

Ф. Б. СИТДИКОВА

Лаборатория музыкальной семантики

Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова

## ФУНКЦИИ СКРИПКИ В ПАРТИТУРНОЙ НОТАЦИИ АНСАМБЛЕВЫХ ЖАНРОВ БАРОККО

УДК 78.035(4/9)

Как известно, в каждую историческую эпоху устанавливается прямая и обратная связь музыкальной практики и её нотографического эквивалента. Не являлась исключением и эпоха западноевропейского барокко, где нотный, музыкальный, а также исполнительский тексты запечатлели стиливую, жанровую, композиционную, тембровую нестабильность. Кроме того, неточная нотация, где инструментальные голоса фиксировались «конспективно», открывала путь для активных исполнительских «прочтений». Вариативной, по мнению И. А. Барсовой, была и отображающая эстетику многохорности терминологическая система обозначений, принятая в барочной ансамблевой партитуре. Она, в большей степени, подразумевала особую функцию инструментов, а не состав исполнителей<sup>1</sup>. Вместе с тем, партитурная нотация представляла собой целостную звуковую концепцию и стала своего рода документом эпохи, поскольку запечатлела её антиномичность. Именно в это время в музыкальной практике интенсивно формируются функции инструментов и способы их закрепления в партитурах чисто инструментальных жанров, не перекладывающих вокальную музыку и не предназначенных для сопровождения танцев и песен. При этом особенно велика роль скрипки и скрипичного исполнительского искусства, во многом определяющих и типы инструментальных ансамблей, и их жанровое деление в соответствии с выразительными возможностями инструментов.

В этой связи отдельную проблему, стоящую перед автором статьи, представляет исследование отображения в партитуре ансамблевых сочинений барокко функций скрипки, сформировавшихся в практике музицирования.

В ансамблевой музыке того времени мобильность партитурной нотации обуславливалась многообразием инструментальных составов, которые эволюционировали на протяжении всей эпохи барокко. Так, вначале инструменты для ансамбля объединялись вне зависимости от тембров, главным критерием подбора был их диапазон. Это в значительной степени подтверждают дошедшие до нас партитуры, в которых часто не указывались участ-

ники ансамбля, поскольку их партии были пригодны к исполнению на всех музыкальных инструментах. Одним из универсальных инструментов в этой ситуации стала скрипка. Исследователи отмечают вариативность её функций в музыкальном тексте, во многом определяемую спецификой координирования скрипки с иными партнёрами ансамбля или оркестра в музыкальной практике барокко<sup>2</sup>. Так, в музыкальных текстах ансамблевых сочинений с участием скрипки, с одной стороны, наблюдается её относительная «автономия» (произведения для скрипки и *basso continuo*), с другой, – соподчинение с другими инструментами в жанрах трио-сонаты и *concerto grosso*.

Анализ партитур различных жанров ансамблевой музыки барокко даёт возможность выявить отдельные наиболее устойчивые компоненты – так называемые инвариантные модели, которые демонстрируют связь функций инструментов в музыкальной практике с их нотографическим воплощением. В их роли в барочном музыкальном тексте часто выступают типовые «модели диалогов»<sup>3</sup>, которые выражают *со-положение* и *со-отношение* партий участников ансамбля и предстают соответственно в виде вертикального (одновременное звучание партий *continuo* и *solo*) и горизонтального (противопоставление партий *solo* и *tutti*) диалогов. Эти диалогические структуры запечатлели эстетическую доминанту барокко о разделении пространства посредством контраста различных по тембру и плотности звуковых масс<sup>4</sup>. Они были универсальными и в исполнительской практике, и в организации нотографического текста, поскольку фиксировали самые общие принципы мышления исполнителей и композиторов барокко и явились знаком концертирующего стиля. Кроме того, они в значительной степени повлияли не только на композиционную структуру произведений ансамблевых жанров барокко, но и на их смысловую организацию. При этом диалогические структуры не имели строгой закреплённости за конкретным музыкальным материалом и подвергались контекстным преобразованиям. Так, при сохранении типологических свойств *диалогических структур* функции скрипки в соот-

ношении с иными инструментами и их закрепление в партитуре были совершенно различны в сольных, ансамблевых (трио-сонаты) или оркестровых сочинениях (концерты для солиста с оркестром, сюиты, concerto grosso, увертюры).

