

## ПРАКТИКА АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ И КЛАВИРНЫЙ ТЕКСТ БАРОККО

дним из удивительных творений мировой музыкальной культуры является старинный клавирный текст. Не случайно временной срез, охватывающий XVI–XVIII столетия, обозначен, как эпоха уртекстов. Их характерные качества – мобильность, подвижность, способность преобразовываться, преобразовываться в различных вариантах исполнения.

Нотная запись эпохи барокко была менее подробной, чем современная графика, не фиксировала все детали исполнения и особенно звукоизвлечения инструментов. Подобные вопросы решались композитором совместно с музыкантами соответствующей специальности. Универсальный дух эпохи проявлялся в том, что музыка (текст) хорошо звучала в разной настройке, на разных инструментах (голос – скрипка – флейта – клавесин – орган – ансамбль – оркестр). Певцы, исполнители на струнных, духовых, клавишных инструментах обладали индивидуальными приёмами и способами звукоизвлечения, исполнения трели, штрихов, собственным пониманием пунктирного ритма, триолей, пауз и т. д. Поэтому параллельное взаимодействие создателей инструментов и композиторов, сотрудничество между музыкантами и инструментальными мастерами того времени было тесным, и тексты музыкальных опусов оставляли место для варьирования, комбинирования, то есть были открытыми, интерактивными.

Звуковая реальность своего времени, взаимозаменяемость инструментов сказались на «обобщённой» фактуре клавирных сочинений и на её условной записи. Сочинения для клавира, различные по форме, инструментальному облику и стилю, объединяет общая идея, суть которой заключается в том, что нотный двустрочник стал отражением многообразия, синтеза причудливых комбинаций инструментов, их взаимных музыкальных реплик, а также искусных композиторских приёмов. Универсальная практи-

ка музицирования (и основные её виды) стала элементом культурного контекста эпохи, оказавшим организующее и текстообразующее влияние на все произведения искусства, созданные в данный период. Таким образом, клавирные образцы представляют собой своего рода отражённые тексты, где просматривается целый ряд таких особенностей.

Первая из них – *музыкальный инструментарий* и его акустические образы в клавирных текстах эпохи. Музыкальная практика складывалась из пения и игры на музыкальных инструментах в различных составах. Свобода выбора инструментов, их взаимозаменяемости стала к концу XVII века принципом европейской инструментальной музыки.

Многофункциональное использование клавирного инструментария в прикладных ситуациях музицирования разнотембровыми ансамблями, поддержке сольных голосов и инструментов, аккомпанементе танцорам, сольных импровизациях обозначили универсальность и мобильность клавира. Некоторые заглавия нотных сборников и музыкальных трактатов (например, трактат Джироламо дала Каза «Истинный способ диминуирования на инструментах всех видов...», написанный в 1584 году в Венеции (см.: [17, с. 48]), подтверждают, что в этот период (вплоть до первой половины XVIII века) в европейской музыкальной практике не было чёткого разделения музыки для органа, клавесина и клавикорда, и наряду со своей собственной литературой для клавишных инструментов (клавира, как указывали композиторы) использовались и вокальные, лютневые, виуэльные сборники. Иногда это даже предполагалось в универсальных «антологиях», например, в двух нотных сборниках испанских композиторов: «Libro Nuevo de cifra para tecla, arpa y vihuela» Луиса Венегаса де Энестрасы (1557), который содержит 28 тынто для органа или клавира, и

«Obras de Musica para tecla, arpa y vihuela» (1578) Эрнандо Кабесона (примерный перевод испанского названия – «Музыкальные картины для клавира, арфы или виуэлы») [8, с. 177–178].

Наряду с универсальными создавались и произведения специального инструментального предназначения. К примеру, для клавикорда, чьё негромкое, матовое звучание не позволяло использовать его в ансамбле с более яркими по тембру инструментами, были написаны отдельные сочинения. Примечательным клавикордным опусом является «Das musikalische Blumenbuschlein» («Музыкальный букет»), сочинённый в 1699 году Иоганном Каспаром Фишером, с посвящением наследнику маркграфа Людвиг фон Бадена. В предисловии говорится о камерных достоинствах клавира и его преимуществе перед другими инструментами. Автор опуса пишет: «Я не хочу ранить нежный слух новорожденного принца звуками труб и струнных инструментов и преподношу более спокойную музыку, предназначенную исключительно (*allein*) для клавикордума» (цит. по: [3, с. 34]).

