

**Формирование принципов солирования в инструментальном тематизме ансамблевой музыки барокко
(на примере бассо-остинатных жанров)**

Как известно, эпоха барокко в истории развития музыкальной культуры заявила о себе как эпоха художественных открытий. Одним из них стало зарождение принципов инструментального солирования, наиболее яркие приметы которого представлены расцветом инструментальной мелодики, мелизматики и фигурационного тематизма, связаны с развитием концертирующего стиля, оперы, танцевальных и импровизационных жанров. Разумеется, они непосредственно формировались в сочинениях для солирующего инструмента, например, в партитах или сонатах для солирующей скрипки. Вместе с тем, не столь очевидные, но не менее значимые и интересные процессы протекали в инструментальной ансамблевой музыке барокко. Наиболее ярко становление принципов солирования проявляется в мелодико-фигурационном тематизме над-остинатного пласта одного из ведущих для западноевропейского барокко полифонических жанров бассо-остинато (пассакалия и чакона) [1]. Он будто бы специально предназначен для экспериментирования в области подвижных и изменчивых интонационных сущностей и для нахождения детализированных поворотов интонационного развертывания. Именно в такого рода композиционно нерегламентированном тематизме происходила ассимиляция индивидуальных для каждого инструмента *фигурационных клише*.

Рассмотрим в тематизме над-остинатного пласта бассо-остинатных жанров ансамблевой инструментальной музыки барокко специфические клишированные обороты, а также контекстные условия их функционирования, свидетельствующие о процессах выдвижения солирующего инструмента и формировании его инструментального стиля. Основная сложность в наблюдении за этими процессами заключается в переломном характере музыкальной культуры барокко, где скрещиваются достижения различных сти-

левых направлений, тесно взаимодействуют письменная и устная традиции, переплетаются принципы полифонического и гармонического музыкального мышления, а также обогащают друг друга вокальная и различные инструментальные традиции. На их стыке зарождается собственно инструментальный стиль, складываются национальные школы, формируется авторское начало.

Становление принципов солирования, несомненно, происходило в опоре на определенные сферы исполнительства и было связано с художественными, акустическими и техническими возможностями инструментов. Очевидно, эти факторы во многом отшлифовали графические и регистровые контуры орнаментальных структур (пассажи, фигурации, клише и т.п.), а также определили их организацию в тематизме над-остинатного пласта.

Представление о тембровой специфике ансамблевой музыки барокко традиционно связано с жанром трио-сонаты [2] и, соответственно, с тремя участниками ансамбля. Вместе с тем, для состава ансамблей того времени характерны мобильность и разнообразие, отсутствие строгой регламентации тембров. Мобильность тематизма над-остинатного пласта басса-остинатных жанров ансамблевой музыки барокко обусловлена многообразием разнотембровых инструментальных составов «солирующих» инструментов [3, 150]. Инструментальные составы ансамблевой музыки эволюционировали на протяжении барокко. Так, эпоха раннего барокко отличалась «унифицированным пониманием инструментов, выбор которых диктовали не тембрально-эстетические характеристики, а диапазон». Однако, начиная с предкореллиевского периода, композиторы выбирают для солирующих партий парные составы однородных по тембру инструментов. Например, уже в ранней Трио-сонате «La Bulgarina» Т.Мерулы в качестве солирующих обозначены две скрипки. Таковы же по составу более поздние образцы *Andante* из Трио-сонаты D-dur op. 2 и Трио-соната № 1 A-dur Д. Букстехуде, а также Трио-соната № 3 g-moll и «Концерт птиц» из «Королевы Фей» Г. Перселла. Две продольные флейты (recorder) включены в Чакону из III акта «Диоклетиана» Перселла [4]. Вместе с тем, количество солирующих партий варьировалось.

Так, например, в Чаконах C-dur и g-moll для ансамбля инструментов Перселла партию solo исполняют две скрипки и виола да гамба, а в «Fantazia: Three parth on a Groud» Перселла – три продольных флейты [5]. Нередко в бассо-остинатные жанры для инструментального ансамбля исполнителей, помимо скрипок и флейт, входят и другие духовые инструменты – такие, например, как две трубы [6] или два гобоя. Одновременно обе пары инструментов звучат в Чаконе из I акта оперы «Король Артур» Перселла, а в Сонате № 7 «A Cinque» Г.И.-Ф. Бибера – 2 трубы и 2 скрипки [7].

