

Даньшина Наталья Владимировна

ОСОБЕННОСТИ ПРОЧТЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА ВОКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ XVI ВЕКА: ПРАКТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Статья раскрывает принципы практического освоения музыкантом художественного текста вокального произведения XVI века. Выявляются и подробно рассматриваются основные параметры различия первоисточника и поздней редакторской версии. Обосновывается необходимость работы с погосниками по факсимиле в оригинальной нотации. Намечена проблема взаимодействия форм нотации с мышлением композитора. В статье предложены практические рекомендации по освоению вокальным ансамблем ренессансного репертуара.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/4-3/9.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 4 (30): в 3-х ч. Ч. III. С. 45-48. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/4-3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 784.96

Искусствоведение

Статья раскрывает принципы практического освоения музыкантом художественного текста вокального произведения XVI века. Выявляются и подробно рассматриваются основные параметры различия первоисточника и поздней редакторской версии. Обосновывается необходимость работы с поголосниками по факсимиле в оригинальной нотации. Намечена проблема взаимодействия форм нотации с мышлением композитора. В статье предложены практические рекомендации по освоению вокальным ансамблем ренессансного репертуара.

Ключевые слова и фразы: факсимиле; первоисточник; перевод; редакторская версия; вокальное произведение XVI века; метро-ритмическая структура; поголосник.

Даньшина Наталья Владимировна*Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского**natahau@ukr.net***ОСОБЕННОСТИ ПРОЧТЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА
ВОКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ XVI ВЕКА: ПРАКТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ®**

В последние годы наблюдается возрастающий интерес к музыкальным произведениям, которые относятся к эпохам, предшествующим классико-романтическому периоду. Произведения эпохи Средневековья, Ренессанса и барокко стали для слушателей оазисом прекрасного мира, который так контрастирует напряженной составляющей окружающей жизни. Однако, музыка Ренессанса в программах многочисленных концертов, фестивалей занимает не соответствующее ее культурному значению малое место в силу серьезных сложностей, связанных с ее исполнением. Их невозможно преодолеть, не зная корректных основ работы со старинными музыкальными произведениями. Отечественная учебно-методическая литература не дает ответов на многие вопросы исполнения этой музыки: вокальная манера, техника голоса, особенности дыхания, произношение, работа с художественным текстом, состав ансамбля или хора, строй и т.д. Незнание принципов исторически информированного подхода приводит к потере интереса исполнителей к этой музыке. В нашей статье рассматривается вопрос, с которого, как полагается, должна начинаться работа над вокальным произведением XVI века, а именно вопрос *прочтения и восприятия его художественного текста*. Эта проблема также содержит в себе множество аспектов, поэтому охватывается лишь практическая ее часть, которая имеет непосредственное отношение к исполнительству.

Отечественные исполнители – как отдельные певцы, так и руководители коллективов – как правило, не осознают, что нотный текст, который они кладут в основу своей интерпретации, является редакторской версией оригинального текста эпохи Возрождения, и эта редакция разительно отличается от источника. Безусловно, знакомство со старинным манускриптом или факсимиле является очень проблематичным – рукописи и типографические образцы XVI века малодоступны. Их прочтение и понимание также сложны и требуют владения отдельными практическими навыками. Избежать непосредственного знакомства с оригиналом при подготовке конкретного вокального произведения Ренессанса всё же можно, но необходимо учитывать несколько условий. Во-первых, современный исполнитель должен ориентироваться в том, какие элементы музыкального языка фиксировались в нотном тексте эпохи, а какие – нет. Во-вторых, ему следует понимать, каким способом редактор «превращает», «переводит» старинный текст в хоровую партитуру, чтобы сделать его доступным. В процессе работы с современным вариантом партитуры исполнитель должен *различать факсимильный и редакторский пласты музыкального текста*: к точному воспроизведению первого он должен стремиться, в то время как второго он имеет право не придерживаться.

