

И. В. АЛЕКСЕЕВА

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова
Лаборатория музыкальной семантики

УДК 781.62.01

РОЛЬ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ЛЕКСИКИ
В ФОРМИРОВАНИИ КЛАВИРНОГО ТЕКСТА БАРОККО

Клавирный тематизм со своей тембровой спецификой зарождался на «перекрёстке» разнообразных форм музицирования прошедших эпох и собственно барокко. В нём причудливо переплетались приметы церковного вокально-хорового и светского песенно-танцевального стилей, «пения» на клавире и инструментальной специфики, рождённой в контексте нового концертирующего стиля. Различные инструментальные традиции также не были изолированы и обогащали друг друга¹.

Совместная практика сольного и ансамблевого музицирования обусловила отображение в клавирном уртексте XVII–XVIII вв. признаков акустических образов иных инструментов². Он ассимилировал интонационную лексику, сложившуюся в лютневой, скрипичной, органной и других инструментальных школах. «Заемствованные» интонационные обороты, орнаментальные структуры (пассажи, фигуры и т. п.) мигрируют в клавирном тексте в виде клише и несут информацию о технических и артикуляционных приёмах исполнения. Очевидно, что темброво-акустические возможности и техника звукоизвлечения на инструментах во многом отшлифовали визуально-графические и регистровые контуры клишированных оборотов, определили мотивный состав и логику мелодического развёртывания. Их адаптация для клавира сопряжена с преобразованием, особенно актуальным в вариационном тематизме клавирных бассо-остинатных жанров – пассакалии, чаканы и граунда³. Выявление признаков неклавирного текста – интонационной лексики инструментов в клавирном тексте – демонстрирует свойства вариативности, диалогичности и полиструктурности клавирного уртекста и открывает возможности для исследователя и исполнителя в постижении его смысловой организации.

Музыкальный материал клавирных сочинений обращает на себя внимание некоторыми специфическими чертами, напоминающими манеру игры на лютне. Это вполне закономерно, так как клавирные вариации, в том числе и остинатные, являлись «наследниками» лютневого песенно-танцевального репертуара. Известны, например, лютневые чаканы немецкого композитора Г. Найзиндлера, английского скрипача и композитора У. Корбетта или французского лютниста и гитариста Р. де Визе. А лютневые табулатуры служили источником для клавирных обработок песен и танцев. К лют-

невым приёмам игры относится изложение аккорда в виде *арпеджиато*, получившее название «style brise» – «стиль в разбивку». Его особенностью является исполнение вертикальных созвучий способом зашпыливания струн одна за другой⁴. Техническое устройство инструмента вызвало к жизни типичные лютневые приёмы колорирования в пределах небольшой интервальной ячейки, орнаментальное расцветивание табулатуры гармоническими и ритмическими фигурациями ограниченного диапазона, мелодическую орнаментацию с обильным использованием проходящих звуков в пределах децимы, а также своеобразный способ аппликатуры. Некоторые из названных фактурных приёмов наблюдаются в Пассакалии для лютни Р. де Визе (пример № 1).

Пример № 1

Р. Визе. Пассакалия,
сюита для лютни (2-я вариация)

В процессе повторения «лютневые» приёмы отшлифовались в виде фигураций-клише и мигрировали в клавирную музыку композиторов различных национальных школ. Они особенно очевидны в образцах, где музыкальное пространство клавира регламентировано и отождествляется с камерным, лютневым. Материалом фигураций, как правило, служат аккордовые тоны, организованные посредством развёртывания вертикали в горизонтальные группы одинаковых длительностей (пример № 2).

Пример № 2

Г. Пёрселл. Граунд *G dur*
(6-я вариация)

В Пассакалии *h moll* Ф. Куперена, в «Колоколах» английского композитора У. Бёрда, в 1-й вариации Граунда *d moll* Г. Пёрселла, а также 3-й и

10-й вариациях «Сарабанды с Партитой» И.-С. Баха (пример № 3) аккорд также излагается подобно лютневой орнаментально-фигуративной манере.

