FM 1477
3

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ИОГАНН КУНАУ

КЛАВИРНАЯ СОНАТА

ТБИЛИСИ 1980

М 786.2

ИОГАНН КУНАУ

ეროვნული ბიბლიოთეკა

FM 14477 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 Фомы[1] (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 сюит или «партит», 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 Päsler. В сб.: «Denkmäler deutscher Tonkunst». Vierter Band . Leipzig, 1901 [4], 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 органных сочинений старых мастеров. В сб.: «Вопросы фортепианного исполнительства», вып. III, М., 1973, с. 161).

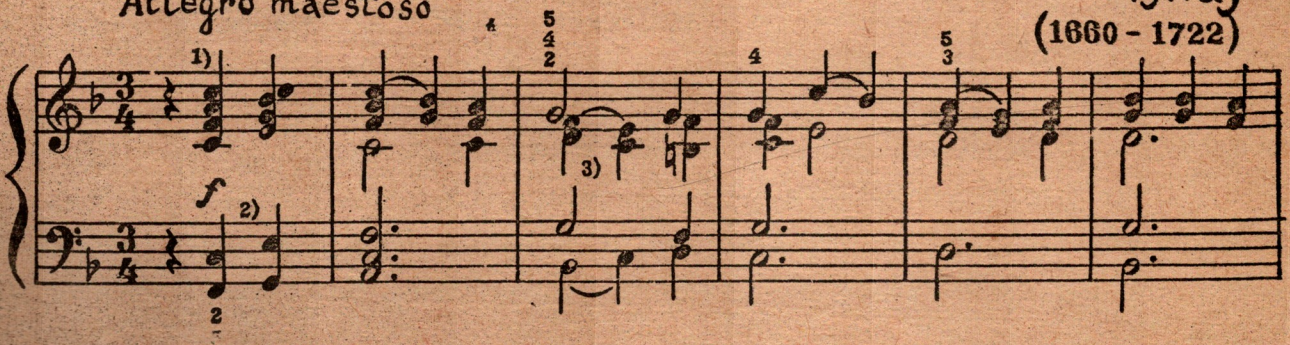
[3] «Так появилась на свет первая клавирная соната или, по крайней мере, наиболее ранняя». SHEDLOCK J. S. The Pianoforte Sonata. Its origin and development. New York, 1964, p. 42.

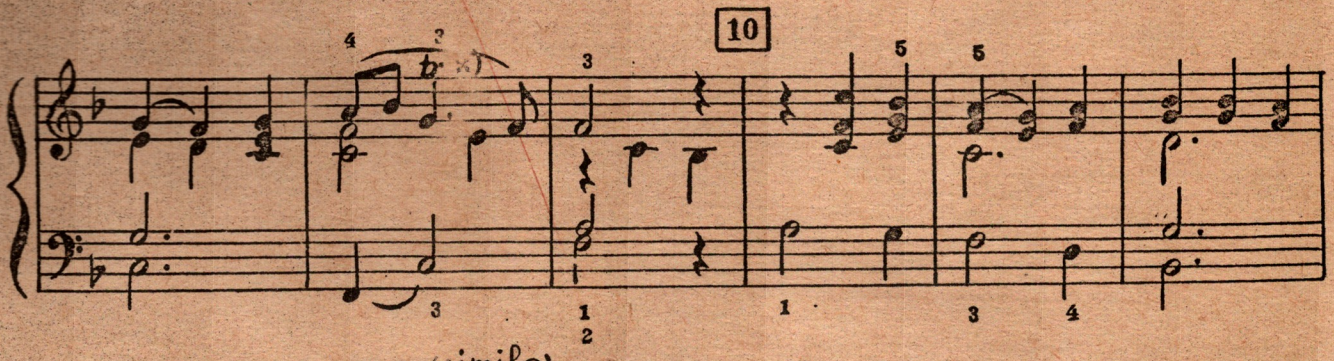
[4] В дальнейшем этот сборник указывается сокращенно: DdT.

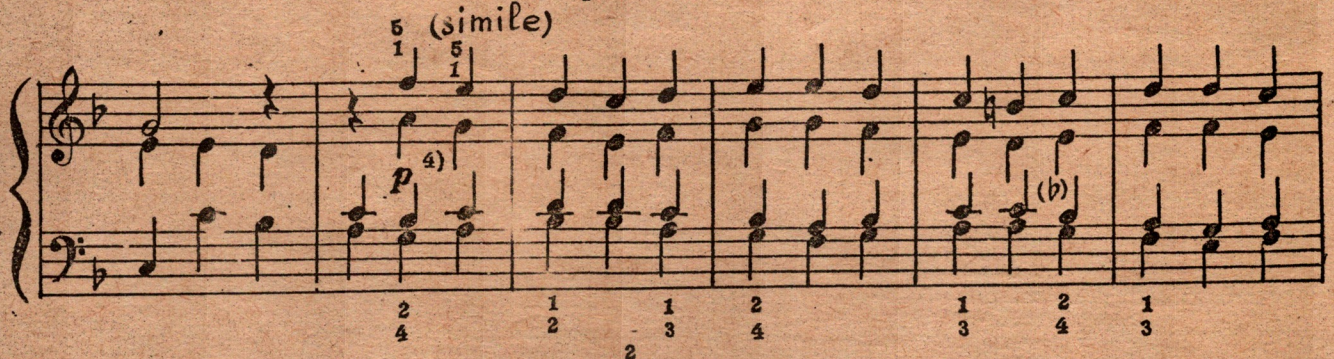
Соната

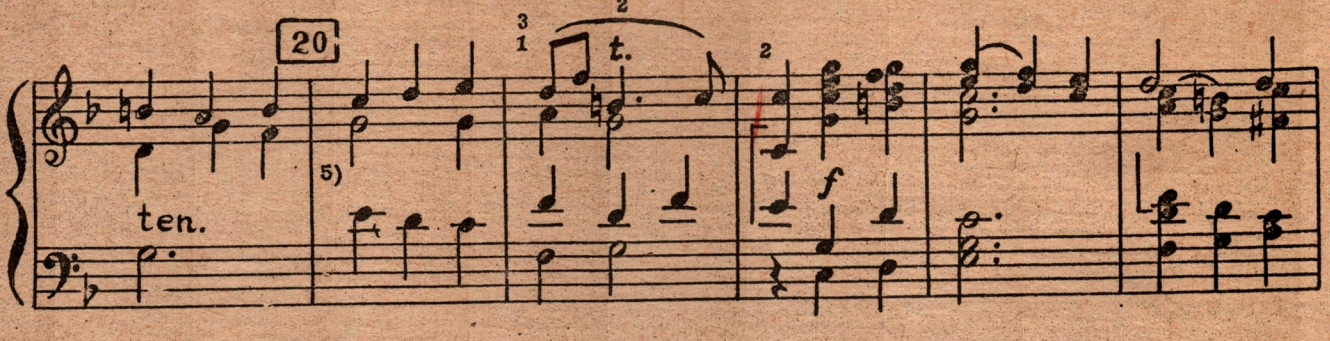
И. Кунау
(1660 - 1722)