Понятие «перевод» отражает суть процесса претворения первоисточника в современную запись для удобства его прочтения. А под «первоисточником» понимаются факсимиле и первоначальные печатные издания той же эпохи, в которых отражаются общепринятые нормы и особенности изложения нотного текста. Специфика обозначенной темы обуславливает также обращение к результатам многолетней работы западных теоретиков и исполнителей старинной музыки, которые уже имеют большой опыт расшифровки первоисточника и работы с редакторскими вариантами нотного текста. Многие из них отмечают взаимосвязь между разными формами нотации и музыкальным мышлением. Оригинальная нотация рассматривается как идеальный способ выражения идеи, которую хотел передать композитор, а развитие и особенности музыкального репертуара определённого исторического периода и формы его фиксации находятся под взаимным влиянием [8, р. 10]. Таким образом, детальная запись одних средств выразительности и обобщённая, относительная фиксация других средств отвечает степени их значимости в системе музыкального стиля исторической эпохи.

Рассмотрим основные параметры различия оригинала и поздней редакторской версии записи, а именно: общий вид нотного текста, многообразие нотных ключей, принципы соотношения музыкального и вербального текстов (варианты подтекстовок), вопросы использования знаков альтерации, временная организация музыкального материала. В связи с многоаспектностью и сложностью последнего параметра начнем с его характеристики.

Тех, кто впервые обращается к факсимиле вокального произведения XVI века, поражает *отсутствие в нем тактовых черт*. Использование тактовых черт в современных партитурных транскрипциях старинной музыки является существенным «искажением» оригинала. В некоторых редакциях для обозначения тактовых черт используется пунктирная линия, но чаще всего они вводятся в партитуру без каких-либо объяснений: по всей видимости, авторы редакции предполагают, что информация об их отсутствии в первоисточнике музыкантам хорошо известна. Но, как показывает практика работы над старинным вокальным произведением, исполнители этого не знают. Для традиционно воспитанных современных музыкантов тактовая черта обозначает регулярную акцентность ритмической пульсации с наиболее сильной первой долей сразу же после тактовой черты, если, конечно, акцент специально не выписан композитором иначе (например, как в синкопе). Метро-ритмическая структура большинства вокальных произведений в вокальной музыке XVI века отличается от привычной для нас структуры своей гибкой метро-ритмической переменностью. Это свойственно и духовной, и светской (мадригальной) культуре, но принципиально ритмика духовных произведений строже. То есть, наличие тактовых черт в современных редакциях навязывает жесткую, однородную метро-ритмическую организацию, которая полностью *противоречит внутренней ритмике музыкального движения ренессансного произведения*. Поэтому, при работе с его художественным текстом следует отказаться от тактовых черт редакторской партитуры и ориентироваться не на сильные или слабые доли, а на *текстово-мелодические структуры*, которые являются и должны стать для музыкантов основой музыкального движения.

Чтение нот в изысканной и относительно простой системе нотации XVI века усложняется *именно* тем фактором, что в ней отсутствуют тактовые черты. Певец не может сразу определить сильную и слабую долю, не может представить ритм всей секции в целом, что так легко и привычно в современной нотации. Корректное восприятие исполнителем ритмической организации музыкального фрагмента усложняется также редакторской *трансформацией нотных длительностей*. Редактор представляет их в сегодняшнем эквиваленте, где бревис соответствует целой ноте, семибревис – половинной и т.д. Для современного исполнителя целая и половинная ноты являются самыми продолжительными длительностями, которые сейчас используются и *ассоциируются с медленным движением* в музыке. Но в XV и XVI веках эквиваленты этих длительностей обозначали довольно быстрое движение и использовались вместе с ещё более крупными длительностями (лонга или максима).

Проблема, которая обычно возникает в связи с трансформацией длительностей, – это их группировка. Современные редакции предлагают варианты группировки только на уровне мелких длительностей. В результате такого объединения коротких нот образуются определённые фразовые строения, *которые отсутствуют в первоисточнике*. Они, в свою очередь, влияют на подтекстовку, которая на самом деле окажется иной, потому что в оригинале группировки мелких длительностей отсутствуют. Итак, современные исполнители должны осознавать, что группировки на уровне мелких длительностей являются полностью редакторскими. Для решения этой проблемы необходимо выявить мотивную логику данного музыкального построения и соответствующую ей метро-ритмическую организацию, важно учитывать все предлагаемые самой музыкой варианты комбинации метро-ритма.