Не менее важным фактором, определяющим формирование функций скрипки, явился её универсализм в эпоху барокко, когда она стала инструментом акустически совершенным и художественно ведущим. При этом скрипка ассимилировала отшлифованные в исполнительской практике собственно скрипичные клише, отражающие акустические, технические и выразительные возможности инструмента и разнообразные исполнительские клише иных инструментов<sup>5</sup>. Результатом взаимодействия оригинальных и «заимствованных» клишированных оборотов стало формирование функций скрипки как *сольного*, а также *ансамблевого* и *аккомпанирующего* инструмента.

Вариативность функций скрипки в немалой степени обусловлена предназначением и бытованием барочного ансамбля, где каждая партия мыслилась как самостоятельная. С одной стороны, это свидетельствовало о незавершённости формирования функций инструментов и о подвижности взаимоотношения голосов фактуры, которые во многом обусловлены взаимодействием двух противоположных принципов мышления: полифонии и гармонии. Важнее были инвариантные функции этих партий. Развитие скрипичной техники привело к тому, что партии струнных и духовых инструментов, которые ранее дублировались, со временем стали дифференцироваться<sup>6</sup>. Одним из наиболее очевидных факторов «прикрепления» инструментов к партиям в нотографии, как отмечает А. Карс, были те или иные ключи (скрипичный, басовый, альтовый, теноровый)<sup>7</sup>. С другой стороны, многофункциональность скрипок позволяла им быть центром инструментальных объединений. Так, к примеру, И. Маттезон в одной из книг утверждает, что важнейшими из струнных являются «скрипки, благодаря их всепроникающему звуку». В этой связи он определяет им оркестровую функцию, называя их «*corps de bataille*» («ударной группой», «гвардией») оркестра<sup>8</sup>. Этот процесс не был произвольным и во многом координировался местом и ролью скрипки в универсальных диалогических структурах *continuo – solo* и *tutti – solo*, которые были рождены ситуацией концертирования.

Наиболее ярко процесс формирования различных функций скрипки прослеживается в партитурах ансамблевых сочинениях барокко, основанных на трио-принципе, таких, как трио-соната и concerto grosso, где, как уже отмечалось, она составляла основу ансамбля.

Типичный камерный ансамбль рубежа XVI - XVII веков состоял из двух скрипок (они могли

заменяться флейтой или гобоем), как самых выразительных инструментов, и баса, представленного «аккомпанирующим» (клавир или орган) и/или «мелодическим» (виолончель или фагот) инструментами. В трио-сонате два верхних голоса исполняли мелодию (*solo*), а нижний, как гармонический фундамент (*basso continuo*) их поддерживал. Это взаимодействие сочетало две полярные идеи: полифонической комплементарности (взаимодополняемости) голосов и мелодического рельефа с гармоническим сопровождением. При этом вариативность проявлений функций скрипки в трио-сонатах во многом координировалась относительной стабильностью плотности тембровой и пространственной организации партитуры.

Вместе с тем трио-принцип указывал на количество голосов, а не на число инструментов. То есть, существовало три основных голоса, но количество партий при этом могло варьироваться. Голоса «объединялись по функциям и распределялись в три фактурных слоя, «яруса», которые соответствовали трёхголосному сложению»<sup>9</sup>. В то время были разновидности трио-сонат (*Cinque*), где варьировалось число солирующих инструментов. Так, в Сонате ор. 5 Корелли солирует одна скрипка, а орган и клавир исполняют цифрованный бас. В Сонате «*A Cinque*» Бибера – 2 трубы, 2 скрипки, басовая лютня и чембало (орган). В скрипичных сонатах с клавиром Баха верхний голос поручен скрипке, а два нижних – клавиру. Иногда для дублирования басового голоса подключается третий музыкант (виолончелист).