По сравнению с клавикордом, чьи ансамблевые возможности были достаточно ограничены, клавесин-чембало, орган-портатив совмещались с различными вокальными и инструментальными тембрами, что подтверждает их функциональные ансамблевые свойства. Например, клавикорд в сочетании с флейтой или лютней символизировали тихую камерную обстановку, а богатые многозвучия полиинструментальных ансамблей с использованием клавесина, органа, струнных, дающие особые праздничные обертоны, могли использоваться в торжественных случаях.

На протяжении XVI–XVIII вв. клавир оставался экспериментальной мастерской, пробным камнем для творческих поисков, синтеза камерных (ансамблевых и сольных) жанров и форм. К примеру, в «Библейских сонатах» Иоганна Кунау (год публикации 1700), которые было возможно исполнять и на клавесине, и на органе, в сольную композицию была внедрена циклическая форма итальянской ансамблевой трио-сонаты.

Знание конструкции инструментов, тщательное изучение новых образцов, самостоятельное их усовершенствование было типичным проявлением мастерства. Например, известно изобретение И. С. Бахом клавесина-лютни со струнами различной звучности, жильными и металлическими. Демонстрацией ресурсов творческой «реконструкции» инструмента является «Пре-

людия для лютни или чембало» (по-другому она называется «Прелюдия, Фуга и Аллегро *Es dur*» BWV 998) из наследия К. Ф. Э. Баха, написанная для лютневого клавесина (*Lautenwerk* или лютня-клавицимбал). Инструмент был сконструирован при участии И. С. Баха и инструментального мастера З. Гильдебранда. Получился синтетический инструмент с жильными струнами, который обогатил интерпретацию новыми ресурсами и красочными эффектами и соединил клавесинную «остроту», серебристое звучание лютни и глубокий тон теорбы. Усовершенствование механики (смена пёрышек и крючков на молоточки) при использовании старого корпуса клавишного инструмента (с установлением педали) преобразило его в фортепиано и позволило исполнять значительную часть всей существующей в то время музыкальной литературы (вокальной, органной, ансамблево-оркестровой). Постепенная реконструкция инструментов изменила отношение и к самому музыкальному материалу, превратив, например, взаимосвязь между регистровкой и музыкальной архитектурой в тонкую, невидимую условность смысловых знаков клавирной записи.

Итак, одно и то же музыкальное произведение могло исполняться на разных инструментах, по замечанию В. Маргулиса, «не обязательно на том, для которого предназначалось» [13, с. 72]. Составление циклов пьес для различных инструментов (например, клавишных) предполагало владение ими каждым серьёзным музыкантом и умение обращаться с заданным материалом – своего рода музыкальными задачами для знатоков. Этот факт гибкой адаптации инструмента к тексту и текста к инструменту породил свойство *полифункциональности нотных текстов барокко*.

Таким образом, налицо – факт постоянной модификации форм и условий музицирования, что вело к созданию особых типов текстов. Предназначение музыкальных произведений также определялось исполнительской практикой. Клавирные пьесы могли служить для личного использования самим композитором и кругом знатоков и учеников, то есть носить инструктивный характер. С другой стороны, клавирные музыкальные тексты в ряде случаев зависели и от выполняемой ими прикладной функции, например, от условий организации музыкального быта и танцевальных празднеств, что не могло не повлиять на особенности текстообразования клавирной музыки.

Необходимость многократных повторов одного и того же материала с разными изменениями во время танца послужила толчком к развитию жанра вариаций и техники диминуирования, варьирования, созданию многочисленных дублей, версий, импровизаций и переизложений исходного первоначального текста.

Взаимодействие музыкантов в различных ситуациях музицирования, с использованием в игровой практике разнообразных групп инструментов, сформировало ещё одну важную особенность культуры музицирования эпохи – *ансамблевость*. Она также отразилась на сольных и камерных клавирных текстах, привнося признаки ансамблевой партитуры и партитурной записи. Например, в структуре составов европейских инструментальных объединений середины XVII века (скрипичных, виольных, лютневых, духовых) различаются несколько видов музицирования, среди которых выделяются *сольное с генерал-басом*; *ансамблевое* (где каждая партия исполнялась одним музыкантом); *малое групповое* (где каждая партия исполнялась в унисон большим числом музыкантов) (см.: [16, с. 9]). Практика ансамблевого музицирования и основные её виды стали элементом культурного контекста эпохи и, соответственно, отразились в графических компонентах клавирного текста.

