

И. В. АЛЕКСЕЕВА

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова
Лаборатория музыкальной семантики

УДК 78.035(4/9)

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ
В ТЕМАТИЗМЕ СОЧИНЕНИЙ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО БАРОККО
ДЛЯ СОЛИРУЮЩЕЙ СКРИПКИ

Рассвет инструментальной специфики скрипичного искусства барокко связан с исполнительской практикой. Достижения скрипичного концертирующего стиля во многом обусловлены поиском и культивированием чисто скрипичных клише, посредством которых отображались функции скрипача – солиста и виртуоза. Целый ряд орнаментальных структур – пассажи и фигурации, «украшения» и мелизмы, приёмы колорирования и диминуирования – многократно повторялись и доводились до совершенства. Они сложились в своеобразный лексический «словарь» музыканта-виртуоза. Уникальные технические, акустические и выразительные возможности скрипки наиболее ярко воплотились в орнаментально-фигурационном тематизме. Его гибкая и мобильная интонационная сущность будто бы специально была предназначена для экспериментирования с клише моторно-двигательной природы, естественным образом запечатлевающими высокий технический и экспрессивно-выразительный потенциал скрипки. Вместе с тем, до сих пор семантические функции орнаментально-фигурационного скрипичного тематизма остаются малоизученными¹. Тем более, что мелодический по природе скрипичный тематизм не укладывается в рамки только линейной структурной организации, где «в одном голосе в скрытом состоянии содержится многоголосие»². В этой связи перед исследователем и исполнителем встаёт задача адекватной «расшифровки» орнаментальных знаковых структур скрипичного тематизма барокко. Их проявление особенно ярко в контексте верхнего изменяемого тематического (над-остинатного) пласта бассо-остинатных жанров барокко – пассакалии, чаканы, граунда и фолии.

В сольных скрипичных сочинениях орнаментация тематизма неизбежно связана с расслоением звуковой материи на два пласта: опорный и орнаментальный³. Орнаментальные тоны образуют однообразные, повторяющиеся и метрически строго организованные аккордовые или неаккордовые тоны, украшающие опорную линию. При этом внутри целостной орнаментальной структуры рождается скрытый, дополнительный «узор»⁴, сплетённый из опорных мелодических тонов. По сути здесь моделируется ситуация игры quasi «солиста-виртуоза», который демонстрирует акустические, технические и выразительные возможности солирующего инструмента. Эта ситуация неоднократно повторяется и мигрирует в качестве устойчивого знака концертирующего стиля –

кочующего сюжета виртуозного солирования («солист-виртуоз»). Рассмотрим наиболее характерные для солирующей скрипки приёмы орнаментации.

Фигуры орнамента⁵ в контексте тематизма сольных скрипичных сочинений разнообразны и соответствуют высоким техническим и акустическим возможностям этого инструмента. Фигурации и пассажи в скрипичной музыке характеризуются большой шириной диапазона и «свободой дыхания» в развёртывании. Их формирует принцип перевода вертикали в горизонталь. Наиболее характерно принципы виртуозного скрипичного солирования проявляются в мелодически развёрнутых фигурациях. При этом в слой орнамента включаются как одна из разновидностей неаккордовых тонов, так и несколько. Например, в 21-й и 49-й вариациях Пассакалии *c moll* для скрипки соло Г. И. Ф. Бибера⁶ слой орнамента сформирован преимущественно задержаниями (пример № 1), украшающими слой основы в виде аккордовых тонов (*c-b* в т. 1 и т. д.).

Пример № 1 Г. И. Ф. Бибер. Пассакалия *c moll* для скрипки соло (49-я вариация)



В орнаментальный слой партии скрипки 2-й вариации Сонаты № 2 *F dur* для скрипки и basso continuo И. Г. Шмельцера (пример № 2) включаются проходящие тоны (*g-b-e₂* в т. 1) и задержания (*d₂-g₂* в т. 1). Оба вида орнаментальных тонов украшают опорный слой, образованный аккордовыми тонами (*f-a-c-f* в т. 1). При этом метрическая пульсация собирает фигуры в вариантно повторенные мотивы. В результате фигуры образуют гибкие и выразительные мелодические фигурации.

Пример № 2 И. Г. Шмельцер. Соната № 2 *F dur* для скрипки и basso continuo (2-я вариация)



Интересными образцами мелодических фигураций являются 32-я, 35-я и 52-я вариации Пассакалии *c moll* для скрипки соло Бибера. Здесь тематизм одноголосного над-остинатного пласта организован посредством остинатных не только в ритмическом, но и в звуковысотном отношении фигур (пример № 3). В их состав входят выписанные мелизмы в виде группетто, которым предшествуют репетиции. Процесс точного повторения орнаментальных фигур на протяжении двух тактов (т. 2, 3) формирует мелодическую фигурацию, которая с тонами (фигура *catabasis*) темы *basso ostinato* образует «зеркальную» (по отношению к типологической модели остинатных жанров) оппозицию⁷ изменяющегося неизменному.