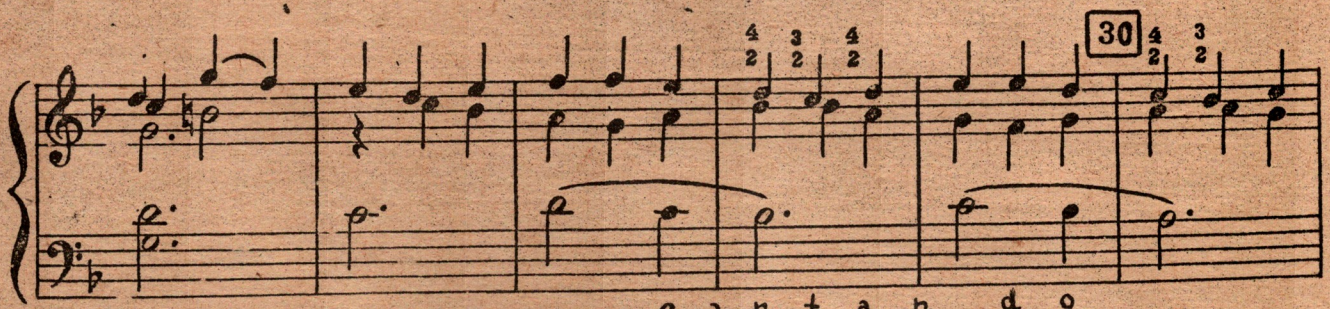
Allegro maestoso



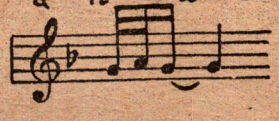