Различные музыкальные собрания XVI–XVIII вв., формирующиеся как организации клубного типа по принадлежности к роду занятий или профессии, объединяли богатых и бедных, нобилей и простолюдинов, простых ремесленников, крестьян, священников, врачей. На протяжении XVII века они автономизируются, сменяя духовный репертуар светским, вокальный – инструментальным [9, с. 215–216]. На музыкальных *собраниях-коллегиях* действовал общий для эпохи принцип взаимозаменяемости состава, позволяя музицирующим и слушающим меняться местами и ролями. Известно и то, что «в первые два столетия Нового времени обычными были ситуации перемены функций между исполнителями и слушателями. Исполнялось всё, «в основном, с листа и как правило, самое новое из появившегося на прилавках нотных магазинов» [там же, с. 217]. На студенческих коллегиях, особенно многочисленных, исполнялись и инструментальная музыка, и сольные вокальные и хоровые произведения современных авторов. Так, И. С. Бах, кантор Лейпцигской Томаскирхе, одновременно руководил «телеманов-

ским кружком» – музыкальным студенческим обществом *Collegium musicum*, что сблизило его с молодым поколением студентов и одновременно давало импульс к сочинению новой светской музыки (об этом свидетельствуют документы жизни и деятельности И. С. Баха, собранные Х. Й. Шульце [7, с. 81]). В таких видах совместного музицирования, как пишет автор одной из отечественных монографий об И. С. Бахе С. А. Морозов, «передача точных знаний композиции сочеталась с призывом к импровизации... в церкви ли на органе, в учебной ли комнате на клавесине» [15, с. 172]. Поскольку среди музицирующих любителей распространялся примерно один и тот же печатный нотный материал, он способствовал объединению музыкального опыта участников коллегий в единое семантическое поле, включая домашнее музицирование аристократов, с удовольствием осваивающих и пьесы своих придворных композиторов, и постоянно издающиеся нотные новинки [10, с. 218].

Таким образом, музыкальная практика конца XVI – первой половины XVIII вв. наряду с отдельными сольными проявлениями (музицированием на лютне, клавесине, органе, скрипке, виоле, флейте) была преимущественно *ансамблевой* и по составам участников, и по жанровым типам (ансамблевый концерт, вариации, сюита). Даже в сольных произведениях проявлялись диалогические свойства. Сам же текст сольной и камерной клавирной музыки фиксировал в нотной записи графические структуры типичных ансамблевых групп в виде постоянно узнаваемых вертикальных и горизонтальных моделей этих составов, включающих партии *solo*, *continuo*, групповых ансамблей *solo*, взаимодействия групп *tutti* и партий *solo*. Иначе говоря, в графике текста фиксировались признаки неклавирных текстов в виде «партитурных» знаков – сюжетов, образов и моделей ансамблевого музицирования барокко.

Представление о ближнем и дальнем планах, реальном и воображаемом пространствах стало для музыки барокко важным фактором сюжетообразования и определяло художественные решения о «размещении в разных участках концертного пространства и звуковом сопоставлении групп солистов, хора, оркестра; контрасте *f* и *p*, отражающем пространственную близость и отдалённость; тембровой дифференциации звучания, символизирующей разнородность пространства» [16, с. 10] и многое другое. Всё

это отразилось и на принципах построения клавирных текстов – зафиксированных в их графике приёмах и техниках письма, использовании пространственно-акустических решений.

Текстообразующую основу клавирным сочинениям создала ещё одна важнейшая особенность культуры барокко. Это – *единая универсальная практика музицирования*, сформировавшая важнейшие свойства старинного клавирного уртекста. Универсализм проявлялся не только в отсутствии чёткой границы между любительским (домашним), профессиональным (концертным), светским и церковным музицированием, но и в требованиях к разнообразию практической деятельности музыканта эпохи. Параллельное обучение композиции и игре на клавире, подкреплённое музыкальной теорией и эстетикой, соединение аккомпанемента со свободной фантазией, импровизацией в различных формах ансамблевого музицирования и сочинением, – все эти и некоторые другие особенности не могли «раствориться» во времени, не оставив материально-информационного следа в нотных текстах эпохи.