Пример № 3 И.-С. Бах. Сарабанда с Партитой.
3-я вариация



Вместе с тем, здесь очевиден процесс адаптации «лютневых» арпеджиато к пространству клавира, поскольку они звучат «разбросанно» и расстояние между крайними голосами превышает октаву.

В верхнем голосе клавирных сочинений мигрируют клише одной из наиболее развитых к тому времени инструментальных школ – скрипичной. Они впитали в себя исполнительские приёмы, связанные с акустическими и техническими особенностями скрипки, – универсального инструмента богатого виртуозными и выразительными возможностями. Однако «двухручник» включает скрипичные клише наиболее соответствующие клавирной специфике и обогащающие её звуковую «палитру». Среди них скрипичные *пассажи* большой протяжённости (в пределах 2-х октав) и в виде двойных нот⁶; гармонические и мелодические *фигурации* с широким расположением тонов⁷ и элементами скрытого двухголосия; «альбертиевы» басы⁸, раздвигающие рамки тембрового пространства клавира.

Так, кульминация в пассакалии из «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» Баха, «пропитанная» непрерывающимися lamentациями, решена в духе скрипичных концертов (пример № 4). Аллюзию на скрипичное звучание даёт дублированная переменным интервалом гибкая мелодическая фигурация. В контексте «напряжённого» высокого регистра она вызывает впечатление повышенного эмоционального тонуса высказывания, свойственного музыкальному миру А. Вивальди.

Пример № 4 И.-С. Бах. Каприччио на отъезд
возлюбленного брата III ч.
Adagiosissimo



Гибкие, большого диапазона мелодические пассажи с широким «скрипичным» расположением то-

нов завершают 4-ю вариацию Партиты «Die Mäuegin» И. Фробергера – представителя южнонемецкой школы второй половины XVII века. Пассажи, выдержанные в «скрипичном стиле» двойных нот, встречаются в 5-й и 7-й вариациях Чаконы *F dur* Пёрселла и Граунде Т. Томкинса – валлийского композитора, автора около 50 клавирных пьес (пример № 5).

Пример № 5 Т. Томкинс Т. Граунд



В отдельных образцах ассоциации со скрипичной техникой игры возникают фрагментарно. Например, «скрипичные» фигурации со скрытым двухголосием развёртываются в объёме 2-х тактов верхнего голоса «Колоколов» Бёрда (пример № 6). Здесь опорные тоны формируют скрытую линию (см. тоны верхнего голоса: *c* и *d*) внутри орнаментальных структур и дублируют в октаву тоны баса. Они изображают удары малого колокола, образующие эффект эхо с ударами большого колокола (тоны темы *basso ostinato*).

Пример № 6 У. Бёрд. Колокола



Однако, наиболее тесная связь, несомненно, существовала между органной и клавирной исполнительскими традициями⁹. Некоторые клавирные приёмы колорирования близки сложившимся в импровизационных пьесах органного репертуара. Музыковеды отмечают особую роль мануальной техники в развитии орнаментального органного (клавирного) стиля, который складывался исключительно «...на прихотливых комбинациях гаммаобразных формул»¹⁰. Пассажи в виде линий обретают функции клише и встречаются как в ранних, так и более поздних образцах клавирных сочинений¹¹. Мягкие, преимущественно диатонические контуры мелодических линий 3-й и 9-й вариаций «Сарабанды с Партитой» Баха и 6-й и 8-й вариаций Граунда Тредж[ена] У. Бёрда (пример № 7) вызывают ассоциации с типично органными пассажами. Характерные для органа волнообразные пассажи адаптируются для камерного пространства клавира, где заполняют ограниченный диапазон и передаются из партии одной руки в партию другой.