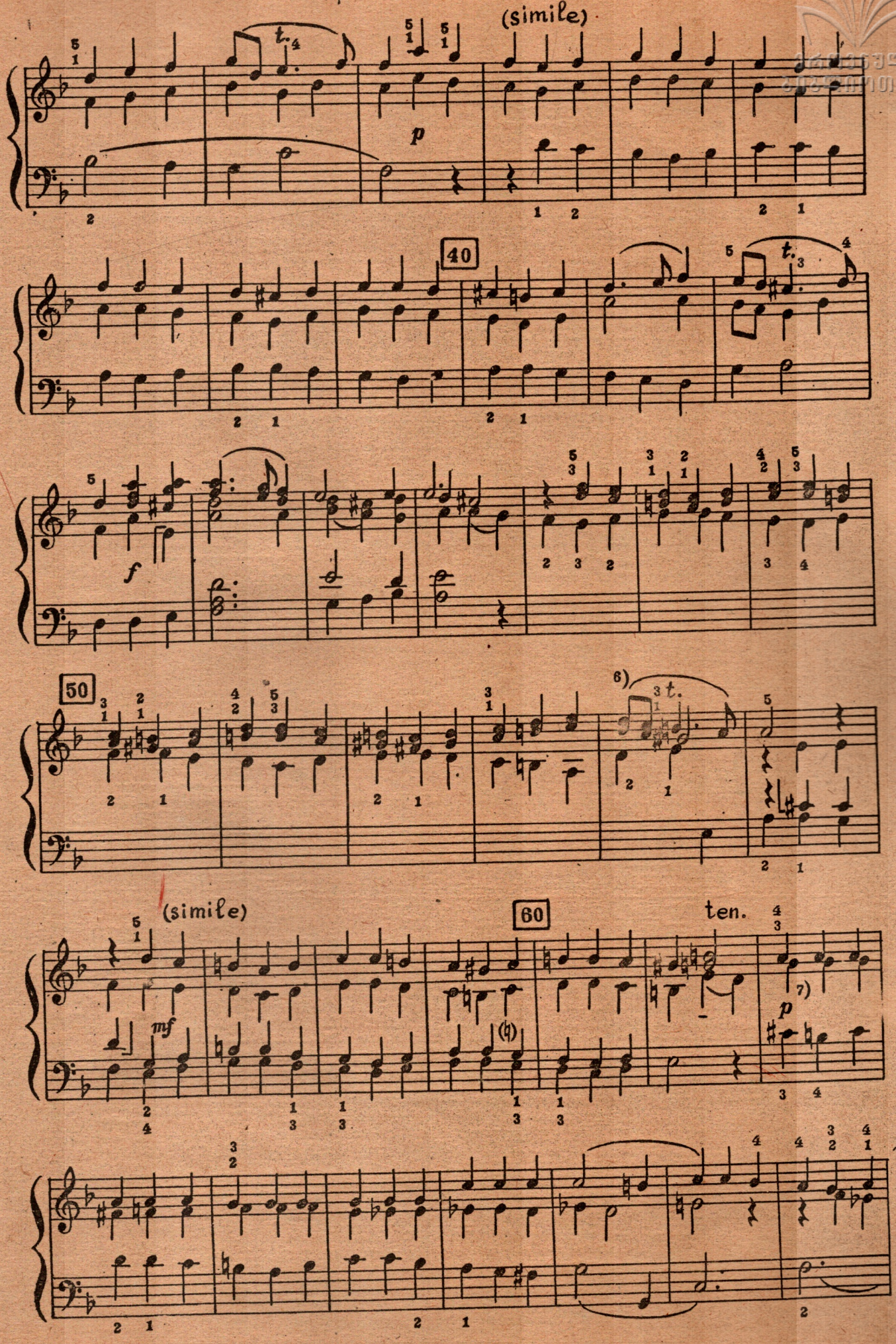


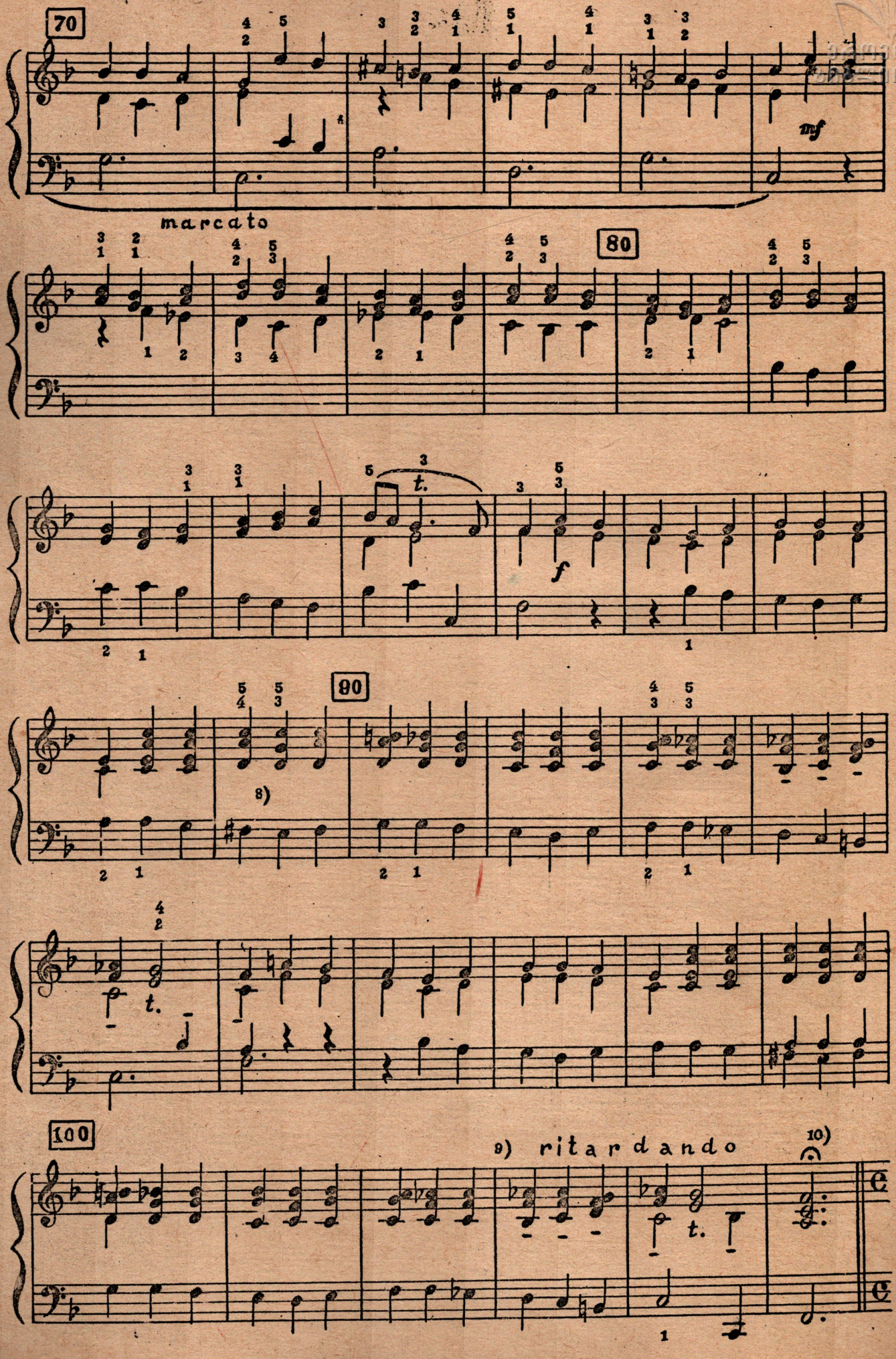


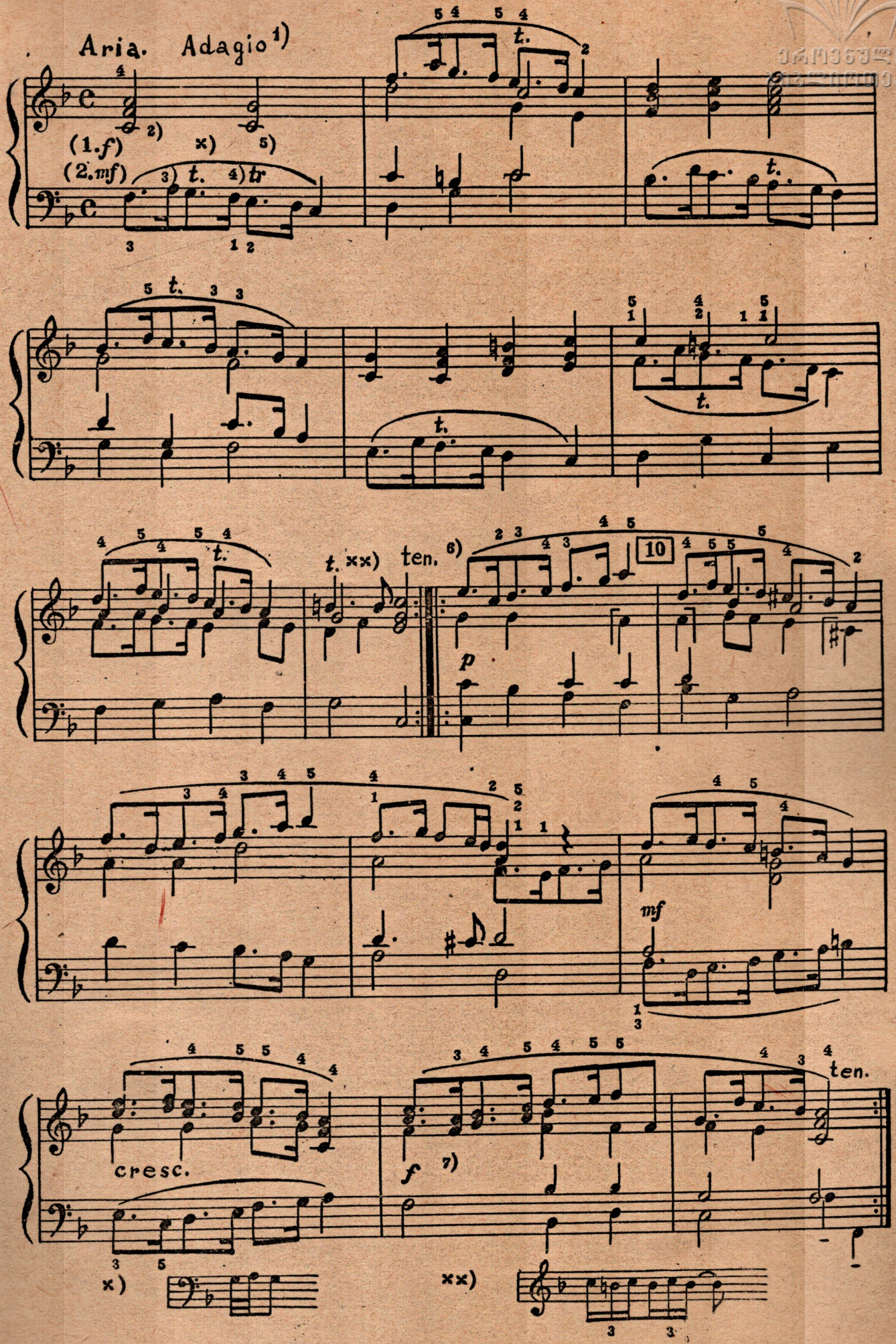