Голоса начинают закрепляться в нотографическом тексте, распределяясь в виде партий в партитуре: на нижней строке *basso continuo* в партии клавесина, дублированной в партии контрабаса или виолончели, на верхних двух или более строках – партии солирующих инструментов. Гармоническая расшифровка *basso continuo*, которая функционально поддерживала сольные партии, излагалась на верхней строке партии клавесина. Такое расположение партий наблюдается в трио-сонатах И.-С. Баха, Д. Букстехуде, Г.-Ф. Генделя, Ж.-М. Леклера, А. Корелли, Г. Пёрселла, И.-А. Райнкена, Г.-Ф. Телемана и других композиторов барокко.

Так, к примеру, в музыкальном тексте I части (*Largo*) Трио-сонаты *c moll* Телемана две солирующие скрипки противопоставляются поддерживающему басу, исполняемому клавесином. При этом первые вступают в разнообразные ситуативные отношения, подчёркивающие многофункциональность скрипки. Это прежде всего ситуации *ансамблевого со-интонирования* и *солирования*<sup>10</sup>. Признаком первой становятся имитация и дублирование равнозначных по диапазону и регистру партий двух солирующих скрипок, кроме того, они одинаково насыщены виртуозно-техническими

приёмами. Вместе с тем, несмотря на то, что музыкальный материал скрипок идентичен, их поочерёдное вступление, артикуляционно отделённое паузами (т. 1 – 4), подчёркивает значимость обоих инструментов и является ситуативным знаком *солирования*. При этом формируется эффект смены переднего и дальнего планов, который проводит барочную идею игры в иллюзорном пространстве (пример № 1).

Пример № 1 Г.-Ф. Телеман. Трио-соната *c moll*.  
I ч., Largo

В конце части во взаимодействии двух сольных партий вновь включается ситуация *ансамблевого* музицирования, которая проявляется в терцовом «дуэте-согласии» скрипок (т. 2 – 4). Здесь знак *divisi* свидетельствует об отсутствии их функционального разделения (пример № 2).

Пример № 2 Г.-Ф. Телеман. Трио-соната *c moll*.  
I ч., Largo

Названные функции скрипки не постоянны и не изолированы внутри сочинений, они легко трансформируются и сочетаются друг с другом. Этот процесс, несомненно, наиболее ярко демонстрирует жанро-форма фуги, в которой написана вторая часть рассматриваемой трио-сонаты. Поочередное имитационное проведение шеститактовой темы в партиях двух скрипок (*solo*) и клавира (*basso continuo*) свидетельствует об акцентировании внимания на *сольной* функции скрипок. Вместе с тем, далее знаки *имитации* и *дублирования* совмещаются, и на первый план выходит ситуация *ансамблевого со-интонирования*, где имитационный «диалог» двух скрипок (т. 13 – 15) дублирует партию *basso continuo*. Результатом становится универсализм скрипок, вмещающих в себя несколько функций и подчинённых, тем не менее, ситуации *ансамблевого* музицирования.

Ещё одним образцом гибкого переключения от функции *солирующей* скрипки к интонирующей в ансамбле является I часть Трио-сонаты № 1 *A dur* (ор. 5) Генделя. Здесь вторая скрипка вторит партии первой буквально (т. 1 – 3), при этом вначале происходит сопоставление их тембров (т. 4 – 5, 8 – 11), затем взаимодействие, отображающее ситуацию их попеременного *солирования*, принимает форму *диалогической* вторы. В конце части звучит двухголосный «дуэт» (т. 16 – 23), где скрипки *со-интонируют* друг другу.

*Сольная* и *ансамблевая* функции скрипки различаются в тексте во многом посредством темброво-регистровых характеристик. Так, партия первой скрипки выделяется из ансамбля инструментов «вышеположенностью», что подчёркивает её сольные качества. При этом, *сольную функцию* может выполнять и партия второй скрипки, как, например, в Allegro Трио-сонаты *C dur* Б. Марини (т. 29 – 31), где она акцентирует на себе внимание с помощью изложения на квинту выше партии первой.