Не менее мобильны фактурные проявления, обусловленные взаимодействием полифонического и гармонического принципов музыкального мышления [8]. Наиболее ярко признаки «постепенного перехода от старой вокальной полифонии с ее равноправием голосов к новой гомофонной организации музыкальной ткани», по мнению А.Епишина, проявились в одной из ведущих жанровых разновидностей ансамблевой инструментальной музыки барокко, трио-сонате [9, 147]. Здесь на всем протяжении барокко особо актуален, на наш взгляд, смешанный тип фактуры. Его формы изложения многообразны, поскольку функции составляющих его голосов непостоянны. Они изменяются как внутри, так и на грани вариаций. Здесь наблюдается синтез различных типов изложения музыкального материала или «модуляция» из одной фактурной формы в другую. Например, внутри 12-й вариации Чаконны g-moll Перселла элементы контрастной полифонии перемежаются с фактурой, приближенной к аккордовому складу, но с выделенным верхним голосом (партия 1-й скрипки), по отношению к которому два других выступают в роли вторых. Плавная «модуляция» от имитационного соотношения партий двух скрипок к их «дуэту» наблюдается в 1-й и 3-й вариациях Балета птиц из «Королевы Фей» и в 5-й и 8-й вариациях Чаконны «Диоклетиана» Перселла. В 9-й – 10-й вариациях Сонаты № 7 «A Cinque» Бибера имитационное изложение партий 2-х труб сменяется сольным «высказыванием» 2-й скрипки. В условиях политембрового и полифонического тематического пространства намечаются принципы инструментального солирования.

В тематизме над-остинатного пласта процесс формирования собственно инструментальной специфики протекал в условиях преемственности и тесного взаимодействия со старинными, полифоническими принципами мышления. Он вобрал в себя лучшие достижения вокально-хоровой традиции, ведущие качества которой выразились, прежде всего, в отточенной полифонической технике письма. В ансамблевой музыке в разные периоды ее становления актуальны такие полифонические свойства, как имитационная диалогичность, ритмическая комплементарность, общность и горизонтальная координация диатонических «реплик» инструментов, в целом составляющих «совокупный тематический материал» (М. Старчеус). Обратимся к некоторым примерам.

В основе над-остинатного пласта трио-сонаты Мерулы «La Bulgarina» лежит общая для партий скрипок интонационная идея, которая имитационно развертывается на всем протяжении сочинения. При этом, голоса звучат попеременно в C-dur и G-dur подобно теме и ответу в экспозиционном разделе фуги, а затем сливаются в дуэте «согласия», образуя, в основном, мягкие консонансные интервальные сочетания. Преобладающая диатоника, постепенность мелодического движения, постоянство числа голосов над-остинатного пласта свидетельствуют о преемственности одного из ранних образцов инструментальной пассакалии вокально-хоровым произведениям эпохи Высокого Ренессанса, написанным в близкой к вариациям на basso ostinato, вариантно-строфической форме на cantus-firmus. Строгая упорядоченность количества и комбинаций функционально однородных элементов образуют слитный процесс мотивного варьирования. Логически однозначная цепь соединения мотивов ведет к их легкой взаимозаменяемости. Подобные признаки, как известно, характерны для тематического мышления XVI века. Линейное развертывание верхних голосов над-остинатного пласта структурно нерасчленено, так как завершение одной из мелодических линий накладывается на начало или продолжение другой. Каданс (плагальный оборот) же возникает в конце произведения как результат исчерпания интонационного

развертывания. Вместе с тем, звуковысотный диапазон инструментов и скорость интонационного передвижения свидетельствуют о проявлении чисто инструментальной специфики.