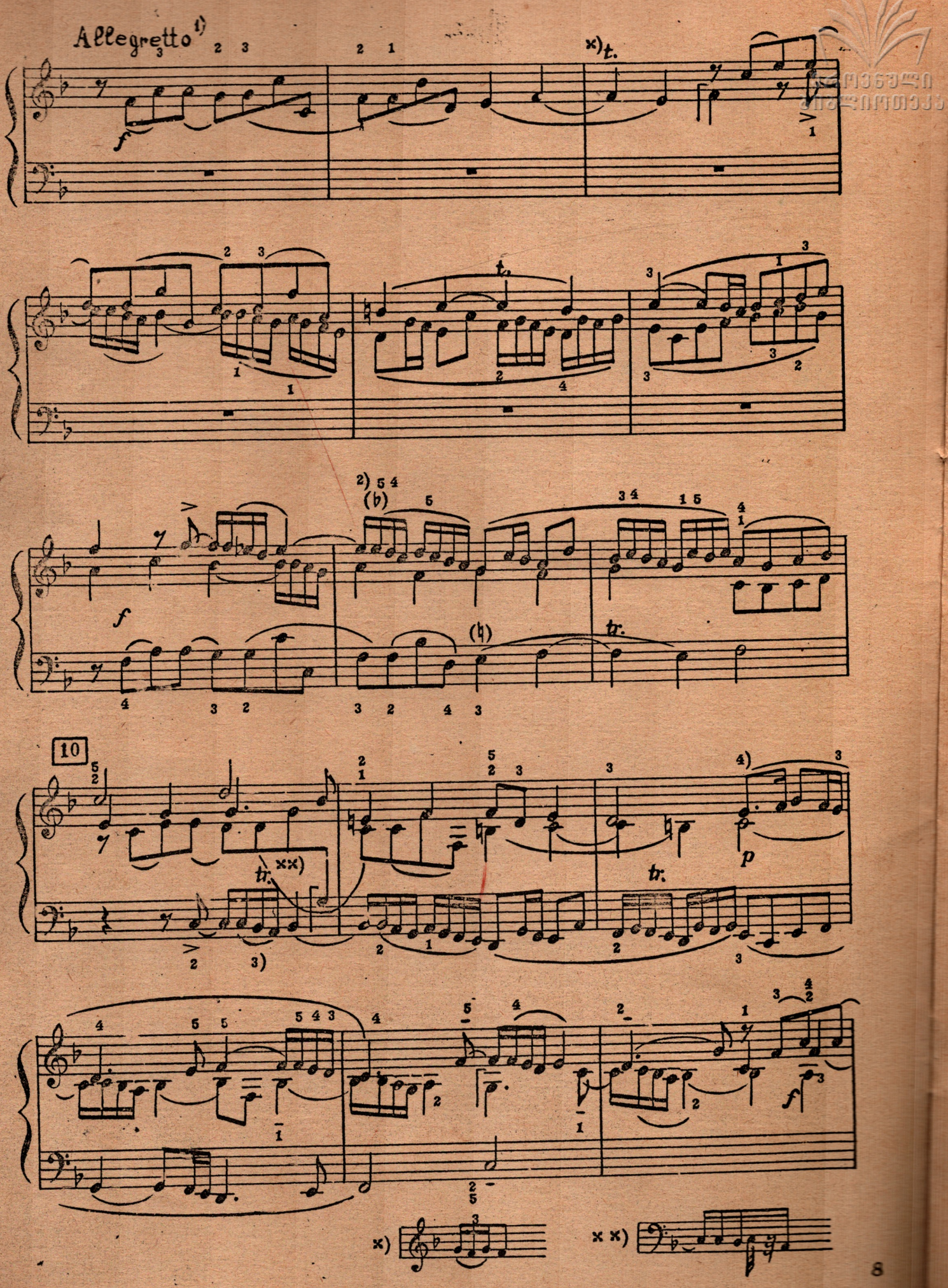
x)

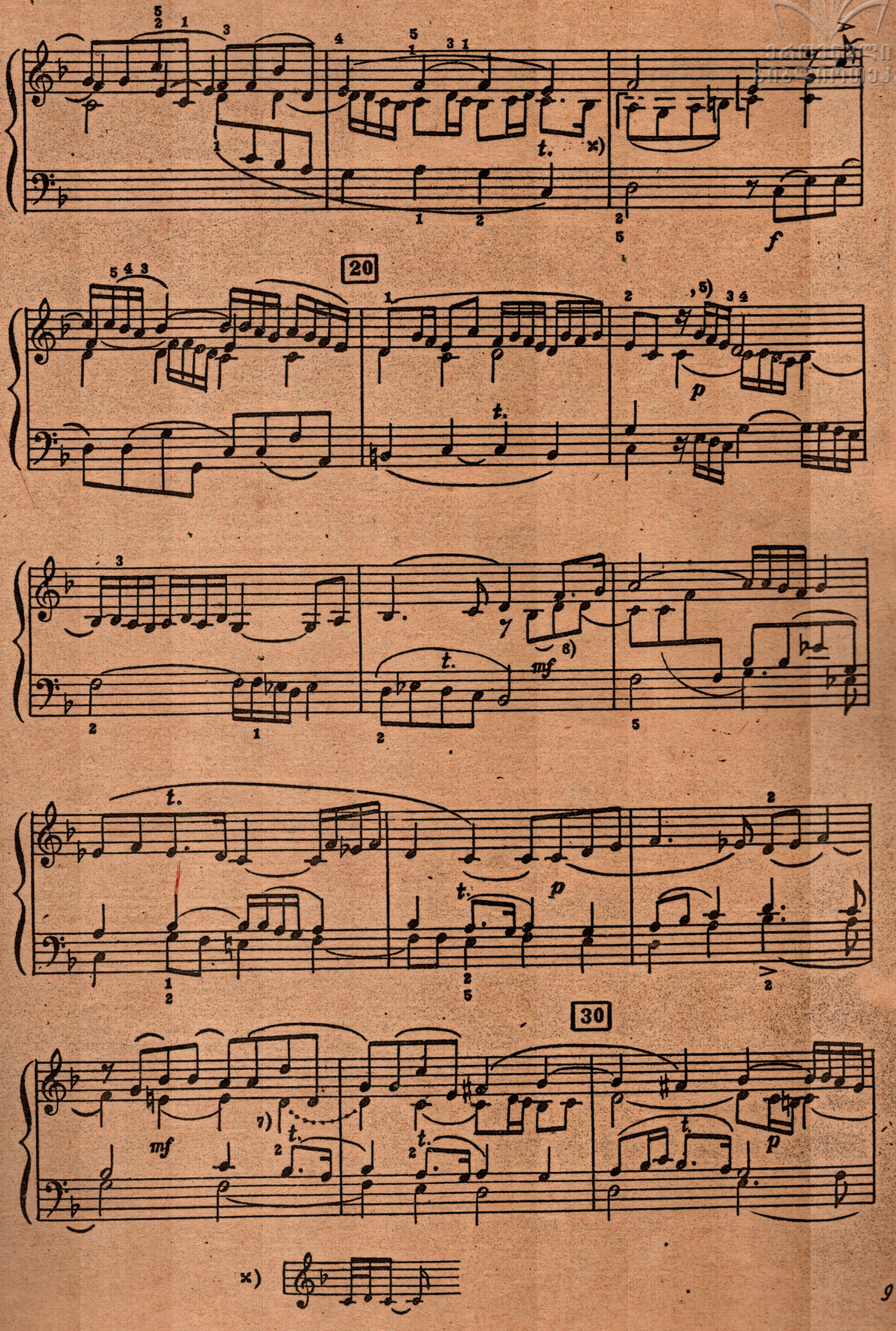
ОБЛЕГЧЕНИЕ: 