Помимо *сольной* и *ансамблевой*, намечается и *оркестровая функция* скрипки, как, к примеру, в Трио-сонате для двух скрипок и баса континуо *D dur* (ор. 4 № 3) Дж. Легренци. Здесь в партиях струнных инструментов полностью дублируется гармоническая расшифровка *basso continuo* (она расположена на верхней строке партии клавесина в т. 15 – 16), причём «туттийный» характер этого сегмента текста подчёркивается единообразным ритмическим рисунком партий скрипок и виолончели<sup>11</sup>.

Формирование различных функций скрипки происходило более интенсивно в жанре *concerto grosso*, где скрипка была участником всех оркестровых групп, будь то *concertato*, *ripieni* или *tutti*. Здесь её многопрофильная роль была особенно очевидна. Так, акустическое и техническое оснащение

позволяло скрипкам исполнять в группе *concertato* роль *сольных* инструментов, состоящих друг с другом или с другими инструментами. Дублируя партии *continuo* или *solo*, скрипки осуществляли в оркестровой группе *ripieni* поддерживающую функцию, усиливая общую звучность и создавая план, на котором выделялись партии *concertato*. Кроме того скрипки активно участвуют в формировании линии *basso continuo*, где выполняют роль гармонической поддержки. Здесь инвариантные модели концертирования *continuo – solo* и *tutti – solo* в тексте особенно ярко выражены, так как усиливаются партиями многосоставного инструментального ансамбля. К примеру, *basso continuo* может поддерживаться скрипками, альтами, виолончелями, контрабасами, басовой лютней, теорбой или органом. Следует отметить, что в отличие от редуцированных клавирных и сольных скрипичных текстов, каждая сторона оппозиции (*continuo – solo*) и противопоставления звуковых масс (*tutti – solo*) в концерто гротто представлена в виде развёрнутой партитуры. Это нашло отражение и в графике нотного текста, где все голоса были расшифрованы и каждая партия имела свое место, заполняя слои нотографического целого.

С одной стороны, в жанре *concerto grosso* интонации солистов распределены между солирующими инструментами, которым противопоставлялось звучание оркестра. Этот контраст тембра и плотности звучания, подчёркивающий рельефность *солирующих* партий, становится здесь специфическим. С другой стороны, в случае участия всего состава ансамбля и, в особенности, всех солирующих инструментов, их соотношение в музыкальном тексте подчиняется принципу комплементарности, что свидетельствует о превалировании ансамблевых принципов интонирования. Причём в сравнении с трио-сонатой значительная тембровая плотность партий в *concerto grosso* свидетельствует о зарождении принципов оркестрового мышления. В этой связи контраст звуковых масс (групп *tutti* и *solo*, *continuo* и *solo*) дифференцирует музыкальные события, а также создаёт в музыкальном тексте игру различных планов, эффект их приближения или отдаления. Эта двойственность изначально заложена в жанре *concerto grosso*, а модификации диалогических моделей обусловлены спецификой барочного оркестра.

Рассмотрим воплощение функций скрипки в партитурах сочинений жанра *concerto grosso*. Так, во II части (Adagio) Концерта для пяти инструментов (скрипка *solo*, две скрипки *ripieni*, альт, кларнет или орган; *C dur* Альбини) (т. 1 – 4) функция *солирования* скрипки проявляется, прежде всего, в насыщенности её партии тематизмом виртуозного плана. Вместе с тем, скрипка *ripieno* и третья

скрипка (альт) «расшифровывают» *basso continuo* (чембало), образуя с ним гармоническую вертикаль. Здесь обнаруживаются две функции скрипки: *солиста* (*principale*) и участника ансамбля – расшифровка *continuo* (*ripieno*). Гибкий и стремительный мелодический «поток» (*solo*) образует оппозицию остигнанию сдержанному гармоническому пульсу (*basso continuo*), где своеобразное энергетическое поле, составляющее скрытую жизненную сущность произведения, становится символом музыкальной эпохи (пример № 3).

## Пример № 3

Т. Альбини.