Универсальность игровой практики одновременно сочеталась со стремлением музыкантов-профессионалов – как композиторов, так и исполнителей, – индивидуализировать свой творческий почерк через характерные эффектные детали, например, через особое исполнение незафиксированных в нотах приёмов и вариантов орнаментики. Овладение подобными секретами мастерства входило в специальную «методу» обучения.

Постепенная и постоянная трансформация музыкантов «из любителей в знатоки» выдвигала из их массы не только таких основательных профессионалов-универсалов, как Д. Скарлатти, Г. Ф. Гендель, И. Кунау, Г. Ф. Телеман, И. С. Бах, но и фигуру дилетанта-любителя. Социальные условия в период с XVI и до начала XIX вв. создавали причину для появления музыкантов-дилетантов и, одновременно, основу для их продвижения вплоть до высококвалифицированных профессионалов.

Единая универсальная практика музицирования, давшая жизнь универсальным музыкальным текстам, проявляла себя во всех слоях европейского культурного общества. Например, князь Кётенский, у которого некоторое время служил Бах, играл на скрипке, пел и постоянно совершенствовался; король Фридрих играл на флейте. Как пишет Филипп Боссан, «после пяти

часов вечера в продолжение всего царствования нельзя было ни единым словом перемолвиться с Фридрихом II, будь то знатный человек или министр. На протяжении двух часов он знать не знал никого и ничего, кроме Иоганна Иоахима Кванца (своего флейтиста), Карла Филиппа Эммануэля Баха (своего клавесиниста), Карла Генриха Грауна (своего концертмейстера), верного дыхания и беглости собственных пальцев. Он сочинил сто двадцать сонат, которые для короля очень хороши, а также концертов, которые для дилетанта – произведения вполне достойные» [4, с. 6]. В подобных ситуациях музицирования объединялись силы любителей-дилетантов (король Фридрих) и высококлассных профессионалов (К. Ф. Э. Бах, И. И. Кванц, К. Г. Граун). Музыка была актуальной частью любого времяпрепровождения. Простая, удобная фактура музыкальных пьес обуславливала их доступность и распространённость в среде любительского музицирования, не говоря уже о знатоках и мастерах, свободно, легко и непринуждённо комбинируя тексты этих пьес [15, с. 9–26].

Ярким примером многосторонней реализации творческих замыслов является музыкальная деятельность самого И. С. Баха в лице композитора, органиста, клавесиниста, скрипача, альтиста, кантора, педагога, инструментального мастера, изобретателя. Отзвуки синтетичности, универсализма мышления Баха находим в высказывании И. Геснера – покровителя и ректора школы Св. Фомы в Лейпциге: «...он объединяет всё – пронизанный до мозга костей ритмом... острым слухом поверяет все гармонии и один воспроизводит все голоса... Мне кажется, что мой друг Бах один многократно превосходит Орфея» (цит. по: [1, с. 226–227]). Также, к примеру, И. Вальтер, автор «Музыкального лексикона», кроме писательского труда, занимался композицией и нередко обменивался с Бахом таинственными полифоническими опусами-шарадами.

Эти качества нашли отражение в графике клавирного текста в виде разнообразных клише импровизационной природы, интонационной лексики музыкальных инструментов, а также в виде разнообразных техник письма, связанных с преобразованиями первичного (авторского) оригинала: реприз, инверсий, контрапунктов, приёмов увеличения и уменьшения, диминуций, которые также оказались в нём зафиксированными. Все особенности игровой практики XVII–XVIII вв. (и более ранних эпох, вероятно, тоже)

естественным образом порождают особенно важные свойства *взаимодействия исполнителя с текстом*: творческое оперирование нотной записью в духе свободного музицирования. Так проявляла себя практика создания нефиксированного вторичного исполнительского текста.

Тесную связь со всеми перечисленными особенностями музицирования эпохи выявила и *жанровая система*. Все жанровые явления и межжанровые перемещения, происходящие в недрах музыкальной практики, стали её зеркальным отражением. Именно в ансамблевых бассо-остинатных жанрах XVII–XVIII вв. клавир получил важную организующую роль *basso continuo*. Автор выписывал обязательные (облигатные) голоса – мелодию и бас (названный поэтому бассо континуо, или непрерывный бас), иногда с обозначением цифровки (для полноты воссоздания гармонического звучания). На клавире стали обучать искусству цифрованного и нецифрованного баса, сделав его неотъемлемым многофункциональным инструментом музицирования.

