure 7: Treble staff has eighth-note pairs, bass staff has eighth-note pairs. Measure 8: Treble staff has eighth-note pairs, bass staff has eighth-note pairs.

Musical score page 10, measures 9-12. Treble and bass staves. Measure 9: Treble staff has eighth-note pairs, bass staff has eighth-note pairs. Measure 10: Treble staff has eighth-note pairs, bass staff has eighth-note pairs. Measure 11: Treble staff has eighth-note pairs, bass staff has eighth-note pairs. Measure 12: Treble staff has eighth-note pairs, bass staff has eighth-note pairs.

Aria. Andante cantabile

Musical score page 10, measures 13-16. Treble and bass staves. Measure 13: Treble staff has eighth-note pairs, bass staff has eighth-note pairs. Measure 14: Treble staff has eighth-note pairs, bass staff has eighth-note pairs. Measure 15: Treble staff has eighth-note pairs, bass staff has eighth-note pairs. Measure 16: Treble staff has eighth-note pairs, bass staff has eighth-note pairs.

Musical score page 10, measures 17-20. Treble and bass staves. Measure 17: Treble staff has eighth-note pairs, bass staff has eighth-note pairs. Measure 18: Treble staff has eighth-note pairs, bass staff has eighth-note pairs. Measure 19: Treble staff has eighth-note pairs, bass staff has eighth-note pairs. Measure 20: Treble staff has eighth-note pairs, bass staff has eighth-note pairs.







50

Musical score page 12, measures 5-8. Treble and bass staves. Measure 8 ends with a fermata.

ritardando tr

Musical score page 12, measures 9-12. Treble and bass staves. Measure 12 ends with a fermata.

Allegro¹⁾ legato

f 2) 3) 4) [piano] forte

Musical score page 12, measures 13-16. Treble and bass staves. Measure 16 ends with a fermata.

[p] f 1 [p] f 2 [p]

10

Musical score page 12, measures 17-20. Treble and bass staves. Measure 20 ends with a fermata.

[f] 1 2 3 [p] 1 2 3 [f] 1 2 3

12

Musical score page 12, measures 21-24. Treble and bass staves. Measure 24 ends with a fermata.

Musical score page 13, measures 20-21. The score consists of two staves. The top staff uses a treble clef and has a tempo marking of $\frac{3}{2}$. The bottom staff uses a bass clef. Measure 20 starts with a dynamic [p]. Measure 21 starts with a dynamic [f]. Fingerings are indicated above the notes: 3 2, 5 3 2, 3 1, 2 1, 2, 3.

Musical score page 13, measures 22-23. The score continues with two staves. The top staff has a treble clef and a tempo marking of $\frac{4}{3}$. The bottom staff has a bass clef. Measure 22 starts with a dynamic [p]. Measure 23 starts with a dynamic [p]. Fingerings are indicated below the notes: 3, 1 3, 2, 3, 2, 3, 2, 4.

Musical score page 13, measures 24-25. The score continues with two staves. The top staff has a treble clef and a tempo marking of $\frac{3}{4}$. The bottom staff has a bass clef. Measure 24 starts with a dynamic [p]. Measure 25 starts with a dynamic [p]. Fingerings are indicated below the notes: 1 4, 3, 2, 1 4.

Musical score page 13, measures 26-27. The score continues with two staves. The top staff has a treble clef and a tempo marking of $\frac{4}{5}$. The bottom staff has a bass clef. Measure 26 starts with a dynamic [p]. Measure 27 starts with a dynamic [p]. Fingerings are indicated below the notes: 3, 2, 3, 2.

Musical score page 13, measures 28-29. The score continues with two staves. The top staff has a treble clef and a tempo marking of $\frac{4}{5}$. The bottom staff has a bass clef. Measure 28 starts with a dynamic [p]. Measure 29 starts with a dynamic [p]. Fingerings are indicated below the notes: 3, 2, 4, 3.

Musical score page 13, measures 30-31. The score continues with two staves. The top staff has a treble clef and a tempo marking of $\frac{5}{2}$. The bottom staff has a bass clef. Measure 30 starts with a dynamic [f]. Measure 31 starts with a dynamic [p]. Fingerings are indicated below the notes: 3, 2, 4, 3, 2, 4.

A handwritten musical score for two voices (treble and bass) and basso continuo. The score consists of six systems of music, each with two staves. The top staff of each system is for the voice, and the bottom staff is for the basso continuo. The music is written in common time. Measure numbers 50, 60, and 70 are indicated in boxes at the beginning of their respective systems. Various dynamics such as *p*, *f*, and *p* are marked throughout the score. Fingerings are written above the notes in some measures. The basso continuo part includes bass clef, a bass staff, and a basso continuo bass staff.

50

60

70

14

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

Из предисловия Кунау к сборнику «Свежие клавирные плоды».



КОММЕНТАРИЙ

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...»