Ещё одним элементом, организующим музыкальную фактуру, являются *паузы*. В нотации конца XV – начала XVI века, так же как и в современной записи, существовал набор пауз различной продолжительности. Каждая из них имеет определённое количество счётных единиц одноуровневой метрической пульсации. В современной нотации паузы просчитываются в зависимости от их расположения относительно тактовой черты, т.е. соответственно сильным и слабым долям в структуре такта. Оригинал же предлагает совершенно иной подход. При условии отсутствия тактовых черт исполнитель должен успеть правильно просчитать каждую встретившуюся паузу, которая в этой музыке отделяет одно мелодическое построение от другого, и определить время своего следующего вступления. В практической работе группы музыкантов над многоголосным вокальным произведением в оригинальной нотации малейший просчёт может вызвать несвоевременное вступление, которое автоматически означает остановку в репетиции и, при отсутствии партитуры, исключает возможность снова влиться в общее звучание. Это является действительно серьёзным препятствием для чтения в оригинальных нотациях, преодолеть которое можно лишь в процессе систематических занятий.

Авторы современных редакций довольно часто указывают темп произведения, а также отдельных его разделов, без сомнения очень помогая современным исполнителям уловить характер движения и правильную пульсацию. Однако и в этом случае музыканту следует обратить внимание на тот факт, что в рукописях и изданиях того времени *отсутствовали какие-либо темповые обозначения*. Что же тогда могло определять темп композиции? Это ещё один важный аспект в понимании старинной системы нотации. В старинной музыке индикатором музыкального движения была *нотация сама по себе*. «Нотация несла в себе, в некоторой степени, темповые подсказки, до того как стало традицией обозначать его отдельными указаниями. Темп определялся в соотношении с постоянным пульсом, за который принимали пульс человека, в среднем от 72 до 76 ударов в минуту. Музыкальная пульсация была обычно более медленной...» [7, р. 74]. Мартин Агрикола писал во времена Жоскена, что количество ударов в минуту должно быть около 50. Удар соответствовал семибревису. Если использовалась половинная пропорция (например, в музыке XVI века), могло быть 100 ударов в минуту для семибревиса или 50 бревисов в минуту. В трёхдольной пропорции 50 бревисов соответствовали 150 семибревисам. Очень важно, что в музыке XVI века действовала система метро-ритмических пропорций, которая несла в себе явный след системы мензурального мышления. А именно, смена двух- и трёхдольных пропорций внутри пульсации бревисов создавала *эффект темпового изменения*.

Только к концу XVI – началу XVII века в связи с эстетической ситуацией культуры (теория аффектов, ориентация на выражение человеческих чувств) постепенно формируется, можно сказать, современное понимание градаций темпа. Тенденции новых ощущений темповых соотношений можно почувствовать уже внутри мадригальной культуры. Они проявляются во влиянии метро-ритма поэтического текста на характер его музыкального интонирования в аспекте его темповой переменности. Таким образом, становится очевидным, что для современного музыканта система восприятия музыкального движения через нотацию практически утеряна, ориентирами для него служат такие обозначения как «*adagio*» или «*allegro*», которые изначально выражали больше характер, чем темп исполнения. Соотношения между словесными обозначениями и скоростью устанавливаются лишь к середине XVIII в. Огромным заблуждением будет определение темпа в музыке XVI века по метроному. Для решения исполнительских задач музыкант должен знать систему длительностей, систему пропорций XVI века, ориентироваться в текстово-мелодической структуре музыкального движения и на этой основе вырабатывать необходимое художественное решение.

Вернемся к внешнему виду нотного текста. Очень важным наблюдением для исполнителей этой музыки является тот факт, что в оригинале вокального произведения XVI века *отсутствует партитура*. Если в современной партитурной записи голоса в определенном порядке расположены один над другим и можно увидеть их взаимодействие в синхронии, то мелодические линии всех партий в оригинале XVI века выписаны отдельно, хотя часто на одном книжном развороте. Зарубежные источники указывают на то, что очень мало произведений эпохи Ренессанса записывались или издавались (с конца XV века) в форме партитуры. Многоголосное произведение могло иметь три варианта записи: отдельно выписанные на одном большом листе партии или голоса (кантус, альтус, тенор, бас); т.н. хоровая книга с партиями, выписанными на разворотах разных страниц (кантус и тенор на одной стороне, альтус и бас – на другой); отдельные книги по партиям, в которых исполнители могли видеть только собственную музыкальную линию. Исходя из факта отсутствия общей партитуры, можно предположить, что *вся информация, необходимая для исполнения, должна была быть заключена в каждой из партий*. Современные исполнители, работая с партитурой, могут легко определить разделы формы, их внутреннюю структуру, местонахождение каденций. В условиях зримой гармонической вертикали возможной является корректировка знаков альтерации. Даже при первом прочтении партитуры поющий может соотнести ритмический рисунок своей партии с движением других голосов. Исполнитель эпохи Возрождения, ориентируясь исключительно по поголоснику, должен был всё-таки иметь представление о целом. Вероятно, слуховой опыт музыкантов того времени позволял ориентироваться в музыкальном материале и моментально реагировать на изменения гармонических созвучий и движение музыкальной фразы. Современным исполнителям, безусловно, будет полезно воссоздать ситуацию прочтения музыкального текста того времени, *работая по поголосникам*. Опыт пения по поголосникам показывает, что такая практика очень сложна, она вынуждает к очень внимательной слуховой работе, т.е. чрезвычайно повышает концентрацию внимания и активно развивает чувство ансамбля, способность «предслышания», единое ощущение смысла и организации музыкального движения.