Барочные принципы свободы выбора инструмента, варьирующихся ансамблевых составов требовали соответствующего арсенала средств музицирования, важнейшим из которых стал *жанр транскрипции*. Применение транскрипции преодолевало ограничения в использовании инструментов или создании новых версий сочинений, придании им новой формы и бесконечной переработки их всевозможными способами. Множество барочных опусов «сконструированы» при помощи «инструмента» транскрипции, сохраняя в каждой новой версии черты первоначального облика. Например, в клавирных концертах И. С. Баха (как мы знаем, это транскрипции скрипичных концертов А. Вивальди, А. Марчелло), «пассажи “перенесены” как есть, не изменившись на клавесинные» [12, с. 222]. Темы Дж. Легренци, Т. Альбини, А. Корелли, М. Марчелло, А. Вивальди, а также И. Керля, И. Пахельбеля, И. Фробергера (немецких музыкантов, учившихся у итальянских мастеров), Г. Ф. Телемана, Г. Ф. Генделя, наконец, И. С. Баха, транскрибируясь, перерабатываясь, расширяясь, взаимодействуя в духе европейского *gemischter Stile*, также синтезировались в особое семантическое звуковое пространство.

К основным жанрам барокко, включающим импровизационные формы прелюдии, фантазии, полифонической формы фуги (строгого или

свободного контрапункта), вариаций различного типа (например, с шутовой танцевальной темой «Каприччио на отъезд возлюбленного брата», вокальной основой – темой-арией «Гольдберг-вариаций», контрапунктически остинатной основой-каноном «Музыкального приношения», «Искусства фуги» И. С. Баха, старинной танцевальной основой Сарабанды с вариациями Г. Ф. Генделя), старинной сонаты (к примеру, со своеобразным жанровым синтезом сонат-экзерсисов Д. Скарлатти, где в традиционную двухчастную форму вкраплены приёмы фугато, вариаций, токкаты), относится и концерт. Он ведёт свой путь от старых форм *concerto grosso* к сольным, оркестровым и смешанным по составу концертам, с сохранением трёхчастной циклической формы и первоначальной жанровой основы разделения на сольные и тугтийные эпизоды музицирования. Основой композиции часто становились старинные формы (жанровые типы) *кончерто грассо* (например, у И. С. Баха – все прелюдии Английских сюит, кроме первой) и тип *французской увертюры* (у И. С. Баха – Увертюра из Партиты № 4, Токката из Партиты № 6). В клавирной музыке преобладали токкаты и вариационные циклы (имеющие несколько частей и требующие при исполнении динамического контраста) – эти произведения предназначались для инструментов с одним, двумя, тремя мануалами, позволяющими разнообразить оттенки исполнения.

Такая игра жанров или, иначе, *полижанровость* барочной музыки объясняется тем, что сознание композиторов было пропитано как хоральными мотивами, так и танцевальными ритмами, поэтому многие опусы написаны «языком танца», даже не указанного в названии. Различие церковной и светской музыки (выражавшееся в более строгом или свободном применении законов полифонии) и одновременно их невидимые взаимосвязи позволяли старым мастерам использовать танцы в духовном жанре (например, Иоганн Маттезон преобразовал некоторые хоралы в формы бурре, гавота и полонеза). У И. С. Баха части из церковных кантат используются в светских произведениях, а светские черты есть в церковной кантате. По сути менуэтом является ария И. С. Баха (написанная для А. М. Бах) «*Bist du bei mir*» («Ты рядом со мной») – музыкальное размышление о любви и смерти. В «Хорошо темперированном клавире» многие фуги «мистического» плана (*cis moll, g moll* и др.)

следуют за прелюдиями-танцами. Глубокое единение пения-танца, их взаимовлияние постепенно стёрло различие между жанровыми видами, и отдельная пьеса могла соединять в себе многие их черты, как признаки полифонии свободного синтезирующего стиля [12, с. 179, 371–373].

Важным свойством клавирного текста была также его свёрнутость, *редуцированность* по отношению к исполнительской практике. Исполнителю XVI–XVIII вв. приходилось расшифровывать табулатуру, цифрованный бас, определять темп и аффект, орнаментировать и заполнять пассажами «гармоническую сетку», оставленную композитором, то есть в процессе игры, по ходу действия, создавать новый облик клавирного текста.

