

# ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

DOI: 10.26086/NK.2021.59.1.014

УДК 788.5

© Стачинская Ирина Владимировна, 2021

*Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия),  
аспирантка кафедры музыкального воспитания и образования  
E-mail: irinastach@gmail.com*

## НЕМЕЦКАЯ ФЛЕЙТОВАЯ МУЗЫКА ЭПОХИ БАРОККО И ОСОБЕННОСТИ ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Статья посвящена особенностям исполнения сочинений для флейты немецких композиторов эпохи барокко. Музыкальная интерпретация подобных произведений должна основываться на понимании особенностей композиционных принципов и исполнительских приемов, определяющих стилистическую принадлежность. В противовес соединению объективного и субъективного, автор подчеркивает сущность немецкой флейтовой музыки этой эпохи через звуковые движущиеся формы. Эти формы расширяются или вырастают из свободно задуманной музыкальной темы, лада, темпа и размера. В композициях стилях барокко приемы темпового и динамического контрастов являются главенствующими, имея глубокие эстетические и философские корни. Кроме того, в музыке данной эпохи выбор композитором тональности имеет особое значение и призван отражать определенное эмоциональное состояние, или «дух выражения» — аффект. Также, важным аспектом формирования стилистически осмысленной интерпретации становится наличие жанровости. Использование в творчестве барочных композиторов танцевальных жанров, таких как *Gavotte*, *Bourrée*, *Menuetto* и др., составило значительную часть инструментального репертуара того времени. Сложность исполнения заключается в том, что в интерпретации каждого танца флейтисту необходимо находить уникальность в танцевальной пластике той эпохи. В связи с этим, изящество и ловкость исполнителя в произведениях Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана, И. С. Баха и других немецких композиторов, не должны рассматриваться только как образец чистого ощущения. Учитывая факт, что композиторы того времени почти не делали уточнений для исполнителей в нотном тексте, современный музыкант должен обладать определенными знаниями для грамотного его воспроизведения. Поиск художественных средств исполнительской интерпретации флейтовой музыки эпохи барокко должен отражать процесс создания сочинения и вызывать у слушателя соответствующий интеллектуальный и эмоциональный отклик.

*Ключевые слова:* духовое искусство, флейтовое мастерство, немецкая флейтовая музыка, эпоха барокко, стиль барокко, интерпретация флейтовой музыки

© Stachinskaya Irina V., 2021

*Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint-Petersburg, Russia),  
Postgraduate Student of the Department of Music Education and Training*

## GERMAN FLUTE MUSIC OF THE BAROQUE ERA AND THE PECULIARITIES OF ITS INTERPRETATION

The article is devoted to the peculiarities of the performance of compositions for flute by German composers of the Baroque era. The musical interpretation of such works should be based on an understanding of the features of compositional principles and performing techniques that determine the stylistic affiliation. In contrast to the union of the objective and the subjective, the author emphasizes the essence of German flute music of this era through sound moving forms. These forms expand or grow out of a freely conceived musical theme, scale, tempo, and meter. In Baroque compositions, the techniques of tempo and dynamic contrasts are dominant, having deep aesthetic and philosophical roots. In addition, in the music of this era, the composer's choice of tonality has a special meaning and is intended to reflect a certain emotional state, or «spirit of expression» — affect. Also, an important aspect of the formation of a stylistically meaningful interpretation is the presence of genre. The use of dance genres such as *Gavotte*, *Bourrée*, *Menuett* and others in the work of baroque composers constituted a significant part of the instrumental repertoire of that time. The complexity of the performance is based on the fact that in the interpretation of each dance, the flutist needs to find uniqueness in the dance plastic of that era. The grace and dexterity should not be regarded only as an example of pure sensation in the works of G. F. Handel, G. F. Telemann, I. S. Bach and other German composers. Considering the fact that the composers of that time almost

did not make clarifications for the performers in the musical text, in order to correctly reproduce it a modern musician must have certain knowledge. The search for artistic means of performing interpretation of flute music of the Baroque era should reflect the process of creating a composition and evoke an appropriate intellectual and emotional response from the listener.

*Key words:* wind art, flute mastery, German flute music, baroque era, baroque style, interpretation of flute music

Флейтовая музыка явилась важной частью музыкальной культуры эпохи барокко, флейта выступила в этот период не только в качестве ансамблевого, но и в качестве сольного инструмента. Кроме того, в эпоху барокко сам инструмент претерпевает наиболее значительные технологические изменения. Если в раннем барокко флейтисты сами писали музыкальные произведения, то в эпоху позднего барокко такие композиторы, как: Г. Ф. Гендель, Г. Ф. Телеман, А. Вивальди, И. С. Бах уделяли флейте в своих произведениях особую роль. Эти произведения и по сей день входят в основной репертуар флейтистов всего мира.