Концерт для скрипки *solo*, двух скрипок *ripieni*, альта и клавесина (органа)*C dur*. II ч., Adagio

The image shows a musical score for a concerto. It consists of two systems of staves. The first system has five staves: two for the solo violin (treble clef), two for the ripieni violins (treble clef), and one for the basso continuo (bass clef). The second system has four staves: two for the solo violin (treble clef), one for the ripieni violins (treble clef), and one for the basso continuo (bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, and figured bass symbols (e.g., 6, 6, 6, 6, 6, 6, 7, #).

Аналогичный образец наблюдается в III части (Allegro) Concerto grosso № 3 *e moll* Генделя (т. 13 – 16 и др.).

Среди многочисленных образцов встречаются примеры, в которых партия *solo* озвучивается одной скрипкой и не дублируется партиями других инструментов. Так, в III части (Presto) Concerto grosso № 5 *D dur* Генделя функция *солирующей* скрипки подчёркнута противопоставлением плотности звучания одного инструмента разреженности звучания четырёх (три скрипки и альт в т. 5 – 7). *Continuo* и его расшифровка излагаются в виде коротких «ударов» аккордов на сильных долях тактов и создают «канву», на которую накладывается витиеватый узор партии *solo*. Здесь сопоставление звуковых масс (с участием в нём различных оркестровых групп) имитируют динамический и тембровый контраст по типу *tutti* и *solo* (пример № 4).

Пример № 4 Г. Гендель. Concerto grosso № 5 D dur  
III ч., Presto

При этом проявляется вариативность и полифункциональность скрипки, поскольку тематически рельефный материал неоднократно «перемещается» из партии *solo* в партию *ripieni*.

Функция *солирующей* скрипки выявляется ещё ярче, если её партия насыщена виртуозным и технически сложным тематизмом, как, например, в Четвёртом Бранденбургском концерте *G dur* Баха. Здесь скрипка (*violino principale*) обособляется из ансамбля двух флейт посредством продолжительных (т. 187 – 208) пассажей в быстром темпе, похожих на флейтовые фиоритуры.

«Знаком» ансамблевого музицирования является отсутствие в тексте обособления партии солистов, которое наблюдается, к примеру, в Третьем Бранденбургском концерте *G dur* Баха. Здесь представлены три цельных и темброво однородных, «соревнующихся» друг с другом группы инструментов (три скрипки, три альты, три виолончели), поддерживаемых клавесином и контрабасом. Инструменты каждой группы составляют слаженный ансамбль (без участия солистов). Они включены в полифонические комплементарные отношения и проводят одну интонационную идею. Например, партия *solo* в виде трёхзвучных (по количеству инструментов) аккордов проходит поочередно у скрипок, альтов и виолончелей на «фоне» *basso continuo* клавесина (т. 8 – 10, 15 – 17). При этом скрипки, альты и басы темброво противопоставляются по типу высоких и низких инструментов, образующих группы, которые формируют ансамблевую партитуру.

И, наконец, функции *аккомпанирующей* скрипки наиболее очевидны в таких сегментах текста, где рельефный тематический материал меняет пространственное положение в партитуре и помещается не в партию *solo*, а в партию *continuo*. В этом случае по законам вертикального контрапункта происходит смена положений *solo* и *continuo*. К примеру, в I части Третьего Бранденбургского концерта Баха (т. 19) группа альтов исполняет партию *solo*, ей *аккомпанирует* группа скрипок, проводящих линию цифрованного баса (в виде разложенных гармонических арпеджио).

Таким образом, в партитурах ансамблевой музыки барокко запечатлены формирующиеся в исполнительской практике различные функции скрипки. При этом в каждом из жанров их проявление своеобразно. В жанре трио-сонаты вариативность тембровых и пространственных характеристик скрипки подчиняется относительно стабильной звуковой плотности партитуры. В жанре *concerto grosso* мобильность переключений функций скрипки соответствовала многоступенчатой системе контрастных тембров и плотности звучания инструментальной партитуры. Всё это приводило к стабилизации в ансамблевой партитуре функций скрипки как сольного, ансамблевого и оркестрового инструмента. Постигание этих процессов даёт уникальную возможность реконструирования ситуации барочного скрипичного исполнительства.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Барсова И. А. Из истории партитурной нотации // История и современность: сб. ст. – Л.: Сов. композитор, 1981. – С. 17.