Пример № 7 У. Бёрд. Граунд Тредж[ена]



Типичные для органа гармонические фигуры, один из звуков которых повторяется; пассажи в виде плавного прерываемого скачками мелодического движения; многоярусные дублирования тонов аккорда обусловлены спецификой игры на органе, близлежащие хроматические и повторяющиеся звуки которого сливались¹². Они также встречаются в клавирных образцах.

Гармонические фигуры, в которых выдерживается один из голосов субфактуры, наблюдаются в 17-й вариации Чаконь *G dur* Г.-Ф. Генделя (пример № 8).

Пример № 8 Г.-Ф. Гендель. Чакона *G dur* (17-я вариация)

Фактурные клише Пассакалии Г. Муффата (пример № 9) имитационным «плетением» плавных мелодических ячеек небольшого диапазона, комплементарной ритмикой и вуалированием акцентных долей такта, также, несомненно, близки органному полифоническому стилю.

Пример № 9 Г. Муффат. Пассакалия *g moll*

В 4-й и 9-й вариациях «Сарабанды с Партитой» Баха и Граунде Томкинса (пример № 10) звучат фигуры, плавное мелодическое движение которых «разрывается» скачками. Они как будто направлены на достижение эффекта разъединения «сливаемых» на органе звуков. А перенос клише из одного регистра в другой имитирует органый приём контраста звучания различных мануалов.

Пример № 10 Т. Томкинс. Граунд



В «Колоколах» Бёрда (пример № 11) один из средних голосов (т. 1 – т. 2), а затем нижний (т. 3) и верхний (т. 4) выполняют роль орнаментальной педали, которая по общему колориту и мелодической графике напоминает органные плавные линии-клише. Однако это только иллюзия плавности¹³, поскольку на клавишных инструментах было невозможно варьировать атаку звука и «переливать» один звук в другой. Природа техники барочного клавира, в большей степени, направлена к созданию богатства моторно-динамических эффектов.

Пример № 11 У. Бёрд. Колокола (ц. 2 и ц. 5)



Интересно, что в клавирных басса-остинатных жанрах складывается своеобразная логика композиционно-масштабных пропорций применения приёмов-клише, «заимствованных» из «чужого» репертуара. Для экспозиционных разделов композиций становится закономерной ориентация на лютневую манеру изложения тематизма, а для развивающих и заключительных – на скрипичные или органные приёмы колорирования. К примеру, в Граунде Томкинса камерное «лютневое пространство» над-остинатного пласта (над темой) сменяется quasi-органым «текущим» и линейно-пологим. А в качестве каденционно-

заключительного раздела выступают клише, отсталлизовавшиеся в органных фугах. Здесь, подобно репризному разделу фуги на смену тематическому рельефу, исчерпавшему свои выразительные возможности развития, приходят импровизационные пассажи, которые «пересекают» крайние регистры клавира. Музыкальное пространство значительно расширяется.

Музыкальный анализ демонстрирует многообразие орнаментальных структур, сложившихся в репертуаре для духовых инструментов и мигрировавших в клавирную музыку. Они свидетельствуют о музыкально-сценическом или бытовом происхождении и выполняют в тематизме роль поясняющих «ситуативных знаков». В пьесах «Флейта и барабан», «Трубы» Бёрда посредством клише представлены маленькие «сценки-настроения» с атрибутикой батальной сцены. Вместе с тем, программные пьесы английских верджиналистов не содержат сюжета¹⁴. Бёрд подражает музыкальным инструментам, конкретизируя бытовую обстановку, в которой они звучали.

Фигурационные клише, имитирующие игру на трубе, флейте или колоколах в контексте названных сочинений, образуют ассоциативные связи. Например, верхний пласт программной верджинальной пьесы «Флейта и барабан» Бёрда включает мелодическую разновидность «знака свирели» в виде «развёрнутой трели»¹⁵. Через имитацию тембра флейты и его внетекстовые значения лексика представляет в музыке образы пасторали. В контексте мелодической линии клавирного сочинения смысл звукоподражания сохраняется, поскольку точно воспроизводится характер исполнения клише, свойственного флейтовым наигрышам. Флейтовая трель и её нисходящее поступенное интонационное развёртывание приближены к воинственным сигнальным клише, так как пьеса входит в программный цикл «Битва» (пример № 12).