Немного подробнее следует остановиться также на вопросе *использования знаков альтерации* и т.н. «*musica ficta*» в вокальных произведениях XVI века. «*Musica ficta*» (от лат. *ложная, притворная, изобретённая музыка*) – термин, который использовался в теории музыки с конца XII до начала XVII века, чтобы описать любые альтерации звуков (авторские и исполнительские) вне системы гексахордов. В современном использовании термин чаще употребляют для обозначения альтераций, которые должны быть выведены из музыкального контекста и добавлены редактором и исполнителем непосредственно. В современных транскрипциях постоянно встречаются знаки повышения или понижения звука, а в оригиналах они часто отсутствуют. Практика того времени позволяла композиторам не всегда выставлять все знаки в произведении: исполнители *добавляли их соответственно личным предпочтениям, но в пределах ограничений*, которыми были *всем известные правила*. Так как точные правила использования знаков альтерации до сегодняшнего дня *не реконструированы* полностью, то чаще всего в современных западных редакциях предполагаемые случайные знаки выписаны над нотным станом, а не непосредственно перед нотой, как привыкли их видеть исполнители. Использование знаков альтерации является предметом постоянных споров и предположений теоретиков исторически ориентированного музыкального исполнительства на Западе. Предлагаемые современными исследователями правила употребления дизюзов и бемолей при редакции старинных произведений касательно звуков, которые выходят за пределы того или иного гексахорда (всегда находятся на расстоянии полутона от крайних звуков гексахорда), как правило, проблематичны, так как одну и ту же мелодическую линию можно рассматривать в структуре разных гексахордов. Их выбор зависит от индивидуальных предпочтений редактора или исполнителя [Ibidem, p. 16-19].

Современный исполнитель, который ориентируется на редакторскую версию старинного произведения, зачастую даже не подозревает, что в манускриптах в большинстве случаев *вербальный текст* был просто свободно подписан под мелодической линией. Очень часто текст расположен в поголосниках под нотным станом по принципу: фраза мелодическая – фраза текстовая, *но не чётко под каждой нотой*. Проблема соотношения текста и музыки при чтении старинных музыкальных манускриптов является одной из ключевых. Ведь, исходя из оригинальной нотации того времени, можно предположить, что один и тот же текст можно расположить под мелодической строкой различным образом, соответственно своим музыкальным предпочтениям и личному ощущению мелодической линии. Это означает, что нет одного правильного решения, так как композиторы того времени давали относительную свободу музыкантам в этом вопросе. Наверняка, исполнители заранее договаривались о том, как именно они будут подставлять текст, хотя исследователи не нашли пока каких-либо записей, подтверждающих это. В действительности данная область до сегодняшнего дня остаётся проблемной

и является темой многих современных исследований на Западе. Уже существует свод общепринятых правил и норм, выведенных из трактатов и непосредственной исполнительской практики, относительно координации текста и музыки в старинных произведениях. Они различны для музыки разных веков и регионов. Так, исследователи рекомендуют в вокальной музыке XVI в. сохранять правильную акцентуацию слов, координируя её с естественным движением мелодической линии, структурой и ритмом фразы. Длинные ноты всегда должны соответствовать ударным слогам. А короткие, если они объединены с длинными в одну фразу, следует оставлять без ударения. Если слогов больше чем нот, то ноты делятся на более короткие длительности. Каждая повторяющаяся на той же высоте нота должна соответствовать одному слогу. Если есть возможность повторить вербальный текст, то предпочтительней повторять целую фразу, нежели отдельные слова и т.д. [8, p. 26-41].