Важнейшим же из качеств клавирного искусства явилась его мобильность и полифункциональность в плане изменений первичного текста с его конструктивными и выразительными особенностями темпа, орнаментики, артикуляции, динамики, что, например, отличается от виртуозно-романтического пианизма, подробно «прописанного» в нотах. Традиционными для клавирной эпохи стали отсутствие точных границ жанров и исполнительская вариативность выразительных средств – темпов, динамики, артикуляции, выбора тембра звучания. Межтекстовые, межжанровые взаимодействия обозначили связующую линию в единстве профессиональной и любительской практики.

Необычное, особое понимание авторства отразилось в первостепенном значении (сущности) *бытия самого произведения*, с его потенциально бесконечной тайной. Символическая зашифрованность (цифровая и звукоизобразительная) была образом мышления эпохи барокко. Музыка как «разговор» (нем. *musikrede*) имела бесчисленные выразительные возможности [1, с. 256]. Словарь этой речи, его значения более нам не свойственны, но мы можем реконструировать его в отдельных случаях, наиболее непосредственно поняв его выразительные и звукоизобразительные стороны. Тайный поэтический слой произведений барокко имеет «второе дно», глубинную сферу, и без рационального продолжения высказанного в произведении, его обдумывания и толкования не образуется его особый смысловой ореол [10, с. 56–59]. Показательно мнение французского философа Ж. Делёза о том, что «барокко изобретает бесконечное произведение или бесконечный процесс работы» [там же, с. 59].

Такая смысловая детализация даёт основания для вывода о том, что клавирные тексты барокко действительно стали отражением реального звукового опыта, зафиксировав в графических структурах многие признаки инструментальной культуры<sup>1</sup>. Типичные особенности музыкальной практики вошли в культурный контекст и интегрировались в клавирных произведениях, ставших художественными артефактами эпохи.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди [пер. с нем.]. М.: Классика-XXI, 2005. 280 с.
2. Барбье П. Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи барокко = La Venise de Vivaldi: Musique et fêtes baroques. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. 280 с.
3. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха / пер. с англ. А. Е. Майкапара. М.: Музыка, 1993. 389 с.
4. Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист. М.: Аграф, 2002. 272 с.
5. Гордеева Е. В. Клавирные тексты И.-С. Баха. Практика музицирования эпохи барокко и её отражение в смысловых структурах и акустических образах музыкального текста. Saarbrücken: Lap Lambert Academic Publishing, Deutschland, 2014. 225 с.
6. Дасса Ф. Барокко. Архитектура между 1600 и 1750 годами. М.: Астрель, 2004. 160 с.
7. Документы жизни и деятельности И.-С. Баха [пер. с нем.] / сост. Х. Й. Шульце, пер. с нем. В. Ерохина. М.: Музыка, 1980. 384 с.
8. Друскин М. С. Собр. соч. В 7 т. Т. 1: Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2007. 752 с.
9. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика-XXI, 2003. 256 с.
10. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. СПб.: Лань, 2006. 432 с.

<sup>1</sup> Подробнее о семантике музыкального текста барокко см. в электронном каталоге изданий Лаборатории музыкальной семантики (ЛМС), расположенном на сайте: [www.lab.-ms.narod.ru](http://www.lab.-ms.narod.ru).

11. Кузнецова Н. М. О некоторых приёмах исполнительских преобразований клавирного уртекста И. С. Баха на примере инструктивных сочинений для клавира // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2. С. 197–204.

12. Ландовска В. О музыке / пер. с англ. и по слесл. А. Е. Майкапара. М.: Радуга, 1991. 440 с.

13. Маргулис В. И. Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И. С. Баха. М.: Сов. музыка, 1974, № 8. С. 68–72.

14. Мельникова Н. И. Старинное клавирное исполнительство: учеб. пособие по курсу «История фортепианного искусства» для студентов фортепианных факультетов музыкальных вузов. Магнитогорск: Магнитогорская гос. консерватория, 2005. 98 с.

15. Морозов С. А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Молодая гвардия, 1975. 259 с.

16. Прейсман Э. М. Камерный оркестр как явление

в музыкальной культуре XVII–XX вв.: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2003. 48 с.

17. Сапонов М. А. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке Средних веков и Возрождения. М.: Музыка, 1982. 77 с.

18. Ситдикова Ф. Б., Алексеева И. В. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко: исследование. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. 3. Исмагилова, 2015. 240 с.