Г. Ф. Гендель был одним из тех композиторов барокко, который для флейты написал не так много произведений, но стал одним из самых влиятельных композиторов этой эпохи. Наиболее известные 7 сонат для флейты Генделя: *G-dur* Op. 1 №. 5 HWV 363b, *b-moll* Op. 1 №. 9 HWV 367b, *F-dur* Op. 1 HWV 369, *A-dur* HWV 374 «Halle» № 1, *e-moll* HWV 375 «Halle» № 2, *b-moll* HWV 376 «Halle» № 3, *e-moll* Op. 1 № 1a, HWV 379. Хотя предполагается, что Гендель не все сонаты писал для флейты, в те времена музыканты часто меняли инструменты, но в наше время именно эти сонаты чаще всего звучат в репертуаре флейтистов.

Во флейтовой музыке Генделя вызывает восхищение само понимание композитором системы артикуляции исполнения и практики орнаментики барокко, а также использование темпов. Несмотря на то, что Гендель в основном был занят оперными сочинениями в его обязанности при дворе входило написание инструментальной музыки. Флейтовые сонаты Генделя исполнялись в то время на поперечной флейте, хотя большинство из перечисленных сонат написаны так, что могли исполняться и на других инструментах (гобое, скрипке и др.).

Так одна из самых известных сонат для флейты *G-dur* (HWV 363b) Г. Ф. Генделя была первоначально написана для гобоя в *F-dur*, но затем, неизвестным автором переписана для флейты и клавесина в *G-dur*. Произведение упоминается как Op. 1 № 5 (впервые оно было опубликовано в 1726 году). Соната *G-dur* была написана вскоре после переезда Генделя в Италию на службу к кардиналу Пьетро Оттобони. Время Генделя в Италии было решающим в его творческом

развитии в качестве композитора. В течение этого времени он принимал участие в еженедельных вечерах камерной музыки в резиденции кардинала вместе с А. Скарлатти и А. Корелли, которые в то время были уже известные и влиятельные композиторы. Композиционная техника Генделя демонстрирует некоторые черты итальянского барокко, а также то, что несомненно эти мастера оказали на него влияние. Например, это можно проследить в *Adagio* сонаты Г. Ф. Генделя *G-dur* (см. *Пример 1*).

Соната из пяти контрастных частей: *Adagio*, *Allegro*, *Adagio*, *Bourrée*, *Menuetto* — стала примером блестящего инструментального письма в виде лучших образцов стилизованных танцев, которые составляли значительную часть инструментального репертуара того времени. Сложность исполнения заключается в том, что в интерпретации каждого танца флейтисту необходимо находить уникальность в танцевальной пластике той эпохи.

Конечно, было бы замечательно, если бы мы знали указания композитора или исполнителей того времени, но к большому сожалению из эпохи барокко к нам не дошла ни одна текстовая запись о требованиях в исполнительской практике. Поэтому исполнителям достаточно сложно интерпретировать музыку данной эпохи. Современная английская флейтистка Меган Лэнг так описала проблему, связанную с переходом от игры на современной флейте к барочной флейте: «...стиль был совершенно новым для меня. Я никогда не играла эту музыку, потому что на современной флейте вы не можете сыграть ее на самом деле...» [1].

Другой яркий представитель эпохи барокко Георг Филипп Телеман сам был флейтистом и написал большое количество произведений для флейты *solo*: фуги, французскую увертюру, 12 фантазий и др. Значение «Фуг для флейты *solo*» Г. Ф. Телемана для репертуара флейтиста имеет такую же важность, как «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха для пианистов.

На то, что все фантазии для флейты написаны самим Телеманом указывают следующие факты: 1) единый стиль гравировки нотного текста, 2) наличие имени «Телеман», написанное карандашом самим Телеманом на титульном листе, 3) в своей автобиографии Телеман также упоми-



Пример 1. Adagio из сонаты Г. Ф. Генделя для флейты G-dur

нал, что им были сочинены фантазии для флейты. Оригинальная гравюра из коллекции с нотами Фантазий находится в библиотеке Брюссельской консерватории в виде единственной сохранившейся копии.

Каждая из 12 фантазий для флейты *solo* Г. Ф. Телемана состоит из разных по темпу частей. Последовательно быстрое движение чередуется с медленным. Эта смена темпов роднит все фантазии между собой, однако они отличаются друг от друга тональностью, формой и композиционными приемами. Каждая из фантазий Телемана имеет собственный характер и форму, и сама по себе образует законченное произведение. Его фантазии для флейты *solo* впервые показали, что флейта способна соткать из единственной мелодической линии яркое, полное красок и эмоций живописное полотно.