В более поздних образцах полифонические принципы, образующие «полюс» старинного тематического мышления, проводятся не столь последовательно. Так, например, в начальных вариациях Трио-сонаты № 3 g-moll Перселла партии обеих скрипок в момент имитации не точно передают заимствованную друг у друга музыкальную мысль. Они ее варьируют в сторону хроматизации, нарушения поступенного интонационного движения. Мелодическое движение голосов более прихотливо и непредсказуемо, нежели в диатонических образцах полифонии XVI века.

Мелодическая природа голосоведения партий солистов в над-остинатном пласте нередко приводит к необычным вертикальным сочетаниям. Одной из примет старинного канона является вариантность ступеней минора, удерживающего черты модальности. Результатом несовпадения ладозвучного материала голосов многоголосной ткани становится перечение и резкие сочетания, которые наблюдаются в целом ряде образцов. Например, в двух верхних голосах заключительной вариации над-остинатного пласта «Триумфального танца» оперы «Дидона и Эней» Перселла возникают секундовые параллели. Во 2-й вариации Трио-сонаты № 3 g-moll композитора между партиями 2-х солирующих скрипок образуется перечение («f» и «fis» – 7 т.). Подобные особенности голосоведения связаны с относительной самостоятельностью партий инструментов над-остинатного пласта.

Вместе с тем, при определенных контекстных условиях чисто полифонические приемы инициируют формирование качественно новых инструментальных принципов в над-остинатном пласте ансамблевой музыки. Так, например, функция имитации не всегда однозначна в организации музыкального пространства. В 3-х начальных вариациях пассакалии Трио-сонаты № 1 F-dur для скрипки, виолы да гамба и чембало Букстехуде имитация, с одной стороны, упорядочивает взаимоотношения двух солирующих голо-

сов над-остинатного пласта. С другой, – усиливает момент темброво-регистрового сопоставления партий скрипки и виолы да гамба. Это происходит за счет того, что виола да гамба вступает спустя две вариации, когда в партии скрипки уже отзвучал значительный сегмент музыкального текста. Кроме того, ее «ответ» на «вопрос», заданный скрипкой, звучит на октаву ниже. Таким образом, происходит акцентирование внимания на тембровой «перекраске» музыкального материала.

Наиболее ярко зарождение принципов солирования посредством эффекта тембрового сопоставления проявляется в над-остинатном пласте бассо-остинатных жанров, где, помимо струнных, участвуют духовые инструменты. Например, в начальных вариациях над-остинатного пласта Сонаты № 7 «A Cinque» Бибера почти точная поочередная имитация трубами только что попеременно отзвучавших «реплик» скрипок подчеркивает тембровую специфику каждой группы инструментов. Вероятно, важным фактором становится тот факт, что и те и другие инструменты исполняют клише, в основу которых положены сигнальные интонации. Как пишет Е.Назайкинский: «В фанфарных звучаниях труба дает невибрирующий прямой звук, отчего возникает впечатление твердости, прямолинейности, неподатливости или упругости, и, кроме того, благодаря отсутствию низкочастотной модуляции в невибрирующем звуке, усиливается впечатление большей удаленности этого инструмента по сравнению с удаленностью вибрирующих струнных и деревянных, играющих быстрые пассажи» [10, 146]. Однако, в отличие от современной, барочная труба обладала особой красочностью палитры и свежестью тембра, неповторимым колоритом. Ее возможности для чистого и устойчивого интонирования не только диатонических, но и любых хроматических тонов звукоряда были больше по сравнению с натуральной трубой [11, 24]. Особенно выразительно на этом инструменте звучал верхний регистр (начиная с «до» I-й октавы и выше) [12]. В качестве примера можно назвать клише, исполняемые трубами, в над-остинатном пласте Сонаты № 7 «A Cinque» Бибера. Благодаря тому, что в данном случае все инструменты над-

остинатного пласта исполняют одинаковые фигурационные клише, восприятие, фокусируется на их тембровых различиях. Потивопоставление и *выделение* инструментов (или их пар), *акцентирование внимания на их тембровых и технических возможностях* культивирует интерес к инструментальному тембру и закладывает основы принципа солирования в контексте ансамблевого звучания.