В какой степени исходит музыка от человека, в такой же степени она и опирается на него».²

Динамические указания в данной сонате встречаются только в IV 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 искушенный может извлечь секрет, как наилучшим образом уладить 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 перекладывания и скольжения пальцев при гаммообразных последований; 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 связное 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, за-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» в всех частях сонаты. В IV части — начальные звуки ля-ре-до-диез — «зерно» данной части.

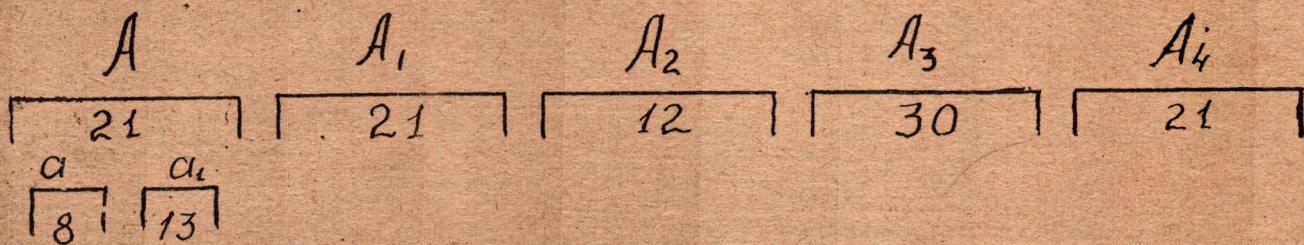
Из мелизмов, употребляемых Кунау, в данной сонате встречается трель. Кунау обозначал трель то знаком t , то знаком tr . Стоимость основной ноты решает вопрос: играть трель как неполную трель, пральтиллер (обозначение пральтиллера — $\sim\sim$ весьма принятое в XVII веке, Кунау не применяет), или как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

Шлейфер (кулэ) — $\sim\sim$ 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.

I 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. Схематическое 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 имитацию 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 близ 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 кла-вишной 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.

II ЧАСТЬ

Aria (указание автора) и фуга представляют собой как бы «малый цикл» — прелюдия и фуга, — 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 Кунай, 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 портamento.
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 фуга. Экспозиция — 1-12 такты, тема поочередно проходит в четырех голосах. Такты 12-15 — интермедия, а далее — такты 15-21 контрапозиция, 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 Кунай 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 Кунай случайные знаки альтерации (Accidentien) распространяли свое действие

за пределами тактовой черты¹

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 интермедией (такты 12-15) яснее выделить верхний голос и бас, благодаря чему ясна будет и перекличка 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 шутливый характер.

7. Ритмически очень ясно пунктирные фигуры.

8. Пэзлер предлагает си-бемоль.

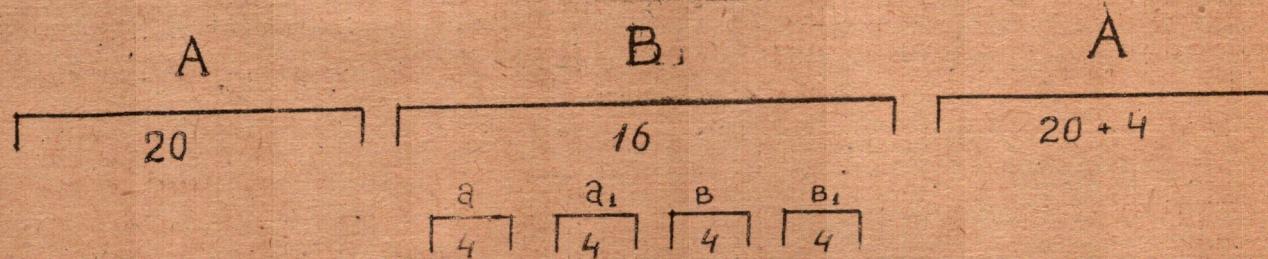
9. Последнее проведение темы более значительно и как будто бы шире.

10. Такты 38-39 — ярче верхний голос, значительно 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».

Схематическое 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, представляется 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 исцеляет.

¹ KARL PÄSLER. Vorwort in: Ddt, S. XII.

ЧАСТЬ

051363-20
Библиотека № 6/8 МГУ им. М. В. Ломоносова

Финал представляет собой жигу. Размер 6/16 (в вышеупомянутом издании изложение на 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. Матте-зон). «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

РУСДАН ЗОСИМОВНЫ ХОДЖАВА

ОПЫТ ВЪЕЗДА

Благодарюте бывшего

Архангела, Честного и благочестивого

Архангела Гавриила Абрама Бориса

Архангела Гавриила Абрама Бориса

Архангела Гавриила Абрама Бориса

Архангела Гавриила Абрама Бориса

05789

800

№ 285

цена 98 коп.

Издательство «Мецниереба», Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19.
Задолженность «Мецниереба», Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19.

449/10