19. Cyr M. Essays on the Performance of Baroque Music Opera and Chamber Music in France and England. Variorum collected studies series, 899. Aldershot, Hants, England: Ashgate, 2008. 300 S.

20. Stauffer, George B. The World of Baroque Music New Perspectives. Bloomington: Indiana University Press, 2006. 150 S.

## REFERENCES

1. Arnonkur N. *Moi sovremenniki: Bakh, Motsart, Monteverdi* [Harnoncourt N. My Contemporaries: Bach, Mozart, Monteverdi]. Translated from the German. Moscow: Klassika-XXI, 2005. 280 p.

2. Barbye P. *Venetsiya Vival'di. Muzyka i prazdniki epokhi barokko=La Venise de Vivaldi: Musique et fêtes baroques* [Vivaldi's Venice. Music and Festivities of the Baroque Period]. St. Petersburg: Ivan Limbakh's Press, 2009. 280 p.

3. Bodki E. *Interpretatsiya klavirnykh proizvedeniy I. S. Bakha* [Erwin Bodky. The Interpretation of Bach's Keyboard Works]. Translated from the English by A. E. Maikapar. Moscow: Muzyka, 1993. 389 p.

4. Bossan Ph. *Lyudovik XIV, korol'-artist* [Louis XIV, The King-Artist]. Moscow: Agraf, 2002. 272 p.

5. Gordeyeva E. V. *Klavirnye teksty I.-S. Bakha. Praktika muzitsirovaniya epokhi barokko i ee otrazhenie v smyslovykh strukturakh i akusticheskikh obrazakh muzykal'nogo teksta* [The Clavier Music Texts of J. S. Bach: The Practice of Playing Music of the Baroque Period and its Reflection in the Semantic Structures and Acoustic Images of the Musical Text]. Saarbrücken: Lap Lambert Academic Publishing, Deutschland, 2014. 225 p.

6. Dassa F. *Barokko. Arkhitektura mezhdru 1600 i 1750 godami* [Baroque. Architecture between 1600 and 1750]. Moscow: Astrel, 2004. 79 p.

7. *Dokumenty zhizni i deyatel'nosti I.-S. Bakha* [Documents of the Life and Activities of J. S. Bach]. Compiled by H. J. Schulze, translated from the German by V. Erokhin. Moscow: Muzyka, 1980. 384 p.

8. Druskin M. S. *Sobr. soch. V 7 t. T. 1: Klavirnaya muzyka Ispanii, Anglii, Niderlandov, Frantsii, Italii, Germanii XVI–XVIII vekov* [Collected Works: in 7 Volumes. Volume 1: Clavier Music of Spain, England, the Netherlands, France, Italy and Germany of the 16<sup>th</sup>

– 18<sup>th</sup> Centuries]. Edited by L. G. Kovnatskaya. St. Petersburg: Kompozitor, 2007. 752 p.

9. Dukov E. V. *Kontsert v istorii zapadnoevropeyskoy kul'tury* [The Concerto in the History of Western European Culture]. Moscow: Klassika-XXI, 2003. 256 p.

10. Kudryashov A. Yu. *Teoriya muzykal'nogo soderzhaniya: khudozhestvennye idei evropeyskoy muzyki XVII–XX vv.* [The Theory of Musical Content: the Artistic Ideas of European Music from the 17<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> Century]. St. Petersburg: Lan', 2006. 432 p.

11. Kuznetsova N. M. *O nekotorykh priyomakh ispolnitel'skikh preobrazovaniy klavirnogo urteksta I. S. Bakha na primere instruktivnykh sochineniy dlya klavira* [On Certain Techniques of Transformations in Performance of the Clavier Urtext Scores of J. S. Bach (on the Example of Compositions Written for Instructive Purposes)]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 2, pp. 197–204.

12. Landovska V. *O muzyke* [Landowska W. About Music]. Translated from the English by A. E. Maikapar. Moscow: Raduga, 1991. 440 p.

13. Margulies V. I. *Ob ispolnitel'skikh ukazaniyakh v klavirnoy muzyke I. S. Bakha* [About the Performing Instructions in the Clavier Music of J. S. Bach]. Moscow: Sovetskaya muzyka, 1974, No. 8, pp. 68–72.