Вместе с тем, интонационная адекватность и функциональное равноправие голосов приводят к их слиянию в единый фактурный пласт. Целостности восприятия пространственно и темброво-разобщенных партий способствует возможность их «соинтонирования» в одном регистре. Объединение регистрово отстраненных тематических звеньев в «совокупную интонационную линию» происходит благодаря их временной смежности и условной интервальной близости, или, иначе, «через общие смежные тоны звукоряда в моменты звуковысотного «стыка» [13, 174]. При этом сходство интонационных и фактурных элементов, а также общность траектории их движения детерминируют «общую судьбу» или «коллективное движение» [14, 173]. Такой «совокупный» интонационный пласт в ансамблевой музыке образуют инструментальные партии. При их восприятии в условиях имитационной музыкальной ткани над-остинатного пласта происходит переключение внимания с одной инструментальной «реплики» на другую. При этом каждый голос в момент вступления выходит на передний план, а затем уходит на роль дальнего плана и уступает место следующей фигуре. Художественный результат формируется при восприятии смены различных планов. Игра «света» и «тени» в музыке барокко неизбежно связана с представлением об иллюзорности бытия, для которого характерны непостоянство и изменчивость. По мнению Н.Эскиной, «недолговечность, случайность человеческой жизни лишает лирического героя барокко уверенности в рациональном постижении бытия» [15, 16].

Привлечение внимания к инструменту прослеживается, прежде всего, в увеличении продолжительности его сольного звучания. Например, на протя-

жении четырех вариаций попеременно «солируют» 2-я, а затем 1-я скрипка. В такие моменты внимание слушателя приковывается к тембровым, техническим и выразительным возможностям инструмента. Это особенно ярко проявляется в тех случаях, когда партия одного инструмента открывает надостинатный пласт или его новый раздел, фиксируемый, например, сменой темпа, метроритма или лада. Так, в III-й части Трио-сонаты F-dur Букстехуде партия скрипки занимает «сольное» пространство над-остинатного пласта темы и 2-х начальных вариаций. Выделение партии 1-й трубы из ансамбля исполнителей в 16-й вариации Сонаты № 7 Бибера происходит после установления нового метра (12/8) и темпа (Allegro). Начало нового этапа варьирования подчеркивает сольное звучание трубы.

Анализ над-остинатного пласта показал, что здесь складываются чисто концертные приемы противопоставления групп инструментов. Они представлены разными сочетаниями. Например, на грани 8-й и 9-й, а также 23-й и 24-й вариаций Сонаты № 7 Бибера скрипичный «дуэт» сменяется «дуэтом» труб, а на стыке 2-й и 3-й, 6-й и 7-й вариаций звучание труб сопоставляется со скрипичным. Средствами сопоставления ансамблевого и сольного звучания моделируется принцип контраста *tutti* и *solo*, характерный для барочного концерта. Так на границе 11-й и 12-й вариаций ансамбль двух труб и двух скрипок сменяется «соло» 2-й скрипки. Художественный эффект такого противопоставления связан с типичным для барокко громкостно-динамическим перепадом, рождающим ступенчатость пространственной драматургии. Принципы многохорности, сложившиеся на вокально-хоровой почве, начинают претворяться средствами инструментализма.

Акцентирование тембровой специфики инструмента во многом происходит посредством отображенных в музыкальной интонации его технических и выразительных возможностей. Они проявляются и в формировании особых для каждого инструмента фигур внутритематического орнамента. В контексте совокупного тематического материала сочинений для ансамбля исполнителей встречаются сегменты текста, в которых отчетливо прослеживаются