Пример № 3 Г. И. Ф. Бибер. Пассакалия *c moll* для скрипки соло (32-я вариация)

Allegro



Богатство орнаментального развёртывания подчиняется двум типовым принципам работы с тонами опорного линейного слоя. Первый принцип характеризует постоянство функций линейных слоёв, образующих скрытое двух- и трёхголосие, сильная метрическая позиция опорных тонов, а также их тембровое обособление от орнаментальных. Второй определяет непостоянство метрической позиции опорных тонов. Слабая регистровая дифференциация мелодических тонов приводит к переменности и сращиванию слоёв опоры и орнамента. Для обоих характерна метроритмическая организация фигур в группы из одинаковых длительностей, посредством которых осуществляется процесс их перевода в орнамент. Преимущественно быстрые темпы, моторика движения в многообразных пассажах и фигурациях выявляют сверхсложные технические и выразительные задачи, которые являются неотъемлемой частью виртуозных компонентов.

Как отмечалось, скрипка по своей природе – инструмент, изначально настроенный на мелодическое интонирование. В этой связи здесь регистровое размежевание одноголосной линии на слои опоры и орнамента специфично. Оно происходит благодаря включению в целостную мелодическую структуру широких (в том числе, шире октавы) интервальных ходов. Фигурации со скрытым двухголосием акустически оправданы и естественны (легко исполнимы) в скрипичных сочинениях. При этом часто один из повторяющихся голосов скрытого двухголосия выполняет функцию гармонической педали, которая вступает в противоречие с движущимся голосом. В результате в фигурациях формируется эффект скрытого мелодического «узора», который создаёт дополнительный смысловой слой. Противоречие динамики и статики рождает напряжение. Так, скачки, нарушающие линейное поступенное движение, встречаются в сонатах для скрипки

и *basso continuo* № 4 *D dur* (23–25-я вариации) и № 2 *F dur* Шмельцера (т. 5, 6 примера № 2), а также в Чаконе из Партиты *d moll* (4-я вариация) для скрипки соло Баха (т. 3–6 примера № 4). Они приводят к размежеванию опорного и орнаментального слоёв, каждый из которых выполняет автономную функцию в тексте.

Пример № 4 И. С. Бах. Партита *d moll* для скрипки соло. Чакона (4-я вариация)



В другом случае наблюдается слияние опорного и орнаментального слоёв в скрипичном тематизме. Так, в Сонате № 6 *c moll* для скрипки и цифрованного баса Бибера орнаментальные тоны включаются внутрь мелодической конструкции⁸, где опорные тоны меняют свою метрическую позицию. Кроме того, линейные слои регистрово не обособлены и образуют прихотливый мелодический узор без элементов скрытого двухголосия (т. 4–10 примера № 5). Здесь мелодически гибкая орнаментальная структура скрипичного одноголосного тематизма формируется горизонтальным сцеплением различных видов орнаментальных структур – мелодических пассажей и гармонических фигураций, организованных в виде протяжённой волны. Оба случая демонстрируют чисто скрипичную специфику построения мелодического контура.

Пример № 5 Г. И. Ф. Бибер. Соната № 6 *c moll* для скрипки и *basso continuo*. Пассакалия

Allegro energico



Функции линейных слоёв скрытого двухголосия не всегда постоянны. Их переключение из одного

регистра в другой связано с барочным представлением об игре света и тени, иллюзией пространственных эффектов игры переднего и дальнего планов. В Сонате № 6 *c moll* для скрипки и цифрованного баса Биберта этот принцип реализуется с помощью полифонических приёмов (вертикально подвижной контрапункт).

Здесь опорный и орнаментальный слои образуют регистровую оппозицию в пространстве гармонических фигураций (т. 5–8). Вначале опорная линия: *c-a-f-g-d-es* (т. 5, 6 и начало т. 7) расположена в 3-й и 2-й октавах над орнаментальной. Затем нарушение плавного малосекундового хода опорных тонов *d-es* (стык т. 6–7) скачком из 2-й октавы в 1-ю приводит к вертикальной перестановке функций скрытых в одноголосии голосов (барочное «зеркало»). Теперь опорная линия *es-h-f-es* (т. 7) простирается в первой и малой октавах под орнаментальной. Этот приём многократно повторяется. В результате мелодическая фигурация становится гибкой и выразительной, обретает широкий регистровый диапазон.