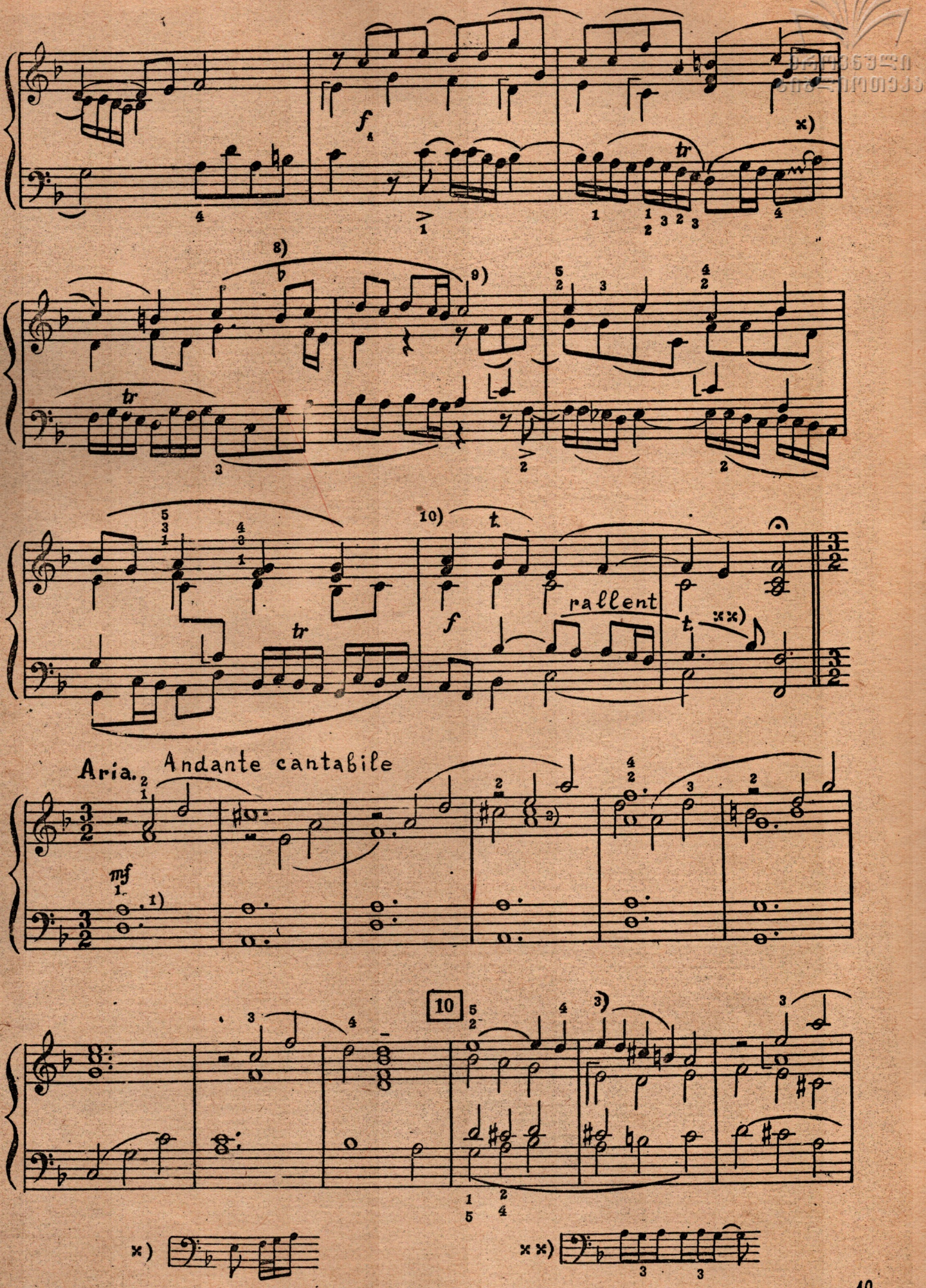

(simile)
40
50
6)
(simile)
60
ten.
7)