<sup>2</sup> О формировании в музыкальной практике разнообразных инструментальных объединений с участием скрипки пишут исследователи разных жанров и сфер инструментальной музыки барокко: И. А. Барсова, И. Ю. Берман, И. Е. Бялый, А. В. Епишин, Н. М. Зейфас, Э. М. Прейсман, Е. А. Шлыкова и мн. др.

<sup>3</sup> В исследованиях Лаборатории музыкальной семантики (открыта в 2001 году в Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова под науч. рук. Л.Н. Шаймухаметовой) они рассматриваются посредством методологии семантического анализа как смысловые структуры музыкального текста барокко на примере клавирных сочинений. См. к примеру: Шаймухаметова Л. Н. Диалогитюды в работе исполнителя с музыкальным текстом: (на примере фортепианных произведений западноевропейских композиторов XVII-XVIII вв.). – Уфа: ЛМС, 2003; Кириченко П. В. Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII-XVIII вв.): дис. ... канд. искусствоведения. – Уфа, 2002; Кузнецова Н. М. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И.-С. Баха для клавира). – Уфа: ЛМС, 2005; Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И.-С. Баха // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – №1 (2). – С. 198 – 203 и др.

<sup>4</sup> При этом категории звуковой плотности и пространственной расчленённости «в первые десятилетия XVII века приравнивались к категории тембра» (Барсова И. А. Из истории партитурной нотации... С. 33).

<sup>5</sup> Так, И. Маттезон в одном из трактатов пишет о том, что она обрела способность подражать «всем видам инстру-

ментов: голосу, органу, вьеле, волынке, дудке и т. п.» (цит. по: Зейфас Н. М. Маттезон и теория оркестровки // История и современность: сб. ст. – Л.: Сов. композитор, 1981. – С. 47).

<sup>6</sup> Это впервые наиболее отчётливо обозначилось в творчестве А. Скарлатти (1660 – 1725). Дифференциации струнных и духовых инструментов способствовал и тот факт, что композиторы XVII века были часто ещё и исполнителями-скрипачами. В связи с этим в скрипичных партиях появляются различные специфические скрипичные приёмы, например, тремоло (быстрое повторение при помощи смычка одной и той же ноты). Удобный и легко исполнимый на скрипке, как пишет Г. И. Благодатов, он был «труден для исполнителей на духовых» (Благодатов Г. И. История симфонического оркестра. – Л.: Музыка, 1969. – С. 42).

<sup>7</sup> А. Карс описывает их, ссылаясь на теоретический труд М. Преториуса «Основоположения в музыке» (1616 – 1619). (Карс А. История оркестровки: [пер. с англ.]. – М.: Музыка, 1989. – С. 38).

<sup>8</sup> Цит. по: Зейфас Н. М. Маттезон и теория оркестровки... С. 48.

<sup>9</sup> Епишин А. В. Исполнительские метаморфозы трио-сонаты // Старинная музыка. Практика. Аранжировка. Реконструкция: матер. науч.-практ. конф. – М.: Прест, 1999. – С. 148.

<sup>10</sup> Исследованию формирования принципов солирования в ансамблевой музыке барокко на примере басса-остинатных жанров посвящён один из разделов докторской диссертации И. В. Алексеевой (Басса-остинато и его роль в смысловой организации инструментальной музыки барокко: дис. ... д-ра искусствоведения. – Уфа, 2006).

<sup>11</sup> Аналогичные примеры мы наблюдаем в Трио-сонатах И.-С. Баха, А. Корелли, Ф. Куперена, Ж. Леклера, Г. Пёрселла и др.

**Ситдикова Флюра Булатовна**

профессор, зав. кафедрой

струнных инструментов,

аспирантка Лаборатории музыкальной семантики

Уфимской государственной академии

искусств им. Загира Исмагилова