попытки найти специфические приемы и эффекты для солирующего инструмента, например, скрипки [16]. Особенно интенсивно эти поиски происходили в сочинениях композиторов, внесших значительный вклад в развитие инструментальной сольной (прежде всего, скрипичной) сонаты, к которым, например, относится австрийский скрипач и композитор Г.И.Ф.Бибер. Обращаясь к его Сонате № 7 «A Cinque» для инструментального ансамбля, мы наблюдаем несколько элементов, составляющих основу скрипичной техники. Здесь также происходит зарождение характерных для концертирования способов организации музыкального пространства. В этой связи, одним из наиболее характерных для скрипки фигурационных клише являются гармонические фигурации с широким расположением тонов. С одной стороны, природа этих клише мелодическая и специфика «восприятия пластичности больших скачков», – по мнению музыковедов, «опирается во многом на представление о пластике исполнительских движений» [17, 139]. С другой стороны, такие клише расположены к образованию скрытого двухголосия (субфактуры) и закладывают основы развития особого многоголосия на скрипке, которое становится неотъемлемой частью скрипичной сольной специфики. Клише с элементами субфактуры мы наблюдаем в партии 2-й скрипки 13-й вариации и, аналогичные им, в партии 1-й скрипки 15-й вариации Сонаты № 7 Бибера, а также в партии скрипки 1-й вариации III части Трио-сонаты F-dur Букстехуде. В обоих образцах в структуре мелодии фрагментарно создаются опорный и орнаментальный слои. Под воздействием метрической пульсации звуки организуются в группы-фигуры из одинаковых длительностей, которые многократно повторяются и формируют гармонические (соната Бибера) и мелодические (трио-соната Букстехуде) фигурации. При этом декоративные элементы переводятся в основные тематические.

Мелодический дар скрипки, ее способность к воспроизведению гибких, широкого дыхания интонационных контуров, а также ее сила звучания и богатые динамические возможности способствовали выдвижению протяженных мелодически «пропетых» внутритематических орнаментальных струк-

тур. Это гаммообразные пассажи и арпеджированные фигурации. Они входят в собственно тематическую конструкцию, ритмически «уменьшая» и «оплетая» опорные мелодические тоны. Клише такого рода встречаются в 29-й вариации Трио-сонаты g-moll Перселла, в 3-й вариации Трио-сонаты F-dur и в 7-й вариации II части Трио-сонаты D-dur Букстехуде, 12-й вариации Сонаты № 7 Бибера. Внутритематические структуры орнамента не противопоставляются основной мелодической модели, а входят в нее и украшают изнутри.

Надо заметить, что в отличие, например, от органа или лютни, изначально настроенных на диатонику по причине технических и акустических особенностей, скрипка была инструментом, не знающим технических преград и сложностей в исполнении одноголосия. Ее мелодическая орнаментика в равной степени насыщена диатоническими и хроматическими элементами. Скрипичные клише поражают богатством интонационных «изгибов», тонкостью «работы» по украшению тона, особым вниманием к напряженности мелодического интонирования. В этой связи, проявляется особая чувствительность инструмента к направленности хроматических изменений диатонических звуков (тенденция в интонировании восходящих и нисходящих тяготений). Совершенно очевидно, что все клише, исполняемые на инструменте, отличается большая энергоемкость в воссоздании и донесении до слушателя тончайших эмоционально-чувственных оттенков.

Если в органных пассажах художественное пространство объемно и, вероятно, воплощает космос и беспредельность божественного в человеке, то камерное пространство над-остинатного пласта для ансамбля исполнителей, на наш взгляд, в большей степени, запечатлевает жизнь микрочастиц духовной «материи» и повествует о бренности и уязвимости человека. Голоса многослойной, сложно скомпонованной звуковой ткани над-остинатного пласта сливаются в стройное целое, как бы настраивая мятущуюся личность барокко обрести равновесие и гармонию во всеобщем. Переключки инструментов или их групп воссоздают многоплановое, насыщенное движением и контрастами

(эффектами «эха») пространство. Тем не менее, нравственные критерии пространства и времени в эпоху барокко обращают нас внутрь человека.

Вместе с тем, полифония в над-остинатном пласте бассо-остинатных жанров для ансамбля исполнителей часто подчиняется стихии ритмической акцентности и синтаксической периодичности. Например, в 5-й вариации Чаконны C-dur Перселла протяженность и ритм чередования имитационных вступлений мотивов остаются неизменными создавая впечатление синтаксической периодичности. Имитационные переключки партий 3-х флейт в 7-й и 17-й вариациях «Fantazia: Three parts on a Ground» Перселла также ритмически синхронны. Кроме того, группировки одинаковых для солирующих голосов ритмических фигур нивелируют полифоническую организацию тематизма. На первый план выносятся моторика движения пассажиров.