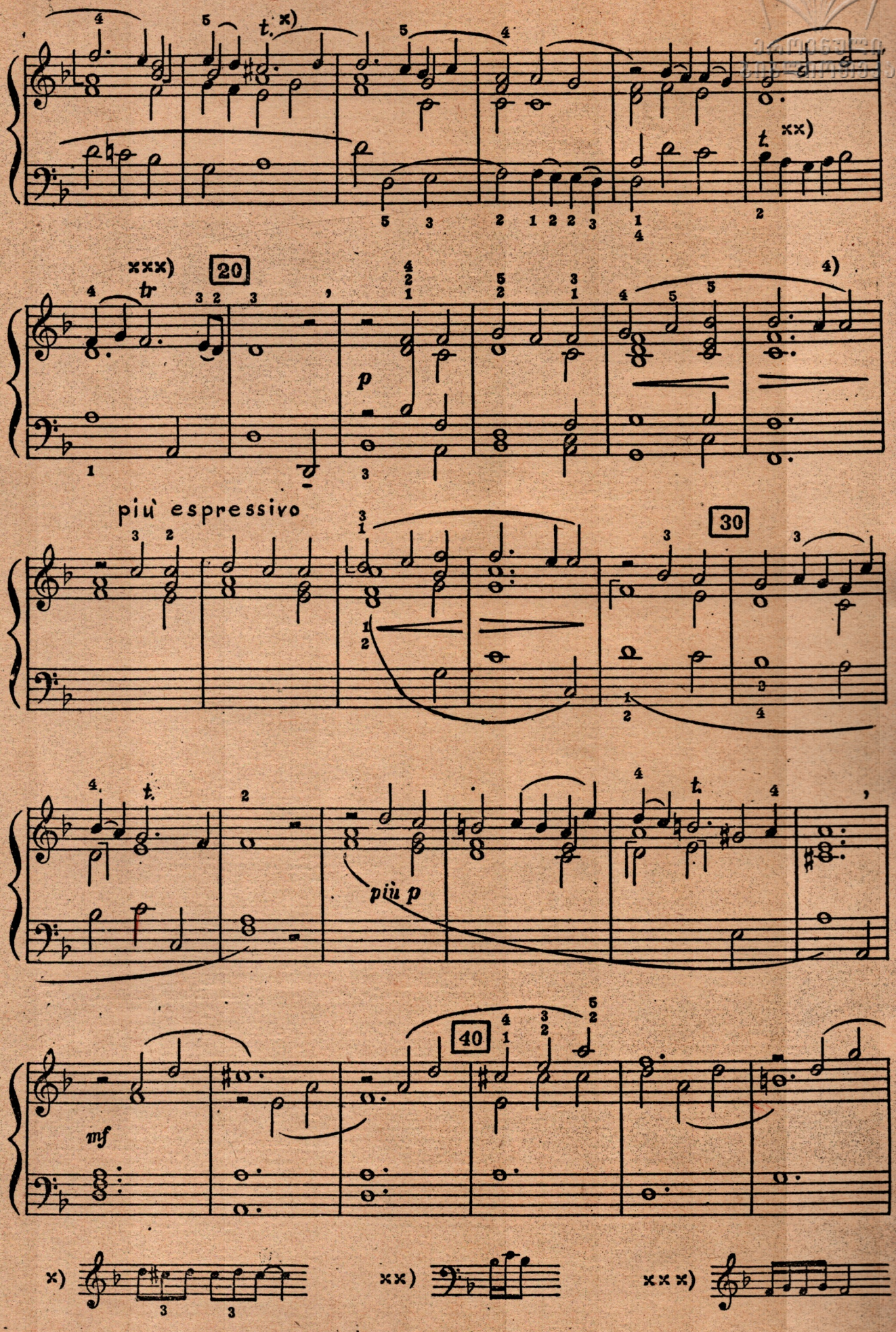

70
mf
marcato
80
t.
f
90
8)
t.
100
9) ritardando
10)
t.

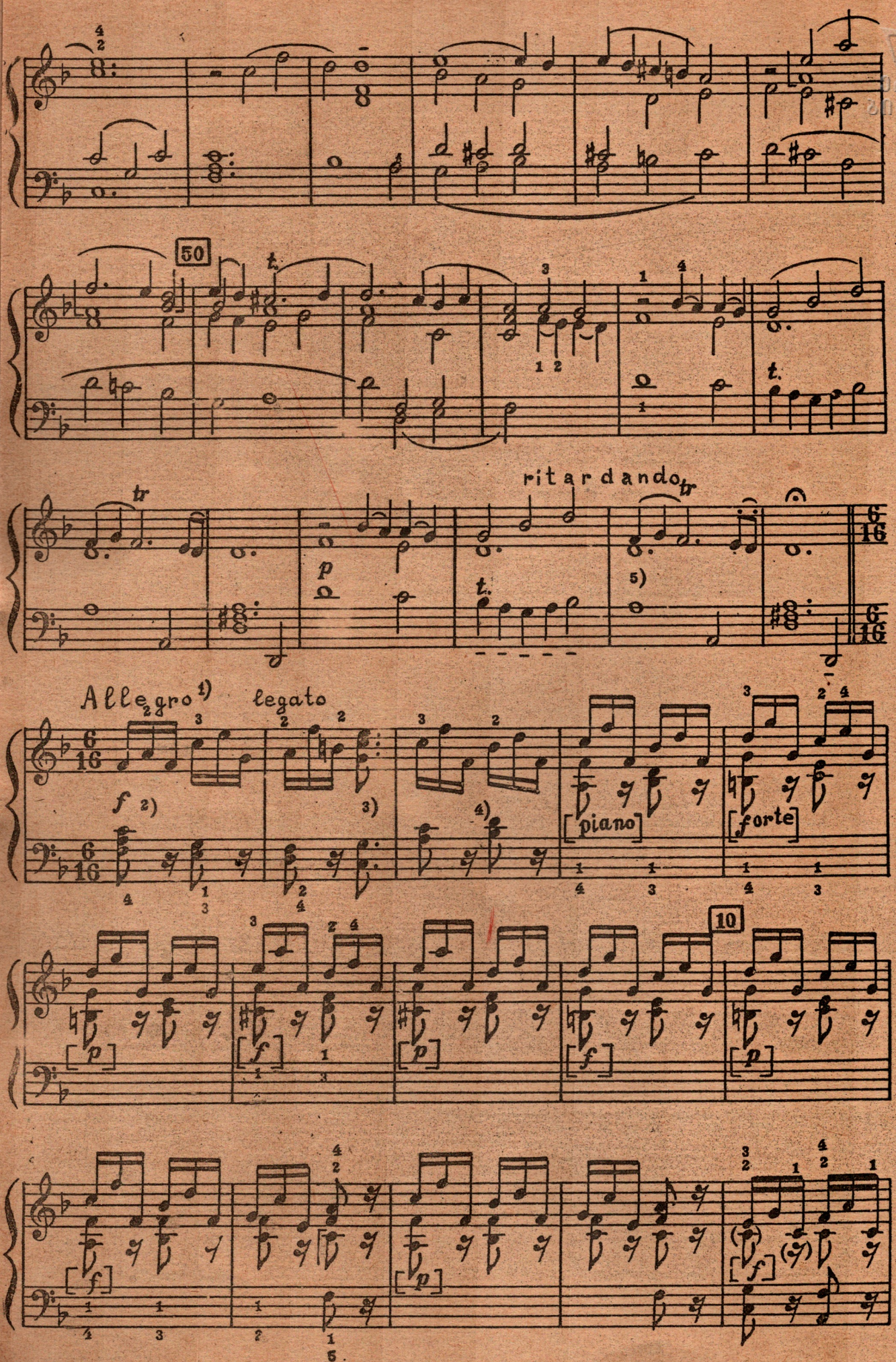

Aria. Adagio 1)
(1.f)
(2.mf)
ten.
p
10
mf
cresc.
f
ten.