Часто мелодическая фигурация формируется с помощью поступенного соединения отстоящих друг от друга и входящих в состав единого аккорда опорных тонов. Так, в 3-й вариации Сонаты «Фолия» Корелли в роли опорных выступают тоны трезвучия. Посредством метрической пульсации соединяющие их орнаментальные тоны организованы в многократно повторенные фигуры шестнадцатых. В каждой такой группе метрически акцентные тоны образуют скрытую линию (т. 1–2, т. 3–4 и т. 7–8: $d_2-d-d_1-cis_1$; т. 5–6: $f_2-f_2-f_1-e_1$, (пример № 6). Таким образом посредством гибких мелодических фигураций, где опорные и орнаментальные тоны противопоставлены друг другу, создаётся эффект многоплановости и наполненности движением пространства и времени⁹.

Пример № 6 А. Корелли. Соната «Фолия» для скрипки и basso continuo (3-я вариация)

Adagio

Постепенному размежеванию мелодической структуры часто сопутствует процесс ритмического дробления (ритмическая активизация – В. Цуккерман) от четвертей к восьмым и триолям, что наблюдается, к примеру, в 5-й вариации Чаконы Витали. При этом процесс расслоения нисходящей мелодической линии скрипки на опорный и орнаментальный слои, образующие «неслиянное» единство, сопровождается их включением в звенья нисходящей секвенции. Возникает особый эффект наращивания динамики напряжения (т. 2–4 примера № 7).

Пример № 7 Т. Витали. Чакона *g moll* для скрипки и чембало (5-я вариация)

Molto moderato

Орнаментальные структуры внешнего и внутритематического орнамента в скрипичной музыке разнообразны и специфичны по структуре, способу образования и фактурной организации. Так, новые возможности орнаментации одноголосного по природе скрипичного тематизма открывает техника двойных нот¹⁰. Расширение звукового объёма создаёт эффект quasi ансамблевой массивности и динамической насыщенности скрипичного звучания.

Этот приём в скрипичном тематизме совмещается с иными орнаментальными структурами: мелодическими и гармоническими фигурациями, а также с фигурами внешнего орнамента. Например, в 22–23-й вариациях над-остинатного пласта Пассакалии *c moll* для солирующей скрипки Биберта (т. 2–5 примера № 8) наблюдаются повторяющиеся в одинаковом ритме мелизмы-форшлаги, тоны которых выписаны в виде фигур внутритематического орнамента и дублированы секстой. В качестве опорного слоя выступают аккордовые тоны трезвучий, базирующихся на тонах темы basso ostinato.

Пример № 8 Г. И. Ф. Бибер. Пассакалия *c moll* для скрипки соло (22–23-я вариация)

Allegro

Техника двойных нот в скрипичных сочинениях барокко естественно соседствует с фигурами внутритематического орнамента. Например, в Чаконе для скрипки и чембало Витали (45–47-я вариации) и Чаконе для скрипки соло Баха техника двойных нот сочетается с гармоническими фигурациями. Здесь «мускульная» упругость скачков тонов, каждый из которых удвоен, наполняет скрипичный тематизм экспрессией. В быстром темпе клише в виде дублированных триолей шестнадцатых формируют эффект моторики движения, близкий тактовой манере звукоизвлечения на клавишных инструментах барокко.

Техника двойных нот может использоваться регулярно, на протяжении всего интонационного развёртывания, как, например, в Пассакалии *c moll* для скрипки и чембало Бибера. Здесь интервал и число звуков дублирования постоянно варьируются. Так, тематизм партии скрипки открывают параллельные терции, затем число поддерживающих мелодию голосов увеличивается (см. 2–3-ю, а также 6–8-ю вариации). Дублирование уподобляет звучание скрипки гармоническому многоголосию.

Противопоставление различных по звуковому наполнению и объёму сегментов партии солиста имитирует характерный для концерта принцип сопоставления *tutti* – *solo*¹¹. В Сонате № 6 Бибера принцип контраста одноголосия и двухголосия является сквозным. Так, Пассакалия начинается с периодичного (через каждые два такта) чередования сегментов, дублированных терциями и секстами. Им противостоит одноголосное развёртывание гармонических фигураций (пример № 5).

Чрезвычайно распространены в тематизме скрипичных сочинений продолжительные пассажи, раскрывающие гибкость и мобильность её мелодического звучания. Мелодическая графика фигурационных клише весьма разнообразна по конфигурации и интервальному наполнению. Однако типичным для скрипки становится большое интервальное расстояние между фигурационными тонами.