Иногда момент начала канонического «ответа» вуалируется ритмической однородностью голосов. Например, в открывающих Чакону из III акта «Диоклетиана» вариациях начало, и завершение мотива ритмически совпадают с его имитацией. Внимание только на миг переключается с начинающего интонирование голоса, на ему «отвечающий». В комплементарное соотношение голосов внедряются протяженные пассажи или движение параллельными терциями и секстами. В некоторых образцах синтаксическая расчлененность тематизма над-остинатного пласта соседствует со слитностью голосов и «вязкостью» фактуры. При этом, главным препятствием господству полифонии явился особый интерес композиторов к верхнему голосу, тоны которого выделяются с помощью приемов колорирования.

В ансамблевой музыке верхний голос выделяется, прежде всего, «вышеположенностью» и тембровой автономностью. Кроме того, здесь наблюдаются общие для инструментальной музыки процессы фрагментарного сохранения в процессе орнаментирования опорных тонов верхнего линейного слоя. К примеру, в «Триумфальном танце» «Дидоны и Энея» мелодические «островки» 4-й и 5-й, а также 9-й и 10-й вариаций почти дословно совпадают.

Вместе с тем, в отличие от клавирной музыки, в ансамблевой музыке барокко украшения (преимущественно трель и мордент) не закрепляются только за верхним голосом многоголосного тематизма. Мелизмы часто попадают в условия полифонии. В контексте имитационной полифонии мелизмы направлены на нивелирование рельефной интонационной лексики, например, ритмоформул пластического происхождения. В этой ситуации украшения способствуют большей связности голосов и слоев многоголосного полифонического тематизма, они создают «совокупную линию». Однако украшения выполняют и риторическую функцию смыслового подчеркивания стилистики танцевальных жанров в русле театрального представления. Украшения начинают появляться и в верхних голосах каденционных участков тематизма над-остинатного пласта. Здесь специфику внешнего орнамента в значительной степени определила театрально-зрелищная традиция. При этом орнамент заостряет пластическую характерность тематизма и направляет в русло светской образной семантики. Это обусловлено включением басса-остинатных жанров в сцену, балет, карнавал, вступление к действию. В этой ситуации колорирование тонов, находящихся в разных слоях-голосах над-остинатного пласта, происходит одновременно и направлено на эффект декорирования каденционных участков. Например, в 28-й вариации Чаконы «Диоклетиана» и Чаконы I акта «Короля Артура» Перселла мелизмы подчеркивают метроритмически акцентированную 2-ю долю ритмоформулы сарабанды. Они создают возвышенные и утонченные настроения, связанные с эстетикой пышного театрального зрелища.

Итак, в условиях многослойного и политембрового «совокупного тематического материала» ансамблевой музыки барокко фрагментарно или развернуто происходит внедрение структур внутритематического орнамента (фигурации и пассажи). Их выразительные особенности непосредственно связаны с совершенствованием акустических, технических и тембровых характеристик солирующих инструментов. Кроме того семантически значимые фигуры и орнаментальные структуры «лежат на поверхности», т. е. в партии

солиста и выделяют его из ансамблевого звучания. Привлечение внимания к солирующему инструменту происходило по мере увеличения протяженности его интонационных «реплик», их сопоставления с другими участниками ансамбля. С одной стороны, контраст различных по плотности (в зависимости от числа солирующих голосов) сегментов тематизма над-остинатного пласта свидетельствует о проникновении в ансамблевую музыку барокко признаков концертирующего стиля. С другой, дифференциация совокупного звучания и его разнородное тембровое наполнение ведут к формированию камерно-оркестрового звучания тематизма.

Примечания

1. Как известно, для бассоостинатных жанров типична оппозиция неизменно проводимой в басу интонационно формульной темы и изменяющегося мелодико-фигурационного тематизма надостинатного пласта. См. об этом в монографии И.В. Алексеевой «Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко». – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики. – 2005. – 298 с. нот.