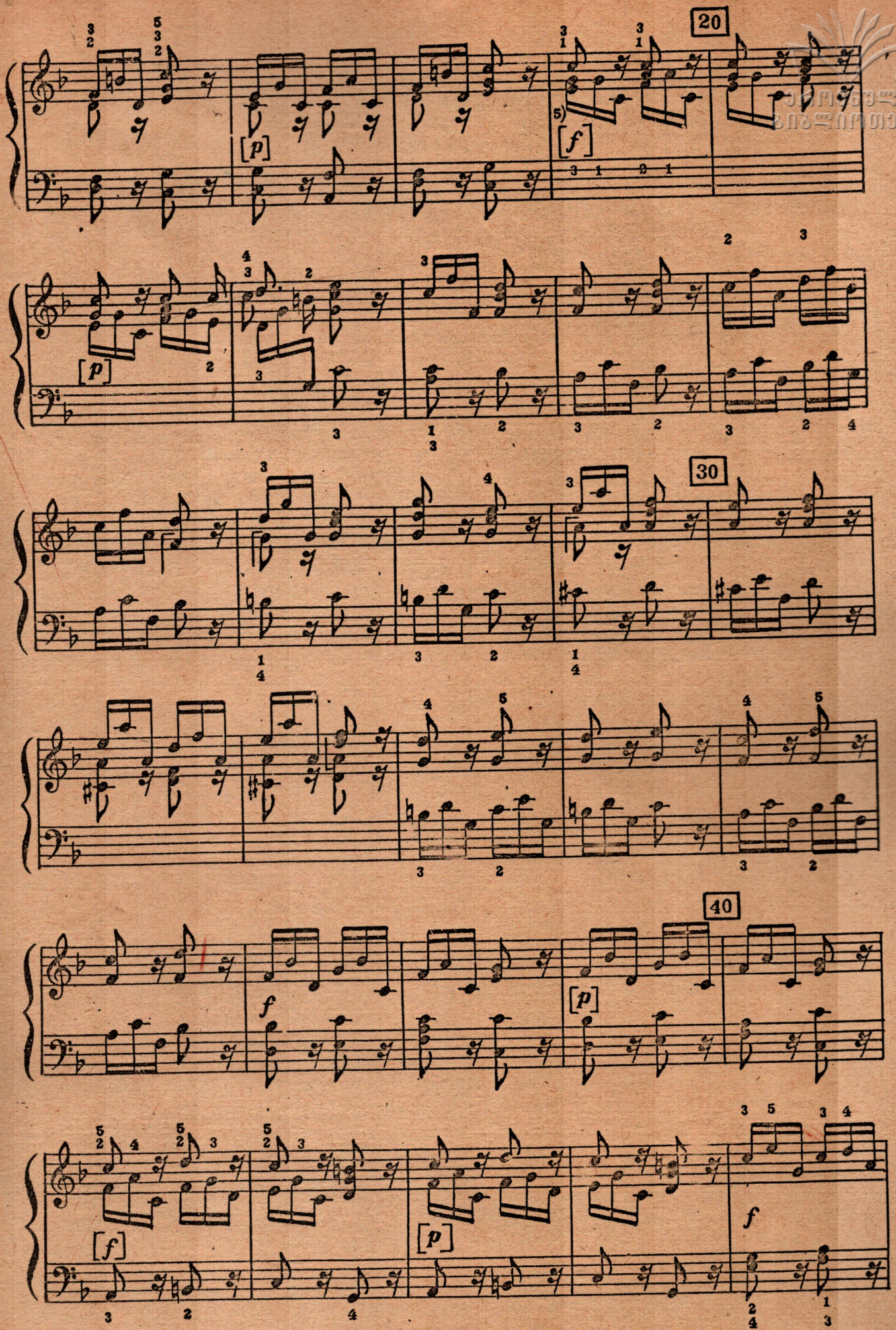

Allegretto 1)
f
x) t.
2) 5 4
(b)
(4)
tr.
10
xx)
3)
4)
p
x)
xx)