Так, в одном из сегментов Чаконы для скрипки соло Баха метрическая пульсация в гармонических фигурациях с широким расположением тонов акцентирует каждый первый тон в группе из четырёх тридцатьвторых. Ударные тоны складываются в скрытую мелодическую линию – восходящий вариант фигуры *passus duriusculus* (*d* в т. 1, *d–e* в т. 2, *f–fis–g* в т. 3 и т. д.). Противоречие различных по метроритмическому и звуковысотному наполнению двух линий внутри одноголосия рождает противоречие. Возникает впечатление смысловой полифонии.

Пространственные эффекты «эха» формируются в гармонических фигурациях посредством значительного (шире октавы) «отрыва» одного метрически опорного слоя от другого. Например, в пассакалии Бибера внутри фигур шестнадцатых образуются две акцентные линии (первая линия: c_1 в т. 1, d_1 в т. 2, f_1 в т. 3; вторая линия: e_2 в т. 1, f_2 в т. 2, g_2 в т. 3). Между слоями поддерживается

расстояние шире октавы, внутри постоянной метрической пульсации в виде фигур шестнадцатых возникают ямбические мотивы.

С одной стороны, формируется эффект «ускорения» в ритмически остигном фрагменте. С другой, – функции мотивов амбивалентны, они одновременно создают «связь» и «разрыв» ритмических фигур. В каждом из образцов мелодических и гармонических фигураций наблюдается постоянная пульсация мелких длительностей, собранных в группы. Вместе с тем, здесь внутреннее противоречие пульсирующей основы и акцентных мотивов сообщает фигурационному тематизму особую экспрессию.

Являясь неотъемлемой частью мелодической структуры, фигурации участвуют в непрерывном процессе орнаментации. Кроме того, их организуют многократно повторяющиеся и одинаковые по ритмическому рисунку группы. Типичный для фигураций механизм развёртывания вертикали в горизонталь способствует их переводу из декоративного элемента в элемент основы. Перечисленные скрипичные приёмы не являются самодовлеющими и несут в себе экспрессивную энергетику, реализация которой подчинена волновому принципу накопления и разрядки напряжения¹².

Существенной особенностью тематизма сочинений для солирующей скрипки является установка на постепенную и постоянную хроматизацию мелодического профиля, которая осуществляется с помощью варьирования ступенечного состава минорного звукоряда. Художественным результатом становится повышенная экспрессия. Динамика эмоционально-чувственных характеристик мелодики передаёт тончайшие изменения внутри одного образа-эмоции. Возникает эффект его углубления и «расцветивания» различными оттенками.

Таким образом, техника орнаментации в инструментальной музыке наиболее тесно связана с расцветом концертирующего стиля барокко. Здесь в виде устойчивого ситуативного знака – кочующего сюжета концертирования – складывается ситуация виртуозного солирования. Она неоднократно повторяется и мигрирует из одного сочинения в другое, достигая расцвета в скрипичной музыке барокко. Типологическими признаками названной ситуации в музыкальном тематизме являются метрически и синтаксически регламентированная фигурационная техника. Заключается она в процессе непрерывного орнаментирования, который во многом определяет развёртывание вертикали в горизонталь в условиях быстрого темпа. Посредством этой техники в условиях полифонического расслоения скрипичного одноголосного тематизма демонстрируются сверхсложные технические и выразительные возможности инструмента. По сути так осуществляется переход декоративных элементов в основные тематические элементы. Результатом становится моделирование ситуации инструментального музицирования «солист-виртуоз».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В целом ряде изданий орнаментальный тематизм предстаёт нерельефным и лексически нейтральным. См., к примеру: Булатов Л. Исполнительское прочтение орнаментов в скрипичной музыке Г. Ф. Генделя // Скрипка, альт: история, музыкальное наследие, педагогика: сб. тр. / отв. ред.-сост. В. Рабей; ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1990. – С. 45–64; Голдобин Д. Ренессансная орнаментика и барочный тематизм // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция: материалы науч.-практ. конф. – М., 1999. – С. 92–99; Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post Baroque Music. – Princeton, 1978.

² См. об этом в кн.: Курт Э. Основы линейного контрапункта. – М., 1931. – С. 183.

³ При рассмотрении названного процесса осуществляется опора на технику «тонологического анализа» М. Арановского, в основе которой лежит представление о вариативности проявлений музыкального тона в различном контексте. Расслоение одноголосия на опорный и орнаментальный слои происходит благодаря метрическому, ладогармоническому, темброво-регистровому противопоставлению тонов в их слабой и сильной позициях (Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. – М.: Музыка, 1991).