Пример № 12

У. Бёрд. Флейта и барабан (1-я вариация)



Далее в контексте орнаментальных фигур многократные интонационные повторы в ограниченном диапазоне, длительное секвенцирование акцентируют виртуозные и динамические свойства клише, погружая слушателя в ситуацию театральности игры, светского праздника с оттенком пасторали.

В верхнем голосе другой quasi-военной пасторали «Трубы» автор ориентирует слушателя на абсолютно иную ситуацию. Клише *фанфары* в тембровой окраске трубы, имитируемой на клавире, и жанровая характерность *марша*, передают впечатление от игровой «военно-строевой» музыки (пример № 13).

Пример № 13

У. Бёрд. Трубы



Рассмотренные здесь процессы включения в клавирный уртекст западноевропейского барокко интонационной лексики неклавирной этимологии закономерны и отображают специфику практики совместного инструментального музицирования. Они демонстрируют семантические процессы интертекстуальных взаимодействий различных инструментальных традиций. В равной степени характерные для различных периодов формирования клавирного текста, они во многом определяют специфику стилистики инструментального тематизма в целом. Вместе с тем, направление этих и многих других процессов определили акустические, технические и выразительные возможности собственно клавира, поскольку клише неклавирного происхождения проходят отбор и адаптацию к акустическим и техническим возможностям инструмента. Их конфигурация, функционирование и организация в тематизме во многом обусловлены тембровой спецификой. Результатом свободного сосуществования названных процессов в клавирной музыке становится актуализация её своеобразия и непреходящей ценности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Наблюдения за этими и многими другими процессами содержатся в изданиях: Nelson U. The technique of variation... from a de Cabesson to M. Reger // University of California

publication in music. – Vol. 3. – Berkeley – Los Ang., 1962; Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post Baroque Music. – Princeton, 1978.

² Методология статьи находится в русле разработок, осуществляемых в Лаборатории музыкальной семантики (науч. рук. д-р иск. Л. Шаймухаметова), по изучению специфики старинного уртекста как вариативного и полиструктурного феномена, хранящего «память» об иных инструментальных текстах. См., к примеру: Семантика старинного уртекста: сб. ст. / отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2002; Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики) // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1. – С. 31–43; статьи: Гордеева Е. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И.-С. Баха // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 (2). – С. 198–202; Гордеева Е. Тембровая вариативность и акустические образы музыкальных инструментов в «quasi-партитуре» клавирных произведений И.-С. Баха // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: сб. по материалам II междунар. науч. конф. 13–14 ноября 2008 г. – Астрахань, 2008. – С. 93–97; Морейн К. Акустические образы музыкальных инструментов в клавирных сонатах Д. Скарлатти // Проблемы музыкальной науки. – 2011 / 2 (9). – С. 165–170.

³ Как известно, в основе бассо-остинатных жанров лежит оппозиция неизменной линейной темы бассо и изменяющего мелодико-фигуративного тематизма верхнего – над-остинатного пласта. Последний, «будто бы специально предназначен для экспериментирования в области подвижных и изменчивых интонационных сущностей» в виде орнаментальных структур. Подробно см. об этом: Алексеева И. Бассо остинато и его роль в смысловой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко: дис. ... д-ра искусств. – Новосибирск, 2006. – С. 117.

⁴ Описание названного приёма в практике лютневой музицирования см.: Буркова Н. Становление инструментального мышления в лютневой музыке XVI – начала XVII веков // Проблемы музыкознания: сб. ст. молодых музыковедов / НГК им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2002. – Вып. 2. – С. 20–28. Т. Оганова наблюдает сходство музыки английских верджиналистов со специфической манерой игры «style brisé» французских лютневых. См.: Оганова Т. Английская верджинальная музыка: проблемы формирования инструментального мышления: дис. ... канд. искусств. – М., 1998. – С. 43.