Сравнительный анализ оригинала и транскрипции одного и того же произведения показывает, насколько может отличаться его восприятие в различных нотациях. Преимущество чтения произведения в его оригинальной нотации состоит в том, что исполнитель может соприкоснуться с реализацией композитором своего замысла непосредственно, а не с помощью указаний редактора. В этом контексте такая практика исключительно важна для адекватного воспроизведения музыкального текста. Для современных исполнителей старинной музыки очень важно знать, как именно выглядел оригинал произведения, и какие изменения внёс редактор для того, чтобы приспособить его к используемой в наши дни нотации и сделать общедоступным. Обозначений темпа, динамики, фразировки, штрихов в партитуре, к которым так привыкли современные исполнители, в старинной музыке не было. Редакторские дополнения к текстам аутентических партитур имеют для современных исполнителей свои плюсы и минусы. Редакторы обычно хорошо ориентируются в практических вопросах исполнения произведений, которые они редактируют. С одной стороны, их указания могут объединить исполнителей и направить играющих или поющих к лучшему пониманию стиля музыки. С другой стороны, они ограничивают возможность использования индивидуального творческого подхода и применения исторически ориентированных принципов в работе над произведением. Не отрицая пользы музыкальных редакций произведений старинной музыки, их бесценного вклада в исполнительскую сферу, за которым стоит большой накопленный опыт, следует подчеркнуть, что они не могут во всей полноте передать своеобразие и специфику исполнительского творчества того времени.

Исследователь этой проблемы американский учёный Вольфганг Ботенберг писал ещё в 1983 году, что в связи с редакторскими добавлениями теряются два важных элемента: свобода выбора и необходимость для исполнителя вырабатывать понимание стилистики [7, p. 57]. Свобода выбора означает, что в нотации без редакторских обозначений заложена возможность исполнения одного и того же произведения в разных вариантах. Таким образом, поиск собственного варианта – это путь, который является предпочтительным для исполнителя, начинающего знакомиться со старинной музыкой, даже если звуковая реализация будет в себе содержать стилистические промахи, например, неверный темп или неточную фразировку. Ошибки в начале пути станут толчком к поиску информации о корректном подходе к исполнению этой музыки. Кроме того, музыка сама в себе содержит возможности для разнообразной её интерпретации в пределах стиля.

Список литературы

1. Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации (XVI - первая половина XVIII века). М.: Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 1997. 571 с.
2. Вирдунг С. Трактат о музыке (1511) / пер. и комм. М. Толстобровой. СПб.: Русский фонд старинной музыки, 2004. 147 с.
3. Тарасевич М. Про нотацію музики строгого стилю // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2011. Вип. 102. Старовинна музика – сучасний погляд. Кн. 5. С. 25-43.
4. Харнокурт Н. Музыка як мова звуків: науково-популярне видання. Суми: Собор, 2002. 184 с.
5. Apel W. The Notation of Polyphonic Music, 900-1600. Cambridge, Massachusetts, 1949. 524 p.
6. Bossuyt I. Flemish Polyphony. Louvain: Davidsfonds, 1994. 176 p.
7. Bottenberg W. Reading Early Music in Original Notation: report of a team research at the Music Department of Concordia University. Concordia University Printing Services, 1983. 110 p.
8. McGee T. J. Medieval and Renaissance Music: a performers guide. Toronto: University of Toronto Press, 1985. 273 p.

FEATURES OF INTERPRETING LITERARY TEXT OF VOCAL WORK OF THE XVITH CENTURY: PRACTICAL ASPECTS

Dan'shina Natal'ya Vladimirovna

*National Music Academy of Ukraine named after P. I. Chaikovskii
natahaua@ukr.net*

The author describes the principles of the practical mastering of the literary text of the vocal work of the XVIth century by the musician, reveals and considers in detail the basic parameters of the difference between the primary source and the later editorial version, substantiates the necessity of working with facsimile partbooks in original notation, outlines the problem of the interaction between notation forms and the composer's thinking, and suggests practical recommendations on the Renaissance repertoire mastering by the vocal ensemble.

Key words and phrases: facsimile; primary source; translation; editorial version; vocal work of the XVIth century; metro-rhythmic structure; partbook.