⁴ Статья ориентирована на методологию изучения специфики орнаментального, в частности, барочного тематизма, сложившуюся в Лаборатории музыкальной семантики (науч. рук. док. иск. Л. Шаймухаметова). Он рассматривается как обладающий особыми эмотивными и энергетическими потенциями. См., к примеру: Шаймухаметова Л. Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И. С. Баха) // Звук, интонация, процесс: сб. науч. тр. / РАМ им. Гнесиных – М., 1998. – Вып. 148. – С. 36–46; Шаймухаметова Л., Селиванец Н. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. – Уфа, 1998; Алексеева И. Фигуративно-мелодический тематизм басса-остинатных жанров как текстовой и художественный феномен (на примере органной музыки барокко) // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 2. – С. 48–57.; Ситдикова Ф. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко: дис. ... канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 2012 и др.

⁵ Орнаментальные элементы вводятся в мелодический скрипичный тематизм линейно по добавочному принципу. При этом основой для диминуирования и орнаментирования становятся опорные гармонические тоны. В первом случае расстояния между ними заполняются орнаментальными, сформированными из ритмически уменьшенных аккордовых и неаккордовых тонов. Во втором опорные тоны украшаются выписанной регламентированной орнаментикой. В этой связи орнаментальные структуры внутритематического (фигурации и диминуции) и внешнего орнамента дополняют друг друга. Классификация орнаментальных структур содержится в брошюре: Тухватуллина Н., Кириченко П. Структура и функции орнамента в музыкальном тексте фортепианных сонат И. Гайдна / УГИИ, Лаборатория музыкальной семантики. – Уфа, 2002.

⁶ Здесь и далее нотный текст Пассакалии приводится в обработке для альтя Макса Ростала.

⁷ Как известно, в основе басса-остинатных жанров лежит оппозиция неизменной линейной темы баса и изменяющегося мелодико-фигуративного тематизма верхнего – над-остинатного пласта. Наблюдения за преобразованием названной текстовой модели в органной, клавирной, ансамблевой и сольной скрипичной традициях барокко см. в исследовании: Алексеева И. Басса остинато и его роль в смысловой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко: дис. ... д-ра искусствоведения. – Новосибирск, 2006. – С. 117.

⁸ Аналогичный приём см. в ц. 76–81, ц. 121–123 Чаконы *d moll* для скрипки соло Баха.

⁹ Как отмечается в диссертационном исследовании автора, «генетически связанное с достижениями ансамблевой музыки, скрипичное линейное развёртывание хранит в себе в свёрнутом виде (скрытое двухголосие или субфактура) возможность к многоголосному развёртыванию. Здесь по-прежнему живы полифонические принципы, дающие эффект смысловой многоаспектности. Кроме того, в скрипичной музыке особенно актуальны процессы, связанные с многоплановостью метроритмической организации тематизма» (Алексеева И. *Basso ostinato* и его роль в смысловой организации инструментальной музыки барокко... С. 647). Так, М. Аркадьев внутреннюю форму «ансамблевой многоголосной ткани» в скрипичном одноголосии связывает с характерной для барокко идеей непрерывности пульсационного временного континуума (Аркадьев М. Хроноартикуляционные структуры в клавирном творчестве И. С. Баха // Музыкальная академия. – 2000. – № 2. – С. 7). «Осевой пульс» (М. Аркадьев) или «средний план метрической пульсации» (Широкова В. О прототипах метрической организации тематизма *concerto grosso* в музыке барокко // Ритм и форма: сб. науч. тр. / СПбГК им. Римского-Корсакова. – СПб., 2002. – С. 59), не обладающие тематической нагрузкой и функционирующие в «незвучащей» форме, вступают в противоречие с реальными ритмическими единицами и образуют концентрированный метр. Результатом контраста звучащего и незвучащего «времени» являются многоплановость и полифония.

¹⁰ Скрипичные орнаментальные структуры и некоторые приёмы рассматриваются в работах автора, к примеру, в статье: Алексеева И. Приёмы работы над техникой колорирования в курсе гармонии для студентов-пианистов в вузе // Вопросы оптимизации учебного процесса в музыкальном вузе: сб. тр. / отв. ред.-сост. Л. Шаймухаметова; РАМ им. Гнесиных. – М., 1993. – Вып. 125. – С. 48–67.

¹¹ Этот знак ансамблевого музицирования в контексте многоголосного и одноголосного скрипичного тематизма рассматривается в указ. работе Ф. Ситдиковой.

¹² См. об этом подробно в указ. статье Л. Шаймухаметовой «Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И. С. Баха)».

Алексеева Ирина Васильевна

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