12 фантазий Телемана написаны в тональностях: *A-dur*, *a-moll*, *h-moll*, *B-dur*, *C-dur*, *d-moll*, *D-dur*, *e-moll*, *E-dur*, *f-moll*, *G-dur* и *g-moll*. Причина этого разнообразия была исключительно педагогической, чтобы пояснить флейтисту, что каждая

тональность имеет свои краски и настроения. Как пишет Мэри Кур: «Поэтому некоторые тональности могут вдохновлять, передавать радость, грусть, гнев и чувство эйфории. Помимо тона, эффекты настроения вызывались еще ритмом и отметками темпа в начале фантазий, которые в период барокко указывали на настроение или дух выражения, которые подходят к этой музыке» [2, с. 31].

В фантазиях Телемана мы прослеживаем «стиль фэнтези», пришедший из северогерманской органной школы и уже присутствующий в то время в музыке Д. Букстехуде, который также оказал влияние на многих композиторов, включая Г. Ф. Телемана и И. С. Баха. В контексте разговора об интерпретации стиля барокко во флейтовой музыке важным моментом является влияние ломбардского ритма — острого синкопированного ритма с ударной короткой сильной долей. Так, например, в Первой Фантазии Телемана в 5 и 6 тактах, мы находим типичный пример стиля «*galant*» в таком ритме (см. Пример 2). Здесь при исполнении сильных долей исполнителю необходимо максимально сокращать их длительность.

Еще одна характерная черта галантного стиля — остигатное движение ритма по гармонии, образующее полифоничность фактуры. Например, несмотря на то, что Фантазия № 1 Телемана написана для флейты *solo*, в витиеватой музыкальной фактуре можно проследить трехголосный контрапункт (см. *Пример 3*).

Как советуют *Antonio Portela, Don Fader, Susan Fleming* и др. [3] в своем труде «Руководство по исполнению 12 фантазий для флейты Телемана», исполняя Прелюдию из Фантазии № 1 необходимо выделять конкретные ноты (см. *Пример 4*).

*Пример 2. Ломбартский ритм в стиле «galant» эпохи барокко  
(Г. Ф. Телеман Фантазия № 1 для флейты solo)*

*Пример 3. Фактура трехголосного контрапункта  
(Г. Ф. Телеман Фантазия № 1 для флейты solo)*

*Пример 4. Г. Ф. Телеман Фантазия № 1 A-dur*

В перечень произведений для флейты, сочиненных И. С. Бахом, входят: 8 сонат, 24 прелюдии для флейты *solo*, партита для флейты *solo*, сольные партии в Бранденбургских концертах.

Наиболее популярной является соната для флейты *e-moll* И. С. Баха, BWV 1034, где каждая часть развивается из одного мотива, представленного в первых тактах. Это типичный композиционный прием для эпохи барокко, формально он известен под немецким термином *Fortspinnung* (дословно — «прядение вперед»). Благодаря начальному мотиву каждая часть сонаты сразу идентифицируется, такие факторы как темп, тональность и размер призваны придать ему конкретное эмоциональное настроение.

Немецкий композитор и критик эпохи барокко Иоганн Маттезон считал, что в сонате *e-moll* для флейты у И. С. Баха «все эти элементы содержали определенные эмоции, и <...> определенные аффекты» [4, с. 119]. В редакциях первой части сонаты Баха указан темп *Adagio ma non tanto*, задавая исполнителю настрой на определенное движение музыкальной мысли. Так, по мнению Маттезона, «желание Баха состоит в том, что первый мотив следует играть несколько подвижней слишком медленного темпа» [5]. *Adagio* — самый медленный из шести темпов, которые Бах использовал во флейтовых сонатах.

Маттезон в своих комментариях наставляет исполнителя, утверждая, что *Adagio* не должно погружать слушателя в эмоцию «горя».

По всей видимости, следующий особый элемент, который Бах выбрал для первой части, — это сама тональность — *e-moll*, которая призвана передать «задумчивый, глубокий, скорбный» образ. Отметим, что данная тональность с одним диэзом была наиболее удобной, учитывая конструктивные особенности флейты эпохи барокко.

Тематически развитие *Adagio* начинается с нисходящего мотива. Бах использует последовательности нисходящей и восходящей кварты для изменения интенсивности в проведении темы. Везде, кроме двух тактов мотива, где флейта выдерживает целую длительность, каждый новый шаг в развитии связан с данным интервалом. Последовательность нисходящих интервалов в партии флейты в сопровождении ритмического остинато клавесина, минорная тональность, общий темпоритм в целом создают эффект, имитирующий тяжелую целеустремленную походку (см. Пример 5).