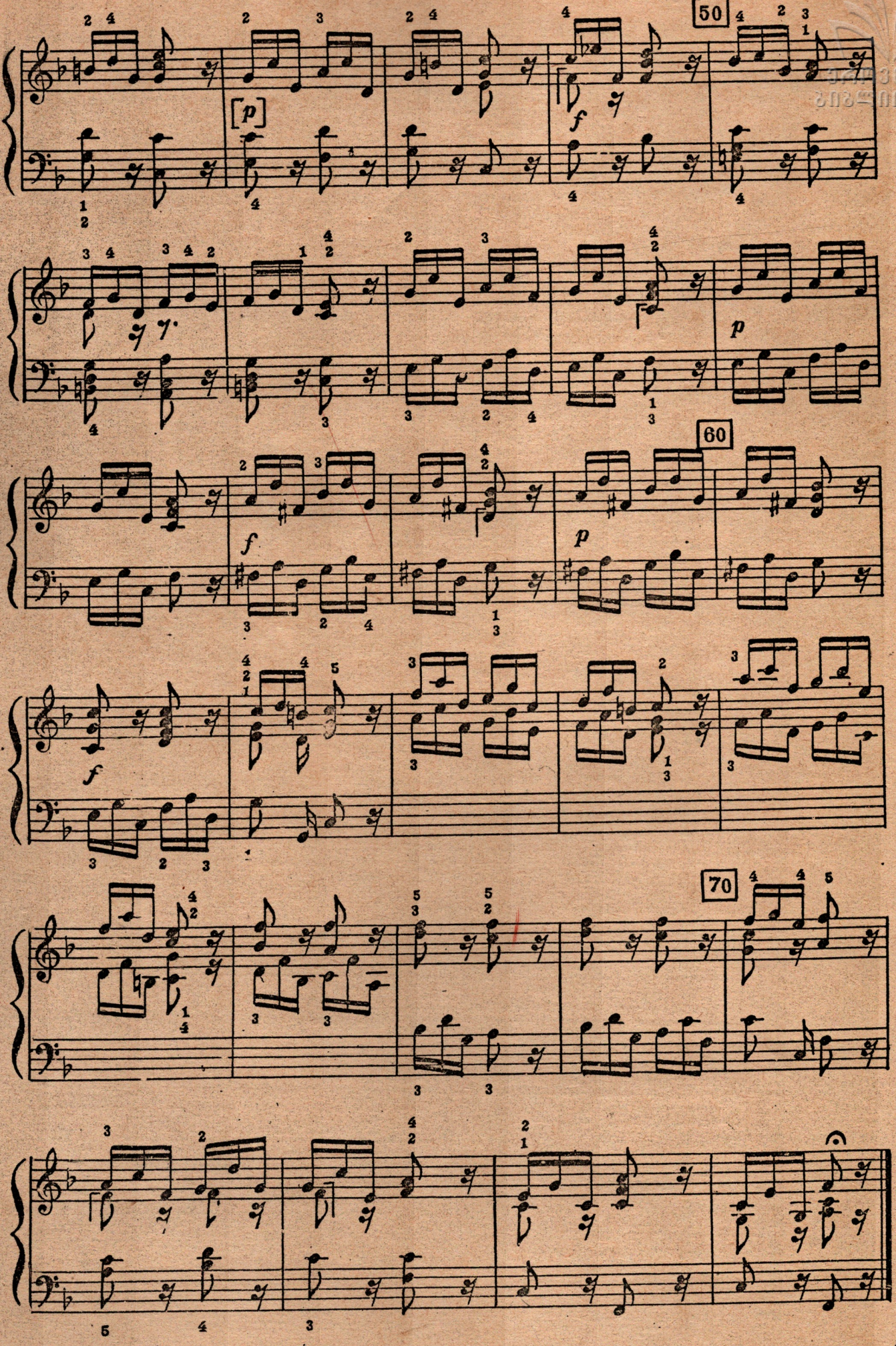

20
30
t.
f
p
mf
x)


rallent
Aria. Andante cantabile
10


x)
xx)
xxx)
20
4)
più espressivo
30
più p
40
mf
x)
xx)
xxx)


50
ritardando
Allegro
legato
piano
forte
10


20
30
40
[p]
[f]
f


50
60
70

«. . . 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 к р а с о т у, т о н к о с т ь и т о ч н о с т ь», — пишет Ванда Ландовска[1].

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 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 искушенный 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 перекладывания 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 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, затактовое 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 fur 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.

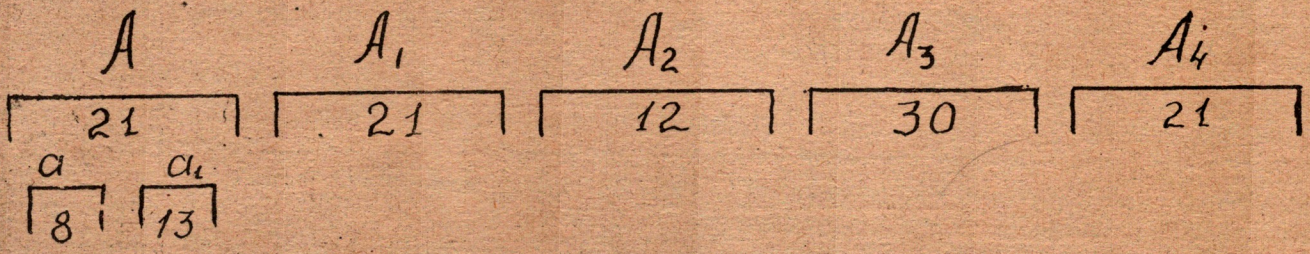
Из мелизмов, употребляемых Кунау, в данной сонате встречается трель. Кунау обозначал трель то знаком t, то знаком tr. Стоимость основной ноты решает вопрос: играть трель как неполную трель, пральтриллер (обозначение пральтриллера — весьма принятое в XVII веке, Кунау не применяет), или как длинную трель.[1]

Шлейфер (кулэ) — 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. 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 б з 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.

---

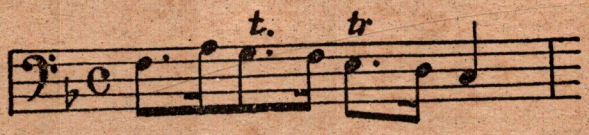
1 KARL PÄSLER. Vorwort in: DdT, S. XXIV.

II ЧАСТЬ

Aria (указание автора) и 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 иммитации мотива:



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

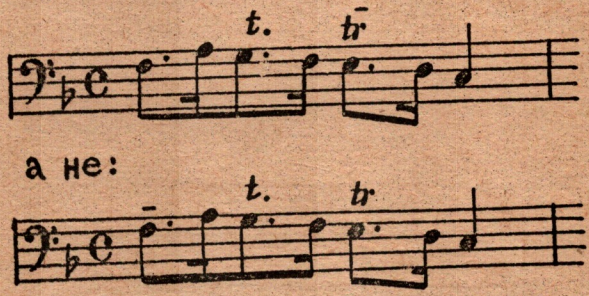
1. Aria исполняется не слишком медленно, избегая статичности.

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:



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 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 ♮. Очевидно он здесь имеет в виду то обстоятельство, что во времена Кунау случайные знаки альтерации (Accidentien) распространяли свое действие

FM 1477

за пределами тактовой черты.[1]

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 перекличке 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.

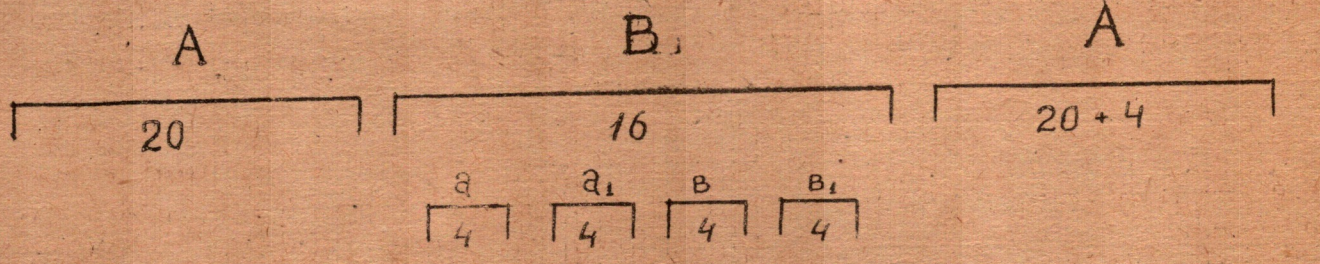
9. Последнее проведение темы более значительно и как будто бы шире.

10. Такты 38-39 — ярче верхний голос, значительнее 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 иммитации. 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 $^3/_4$, вместо $^3/_2$, 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 значительнее, 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.

---

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

V 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.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ИОГАНН КУНАУ

Клавирная соната

Редакция, вступление и комментарий

РУСУДАН ЗОСИМОВНЫ ХОДЖАВА

იოჰან კუნაუ

ხაკლავირო ხონატა

რედაქცია, შესავალი და კომენტარი

რუსუდან ზოსიმეს ასულ ხოჯავასი

ტექრედაქტორი ა. ბაკურაძე
კორექტორი ა. ბიბილეიშვილი

უე 05789 ტირაჟი 800 შეკვეთა № 285

цена 28 коп.

Издательство «Мецниереба», 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.

ეროვნული ბიბლიოთეკა