2. Бассо-остинатные жанры входят в ансамблевую музыкальную культуру и как самостоятельные произведения, и как часть цикла, с сохранением своей автономии. Они выступали как самостоятельные произведения, например, в одночастной Трио-сонате № 3 g-moll для двух скрипок и чембало Г.Перселла. Однако они могли быть автономными не только в трио-сонате, но и в отдельной пьесе, совпадающей по названию с обозначением жанра чаконны или пассакалии, а также в одночастном программном произведении. Таковы Чаконны C-dur и g-moll для двух скрипок, виолы да гамба и клавесина, «Fantasia: Three parts upon a Ground» Перселла для трех скрипок, виолы да гамба и органа, Пассакалия «La Bulgarina» Т.Мерулы для двух скрипок и basso continuo или Соната «A Cinque» Г.И.Ф.Бибера для двух труб, двух скрипок, виолы да гамба и чембало. Вместе с тем, бассо-остинатные жанры получили широкое применение как в инструментальной, так и в вокальной сфере. Например, пассакалия (в трио-сонате) заняла место медленной второй или

третьей частей цикла. Чакона и граунд (реже пассакалия), включаются в оперу в виде инструментальных интермедий-балетов (отдельные танцы или сцены), вступлений или заключений к отдельному акту или всему спектаклю, а также в драматическое представление.

3. Епишин А. Исполнительские метаморфозы трио-сонаты // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция: Материалы науч.- практич. конф. МГК им. Чайковского. – М.: Прест, 1999. – С. 147 –157.

4. Известно, что на раннем этапе барокко скрипка и флейта были взаимозаменяемы в ансамблевой музыке. Об этом изложено в кн.: Рабей В. Г.Ф.Телеман. Двенадцать методических сонат для скрипки или флейты и цифрованного баса / Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко // Сб. науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. – М., 2001. – Вып. 32. – С. 53 – 64.

5. О технических возможностях и выразительных особенностях этой разновидности флейт изложено в старинных трактатах С.Вирдунга или Маттезона и др. Они переведены и изложены с комментариями. К примеру: Зейфас Н. Матеззон и теория оркестровки // История и современность. – М.: Сов. композитор, 1981. – С. 33 – 55; Старинные музыкальные инструменты в трактате Себастиана Вирдунга. С.Вирдунг «Musica getutschts (краткое сочинение в музыке)» (перевод с нем. и коммент. М Толстобровой) // Старинная музыка. – № 1 (6). – М., 1999. – С. 16 – 20.

6. Специфика старинных труб описана: Гурьев Л. Старинные трубы в реальности и современной практике // Старинная музыка. – М.: Прест, 2001. – Вып. 2. – С. 24 – 25.

7. О развитии старинных духовых инструментов изложено: Сапонов М. У англичан – «пересмешник трубы», у Телемана – портнер кларнета (к истории шалюмо) // Старинная музыка. – № 1(15). – 2002. – С. 14 – 17.

8. Кроме того смешение полифонического и гармонического принципов организации музыкальной ткани заложено в самой развернутой форме принципа continuo – solo. Так, линейная тема basso ostinato занимает самый нижний «этаж» фактуры. Он «расшифровывается» аккордами, а также гар-

монической, ритмической или мелодической фигурациями. Таким образом, уже здесь сочетаются полифонический (basso continuo) и гармонический принципы (генерал бас).

9. Епишин А. Исполнительские метаморфозы трио-сонаты // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция: Материалы науч.- практич. конф. МГК им. Чайковского. – М.: Прест, 1999. – С. 147 –157.

10. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.

11. Гурьев Л. Старинные трубы в реальности и современной практике // Старинная музыка. – М.: Прест, 2001. – Вып. 2. – С. 24 – 25.

12. Об этом изложено в статье Зейфас Н. Матеззон и теория оркестровки // История и современность. – М.: Сов. композитор, 1981. – С. 33 – 55.

13. Старчеус М. Об инвариантном механизме музыкального восприятия / Восприятие музыки. – М., 1980. – С. 156 – 166.

14. См. там же.

15. Эскина Н. Эпохи истории музыки. – Самара, 1994. – 115 с.

16. Выдвижение на первый план струнных инструментов, в частности, скрипки было обусловлено развитием сольного музицирования и оперной монодии. Скрипка обладала уникальными возможностями, поскольку была пригодна и для солирования, и для аккомпанирования. В этой связи, она была незаменима в инструментальном ансамбле.

17. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.