14. Melnikova N. I. *Starinnoe klavirnoe ispolnitel'stvo: ucheb. posobie po kursu «Istoriya fortepiannogo iskusstva» dlya studentov fortepiannykh fakul'tetov muzykal'nykh vuzov* [Historical Performance on the Clavier: Textbook for the Course of “History of the Art of Piano Performance” for Students of Piano Departments of Musical Institutions for Higher Education]. Magnitogorsk: Magnitogorsk State Conservatory], 2005. 98 p.

15. Morozov S. A. *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Moscow: Molodaya gvardiya, 1975. 259 p.
16. Preysman E. M. *Kamernyy orkestr kak yavlenie v muzykal'noy kul'ture XVII–XX vv.: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Chamber Orchestra as a Phenomenon in the Musical Culture of the 17<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> Centuries: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Novosibirsk, 2003. 48 p.
17. Saponov M. A. *Iskusstvo improvizatsii. Improvizatsionnye vidy tvorchestva v zapadno-evropeyskoy muzyke Srednikh vekov i Vozrozhdeniya* [The Art of Improvisation: Improvisational Types of Artistry in Western European Music of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Muzyka, 1982. 77 p.
18. Sitdikova F. B., Alekseeva I. V. *Skrpichnyy tekst v sol'nykh i ansamblevykh sochineniyakh zapadno-evropeyskogo barokko: issledovanie* [The Violin Musical Text in Solo and Ensemble Musical Compositions of Western European Baroque Music: Research]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics, Ufa State Institute of Arts, 2015. 240 p.
19. Cyr Mary. *Essays on the Performance of Baroque Music Opera and Chamber Music in France and England. Variorum collected studies series, 899*. Hants, England: Ashgate, 2008. 300 p.
20. Stauffer George B. *The World of Baroque Music New Perspectives*. Bloomington: Indiana University Press, 2006. 150 p.

### Практика ансамблевого музицирования и клавирный текст барокко

Каждый предмет искусства или его письменный документ связаны с определённым культурно-историческим временем. Старинный клавирный текст (уртекст) барокко отражает причудливое многообразие видов и форм музицирования, комбинирования практических ансамблевых традиций и композиторских приёмов. Особенности музыкальной практики эпохи барокко оказали влияние на структуру и содержание клавирных текстов. Эти традиции и приёмы запечатлелись в сольных и ансамблевых клавирных текстах в виде следующих основных признаков: присутствие в свёрнутом виде партитурной записи; отражение акустических образов оркестровых музыкальных инструментов; диалогичность построения композиции; вариативность развёртывания исполнительского текста. Клавирные тексты барокко зафиксировали в своей графике основные черты культуры музицирования барокко, стали своеобразным нотографическим зеркалом музицирующей эпохи.

Ключевые слова: клавирный уртекст, ансамблевое музицирование, музыкальная культура барокко.

### The Practice of Ensemble Music-Making and the Baroque Clavier Musical Text

Every work of art and its notated document are connected with a certain culture of historical time. The early clavier musical text (the urtext) of the Baroque period reflects the fanciful diversity of types and forms of music making, combining together practical ensemble traditions and compositional techniques. The special features of the musical practice of the Baroque period exerted their influence on the structure and content of clavier texts. These traditions and techniques have been embedded in the solo and ensemble clavier texts in the guise of such basic principles as the presence in a convolved appearance of score notation; reflection of acoustical images of orchestral musical instruments; a dialogic principle of the composition's construction; variability of unfolding of the performers' musical text. The clavier musical texts of the Baroque period fixated in their graphic notation the basic characteristics of the culture of music making in the Baroque period, having become an original type of notographic mirror of the music making epoch.

Keywords: clavier urtext, ensemble music making, musical culture of the Baroque period.

**Гордеева Елена Владимировна**

ORCID: 0000-0002-6184-6806

кандидат искусствоведения,  
старший преподаватель кафедры фортепиано  
и кафедры эстрадно-джазового исполнительства,  
сотрудник Лаборатории музыкальной семантики  
*E-mail: Gordelena2009@yandex.ru*  
Уфимский государственный институт искусств  
им. Загира Исмагилова,  
Уфа, 450008 Российская Федерация

**Elena V. Gordeyeva**

ORCID: 0000-0002-6184-6806

PhD (Arts), Senior Faculty Member at the Piano  
Department and the Department  
of Pop-Jazz Performance,  
Research assistant at the Laboratory  
of Musical Semantics  
*E-mail: Gordelena2009@yandex.ru*  
Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv  
im. Zagira Ismagilova  
Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov.  
Ufa, 450008 Russian Federation