В *Allegro* используется интонация начальной темы, которая в пятом такте переходит в тональность уже *D-dur*. Здесь композитор прибегает к приему сопоставления (см. Пример 6).

Adagio ma non tanto

Пример 5. И. С. Бах Соната для флейты *e-moll*, *Adagio*

Allegro

Пример 6. И. С. Бах Соната *e-moll* для флейты, *Allegro*

Вторая часть сонаты *Allegro* содержит полетность, некую невесомость, что требует от флейтиста исполнения повторяющегося мотива в характере танца — *гавота*.

В контексте разговора об оригинальных композиторских находках музыки эпохи барокко важно подчеркнуть необходимость анализа ладовых и темпо-ритмических изменений, учитывая, что композиторы того времени почти не делали уточнений для исполнителей в нотном тексте, а настроение предавали через движение мелодии, тональность, темп и метр. В композициях стиля барокко прием темпового и динамического контраста является главенствующим, имея более широкие эстетические и философские эпохальные корни.

Первый флейтист Мюнхенского камерного оркестра Ори Шнеор указывал, что интерпретация и артикуляция в стилистике барокко намного сложнее более поздней музыки и требует детального рассмотрения. Существует несколько базовых концепций, которые исполнитель может интегрировать в интерпретацию барочных произведений для флейты. Шнеор представляет эти концепции в виде следующих направлений: концепция микродинамики и иерархия размера. Микродинамика предполагает «использование небольшого количества динамических оттенков внутри одного такта, чтобы подчеркнуть важность определенных тонов (тяжелая нота/доля такта) и уменьшить значение других нот (слабые ноты/удары)» [6]. По поводу важности соотношения размеров Шнеор замечает: «Каждое известное нам музыкальное произведение начинается с очень важной прописанной информации, которую мы иногда не принимаем во внимание, или не замечаем — размер: 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 6/8 и т. д. Почему эта информация так важна? Поскольку у такта есть внутренняя иерархия, она определяется размером» [6].

Исполнение различных приемов звукоизвлечения на флейте произведений эпохи барокко соотносится со стремлением флейтиста к богатому, полному звуку, который, имитируя вокал, дополняется *Messa di voce* — филировкой звука с *crescendo* и *diminuendo* на длинных нотах. При обращении к стилю барокко как никогда важен аспект наличия исполнительской культуры. В подтверждение приведем слова Роберта Донингтона (1907–1990), который утверждал, что в ба-

роко должна присутствовать дисциплина, так как эта музыка требует «дисциплины сильного чувства, сильно упорядоченного звука. Холодная формальность и осторожная скрытности и есть хорошее исполнение стиля барокко» [7].

#### Литература

1. Haynes B., Burgess G. *The Pathetick Musician: Moving an Audience in the Age of Eloquence*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2016.
2. Cyr M. *Performing Baroque Music*. Portland: Amadeus Press, 1998. P. 31.
3. Portela A., Fader D., Fleming S. *at all. A performans guide to three of Telemann's 12 Fantasias for flute*. Tuscaloosa, Alabama 2012.
4. Tatlow R. *Tatlow M. Bach and the Riddle of the Number Alphabet*. Cambridge University Press. 1991. P. 116.
5. Mattheson J. *Der vollkommene Capellmeister: A Revised Translation with Critical Commentary*. By Ernest C. Harris. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1981.
6. Ory-Schneor. *Baroque interpretation and articulation for the modern flutist*. Wein, 2017.
7. Donington R. *The Instruments of Music*. London, 1982.

#### References

1. Haynes, B. and Burgess, G. (2016), *The Pathetick Musician: Moving an Audience in the Age of Eloquence*, Oxford University Press, Oxford, New York, USA.
2. Cyr, M. (1998), *Performing Baroque Music*, Amadeus Press, Portland, USA.
3. Portela, A., Fader, D. and Fleming, S. (2012), *A performans guide to three of Telemann's 12 Fantasias for flute*, Tuscaloosa, Alabama, USA.
4. Tatlow, R. and Tatlow, M. (1991), *Bach and the Riddle of the Number Alphabet*, Cambridge University Press, USA.
5. Mattheson, J. (1981), *Der vollkommene Capellmeister: A Revised Translation with Critical Commentary*, UMI Research Press, Michigan, USA.
6. Ory-Schneor. (2017), *Baroque interpretation and articulation for the modern flutist*, Wein, Austria.
7. Donington, R. (1982), *The Instruments of Music*, London, UK.