⁵ См. об этом в статье: Алексеева И. Приёмы работы над техникой колорирования в курсе гармонии для студентов-пианистов вузе // Вопросы оптимизации учебного процесса в музыкальном вузе: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. – М., 1993. – Вып. 125. – С. 48–68.

⁶ Клише в виде терцовых и секстовых удвоений тонов (приём *divisi*) Т. Оганова связывает также с приёмами техники игры на *viola da gamba*, значительно обогатившими практику фигурирования на клавире [см.: Оганова Т. Указ. соч. С. 92].

⁷ Этот приём обусловлен спецификой исполнения тонов на разных струнах скрипки. Подробно о практике скрипичного музицирования см.: Шлык Е. Исполнение скрипичной

музыки барокко в свете культурно-исторической традиции: автореф. дис. ... канд. искусств. – Ростов н/Д, 2000.

⁸ Частный случай применения скрипичного приёма в виде «ритмизованного арпеджио» Н. Триандофилова отмечает в сочинениях французских клавесинистов. См.: Триандофилова Н. Искусство импровизации *Basso continuo* и французская клавирная музыка XVII–XVIII веков // Старинная музыка сегодня: матер. науч.-практ. конф. / Ростовская консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов н/Д, 2004. – С. 340.

⁹ Клавир в эпоху барокко был родовым понятием и включал все виды клавишных инструментов. Со временем произошла жёсткая дифференциация клавишных инструментов. Например, в трактате по технике игры на клавире (1609) «Трансильванец» Дж. Дирута впервые принципиально разделяет технику игры на органе и «оперённых» инструментах (чембало). Здесь противопоставляется предназначение и репертуар этих инструментов: «...на органе играется “музыка”, на чембало – “танцы”, соответственно этому различается и статус музыкантов-“органистов” и “игрецов танцев”» (цит. по: Березовская Л. «Трансильванец» Джироламо Дируты // Музыкальная академия. – 1997. – № 1. – С. 147).

¹⁰ Диденко Н. Формирование инструментальной фактуры и техники диминуций в органной музыке XVI–VII столетий // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII–XVII веков): сб. науч. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1998. – Вып. 151. – С. 137.

¹¹ Подробно об этом см. во II части диссертации И. Алексеевой «Бассо остинато и его роль в смысловой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко».

¹² Браудо И. Об органной и клавирной музыке. – Л.: Музыка, 1976.

¹³ Важную роль в процессе восприятия, по-видимому, играет представление о реальном физическом движении в пространстве, лежащем в основе клише, а также о пластике исполнительских движений. В первом случае оно опирается на впечатление о поступательности, плавности и экономности исполнительских движений. Во втором, – на представление о резкой пластике и большом расходе энергии при исполнении скачков.

¹⁴ Даже в пьесе Булла, названной «Сражение и не сражение» и подразумевающей изображение батальной сцены, не дано развёрнутой музыкальной характеристики битвы. Авторские ремарки в тексте – «Тема, которая исполнялась перед сражением», «Похоронный звон, сначала медленно, потом быстрее, 10 раз» (т. 141–144) или «Колокола, быстро, 20 раз» – также не направлены на изображение деталей сюжета. О функции программы в сочинениях французских клавесинистов и английских верджиналистов см. в диссертационном исследовании: Сысоева А. Программность в инструментальной музыке барокко: проблемы типологии национальных школ: дис. ... канд. искусств. – М., 1992.

¹⁵ Описание интонационно лексического «словаря» содержится в монографии: Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М.: ГИИ, 1999.

Алексеева Ирина Васильевна

доктор искусств. наук, профессор,
сотрудник Лаборатории музыкальной семантики,
заведующая кафедрой теории музыки
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова

