

# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

## PROBLEMS OF MUSICOLOGY



УДК 78.02

DOI: 10.52469/20764766\_2024\_02\_54

**В. Г. КОВАЛЕНКО, А. М. КОЛОТИЕНКО**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

### ИМПРОВИЗАЦИЯ В ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКЕ XVI–XVII ВЕКОВ

В современных исполнительской и учебной практике, а также в научных исследованиях, связанных с вопросами исполнительства, отмечается особый интерес к проблемам стиля и стилевой ориентации. Особое внимание уделяется аутентичному исполнению музыки прошлых веков и, соответственно, аутентичным методам обучения. В этой связи тема данной работы посвящена исследованию понятия импровизации и всех ее разновидностей в контексте европейской музыкальной практики XVI–XVII веков. Основная идея работы связана с изучением особенностей взаимодействия фиксированного, письменного авторского текста и его свободного преломления и воспроизведения в процессе исполнения в указанном историческом периоде. В рассмотрении устной и письменной форм музыкального творчества видится главная проблема исследования. Ссылаясь на теоретические источники, авторы описывают характерные формы и жанры устного импровизационного процесса и рассматривают вопросы взаимодействия импровизации и письменно зафиксированной композиции. При этом в ходе рассуждений становится очевидной идея о зарождении в импровизационном потоке приемов музыкального развития, а также самих форм и жанров письменного творчества. С другой стороны, письменные образцы нередко представляют инварианты и канонические модели многочисленных повторений, сформировавшихся в процессе импровизационного музицирования. Обращение к ряду фундаментальных трактатов XVI–XVII веков, а также изучение соответствующего музыкального материала определяют исторический подход к исследованию избранной проблемы. В статье подтверждается мысль о значительной роли форм импровизационного музицирования в становлении, развитии и кристаллизации музыкального языка и стиля определенной исторической эпохи. Содержание работы подразумевает ее практическую направленность и возможность использования материалов в учебных музыкально-теоретических дисциплинах.

Ключевые слова: импровизация, орнаментика, диминуция, вариации, романеска, пассамеццо, басса-континуо, partimento, фантазия, ричеркар, токката.

Для цитирования: Коваленко В. Г., Колотиенко А. М. Импровизация в европейской музыке XVI–XVII веков // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 2. С. 54–64.

DOI: 10.52469/20764766\_2024\_02\_54

**V. KOVALENKO, A. KOLOTIENKO**

*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory*

### IMPROVISATION IN THE EUROPEAN MUSIC OF THE 16th–17th CENTURIES

In modern performing and educational practice, as well as in scientific research related to performance issues, there is a special interest in the problems of style and style orientation. Particular attention is paid to authentic performance of music from past centuries and, accordingly, authentic teaching methods. In this regard, the topic of this work is devoted to the study of the concept of improvisation and all its varieties in the context of Western musical practice of the 16th–17th centuries. The main idea of the work is related to the study of the features of the interaction between a fixed, written author's text and its free refraction and reproduction in the process of performance in the specified historical period. The main problem of the study is seen in the consideration of oral and written forms of musical creativity. Referring to theoretical sources,

the authors describe the characteristic forms and genres of the oral improvisational process and consider issues of interaction between improvisation and written composition. At the same time, in the course of the discussion, the idea of the emergence of musical development techniques, as well as the very forms and genres of written creativity, in the improvisational flow becomes obvious. On the other hand, written samples often represent invariants and canonical models of numerous repetitions formed in the process of improvisational music-making. Appeal to a number of fundamental treatises of the 16th–17th centuries, as well as the study of the corresponding musical material, determine the historical approach to the study of the chosen problem. The article confirms the idea of the significant role of forms of improvisational music-making in the formation, development and crystallization of the musical language and style of a certain historical era. The content of the work implies its practical orientation and the possibility of using materials in educational music theoretical disciplines.

Keywords: improvisation, ornamentation, diminution, variations, romaneseque, passamezzo, basso continuo, partimento, fantasy, ricercar, toccata.

For citation: Kovalenko V., Kolotienko A. *Improvisation in the European music of the 16th–17th centuries*. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 2. Pp. 54–64.

DOI: 10.52469/20764766\_2024\_02\_54

Вся история развития музыкальной культуры  
переплетена с импровизацией  
как существенной стороной живой музыкальной  
практики  
Э. Феранд

«Импровизация (от лат. *improvisus* – неожиданный) – исторически наиболее древний тип музицирования, при котором процесс сочинения музыки происходит во время ее исполнения» [1, с. 208–209]. История художественной культуры сохранила немало сведений об этом своеобразном явлении. Истоки импровизации восходят к ранним стадиям устного творчества – характерного явления традиционных и канонических культур, охватывающих века и тысячелетия мировой музыкальной истории. По существу, импровизация стояла у колыбели всех эпох и стилей в музыке, переживая периоды расцвета и упадка. То есть на протяжении долгих веков в музыкальной культуре существовал особый тип творческого процесса, который сегодня мы называем импровизацией.

Вплоть до XVIII века, и возможно в более поздние периоды истории, обучение музыканта носило в большей степени устный характер и основывалось на передаче законов и предписаний музыкального творчества от мастера к ученику.

Термин «импровизация» в истории европейской культуры появился, по-видимому, не раньше XVI века в связи с итальянской актерской школой «*comedia del arte*», «*comedia del improvviso*». В соответствии с сюжетом пьесы актеры создавали свои реплики и диалоги по ходу спектакля, то есть импровизационно, пользуясь характерными для каждой маски клишированными идиоматическими словами и выражениями. Аналогичные процессы происходили и в музыкальном

творчестве, где, в свою очередь, тоже постепенно закрепилось понятие импровизации.

Исследуя процесс развития и формирования музыкальной культуры, история музыки обращается, главным образом, к письменным текстам, проявляя меньший интерес к импровизации как особой форме музыкальной деятельности. Но при всем величии и значимости письменной традиции нельзя оставить в стороне устные формы музицирования, являвшиеся во все времена, эпохи и стили мощным аккумулятором в формировании музыкального языка.

Импровизация на сегодняшний день – подробно изученная область музыкального искусства, описанная во многих трактатах и учебных пособиях. Но при всем обилии литературы и многообразии практического опыта мы осознаем недостаточность представлений об импровизации как спонтанном, неуловимом и порой таинственном явлении. Мы рассматриваем ее разнообразные формы и приемы: от исполнения экспромтом оригинального текста до фигурационной обработки заданной мелодии. В этом диапазоне существует множество разновидностей импровизации, как, например, создание музыкальной пьесы непосредственно в момент ее исполнения, игра по существующим схемам, развитие выполненных заранее заготовок, орнаментальная обработка записанного текста и т. д. В прежние времена эти формы музицирования не были определены или классифицированы по категориям. Все они назывались просто исполнением музыки.

Предметом нашего исследования являются те формы импровизации, которые исторически сложились в европейской исполнительской практике XVI–XVII веков. Рассмотрим эти виды, определим грань между композицией и

импровизацией, а также соотношение заранее сочиненного, заданного текста и импровизируемого, того, который сочиняется налету, во время исполнения без предварительной подготовки.

Первый вид представляет собой орнаментальную обработку одногласных мелодий или голосов в полифонической или аккордово-гармонической фактуре. Певец или исполнитель-инструменталист по собственному желанию и в соответствии с умениями и техническими навыками во время игры украшает, как правило, длинные ноты заданного текста мелодико-ритмическими узорами и пассажами, называемыми диминуциями. Композитор создает произведение, предполагая в процессе исполнения свободную орнаментальную обработку записанного текста.

Техники орнаментирования начинают применяться в западноевропейской музыке ориентировочно с IX века. В связи с открытием певческих школ для обучения профессиональных церковных певчих в капеллах IX–X веков мелодии уже украшались трелями («*vinno lae*» и «*tremola e*»), форшлагами, нахшлагами и т. п. Техники колорирования получают развитие в практике создания контрапунктирующего голоса на заданный *Cantus firmus* – дисканта (*dechant*). Исполнители дисканта (тенора) использовали в своих импровизациях фигурированный и затейливо украшенный контрапункт. Основной задачей дисканта было разукрашивание голоса, противостоящего *cantus firmus*.

Термин «диминуция» стал употребляться лишь с XVI века. До этого украшения подобного типа обычно носили название *flores* (лат. – цветы). Диминуции не обозначались композитором, так как их применение предоставлялось на усмотрение исполнителя. Они широко применялись в итальянской музыке, а также в английской (в особенности в виде так называемых *divisions* на граунд). Во французской музыке их использовали реже, так как помимо обильных украшений, предусмотренных самим композитором, введение каких-либо дополнительных украшений представлялось затруднительным и художественно неоправданным.

Диминуция (*gorgia*, *coloratur*, *glosa*) в орнаментике связана с приемом расщепления, ритмического дробления в мелодии и других голосах фактуры на более быстрые и, как результат, более мелкие длительности. Именно здесь сформировалась целая система фактурной орнаментики, связанная с колорированием – трель, тремоло, тирата, акцент, форшлаг, группетто, арпеджио, – которая позже была широко использована в вариационных формах и, в частности, в классических вариациях. В известном

труде Бейшлага (см.: [2, с. 15–24]) сформулировано четырнадцать правил диминуирования, наиболее показательными из которых являются два – это использование украшений в середине произведения, с постепенным увеличением их количества к концу, и на всех крупных длительностях и долгих слогах.

Колорирование распространяется на любой голос. Допустимым считается даже некоторая свобода метра. Многие авторы трактатов по орнаментике придерживаются мнения, что колорировать следует басовый голос, хотя есть альтернативное мнение, что украшать следует дискант. Однако практика показывает, что все голоса могут и должны колорироваться, но не одновременно и только в специально указанных разделах. Согласно учению Джилорамо Дируты, диминуировать можно даже футу. Он описывает пять видов диминуций: 1. *Minuta* (групповая фигура, заполняющая фразу), 2. *Gropo*, 3. *Tremolo*, 4. *Accento*, 5. *Clamatione* [Там же, с. 32–33].

Как уже отмечалось выше, диминуирование включает в себя несколько видов: *accentio*, *tremolo*, *gropo*, *tirata*, *trillo*, *passaggio*. *Accentus* – манера исполнения, при которой звуки расчлняются и растягиваются. *Tremolo* – вибрирование голосом на одном (двух соседних) звуках (орган или струнные инструменты). *Tirata* – быстрые восходящие и нисходящие поступенные пассажи и т. д.

В европейской практике использовались синонимы понятию диминуция. В итальянском языке подобные фигуры назывались *passaggio*, в английском – *division*, во французском – *double*.

Эта область исполнительской практики оказывается наиболее богатой на трактаты. Самые известные труды XVI–XVII веков принадлежат перу Сильвестро ди Ганасси даль Фонтего, Рикардо Роньони, Лудовико Цакко, а также Джованни Батисте Бовичелли. Эти трактаты содержат рекомендации, правила и нотные образцы, по которым исполнителя обучают заполнению промежутков между различными интервалами и украшению длинных нот. Когда ученик овладевал определенным опытом диминуирования, он мог довольно легко исполнять пьесы даже без особого знания контрапункта, используя различные мелодические формулы украшений в соответствии с общепринятой практикой исполнения.

Следует также упомянуть о диминуциях в сольном и ансамблевом исполнении, где сформировались особые закономерности и ограничения орнаментальной обработки. В связи с преобладанием в эпоху позднего Ренессанса вокальной полифонии практика диминуирования обрела особые формы. При исполнении многоголосия

диминуции добавлялись поочередно в каждом голосе. Другой способ представлял диминуирование в одном ведущем голосе с простым аккордовым сопровождением.

В интабуляциях, предназначенных для многоголосных инструментов (клавишные, виола да гамба, лютня или арфа), или инструментально-ансамбля, как правило, активно разрабатываются диминуции с учетом индивидуальных особенностей каждого инструмента. Считалось обычной практикой украшать длинные ноты, записанные в партитурах, определенными мелодическими фигурами, а мастерство исполнителя оценивалось его способностью красиво диминуировать заданный текст, а не следовать точному воспроизведению фиксированных нот.

Со временем, практика свободного диминуирования обретает более жесткие рамки, включаясь в контекст записанной композиции. Многие композиторы стали предпочитать фиксированную запись текстов собственных сочинений с подробной расшифровкой всех украшающих деталей. И хотя практика свободного диминуирования не была совсем забыта, от исполнителей все более настойчиво требовалось максимально точное воспроизведение нотной записи. В этот момент истории, по всей видимости, можно было наблюдать такой феномен взаимодействия композиторского и исполнительского творчества, при котором границы между импровизируемыми украшениями и записанными фигурами были достаточно свободными. Такая особенность взаимодействия и взаимовлияния импровизации и композиции в истории музыки наблюдалась довольно часто. И рассматриваемый исторический период не был исключением.

Следующая категория импровизации, широко распространенная в исполнительской практике XVI–XVII веков и сохранившая свое значение вплоть до наших дней, связана с разными формами варьирования. Объектами варьирования могут быть популярные мелодии, жанрово определенные гармонические последовательности, басовые оstinatные мелодические линии. Поскольку форма воплощения такой импровизации довольно проста, то можно предположить, что сохранившиеся письменные фрагменты вариационных циклов и танцевальных дублей могли быть примерами обычной практики исполнения музыкантами собственных инструментальных версии популярных песен и танцев. Импровизации исполнялись в соответствии с потребностями момента и согласно индивидуальным техническим возможностям.

Многие из сохранившихся рукописей XVI века были в основном предназначены для сольного исполнения на клавишных или щипковых

инструментах, хотя на рубеже XVI–XVII веков можно найти аналогичные пьесы и для инструментальных ансамблей. В Италии такую форму часто называли *partita*, а среди популярных тем для варьирования были народные песни и танцы. Гармонические последовательности и басовые оstinatные формулы почти всегда представляли вариационную основу известных танцевальных жанров (*пассакалия*, *чакона*, *фолия*, *пассамеццо*, *романеска* и др.), хотя встречаются абстрактные и нейтральные гармонические последовательности, выбираемые композиторами в качестве тем для вариационного развития.

Ранний пример такой практики можно найти в трактате Ортиса, который смело можно назвать учебником по импровизации и энциклопедией приемов варьирования (*Ortiz Diego. Trattado de Glosas. Roma, 1553*). В трактате автор приводит около тридцати учебных пьес на различные стандартные темы того времени, используемые в популярных танцевальных жанрах. Они представляют собой богатый материал для изучения и освоения вариационной техники и импровизации в сольных и ансамблевых инструментальных пьесах.

К числу наиболее популярных гармонических последовательностей, которые использовались во многих вокальных и инструментальных пьесах XVI–XVII веков, относятся формулы *пассакалия*, *романески*, *фолии*. По гармонической структуре эти танцы имеют небольшие отличия. Принципиальная разница заключается в их метрике. Обобщающим приемом гармонического развития является секвенцирование простейшего мотива. Так, например, одна из типичных гармонических последовательностей *романески* содержит следующий басовый ход, гармонизованный трезвучиями – B-F-g-D-B-F-g-D-G. Немногим отличается последовательность *пассакалия* – g-F-g-D-B-F-g-D-G.

Гармонические структуры *романесок* впервые появились в нотных изданиях Италии и Испании первой половины XVI века. Так, в популярном сборнике Луиса де Нарваэса 1538 года одна из вариационных пьес, озаглавленная “*Guarda me las vacas*”, что переводится как «Стерегите коров!», представляла собой последовательность, названную в скором времени *романеской*. С тех пор с подобной гармонической структурой написано и сыграно бесчисленное множество пьес от инструментальных вариаций до вокальных арий и дуэтов в сопровождении *basso continuo*. В инструментальных пьесах эта последовательность повторяется с вариациями, а в вокальных является основой аккомпанемента в разных куплетах. Объяснением популярности *романески* может быть тот факт, что ее

гармоническая формула использовалась в аккомпанементах песен и псалмов с самыми разными текстами. Куплет романески складывается из двух предложений с дополнениями, которые включали либо повторение второго предложения, либо присоединение ритурнеля – C-D-G, C-D-G. Эти дополнения исходили из общей функции аккомпанемента к песне, где ритурнель служил интерлюдией между куплетами. Однако форма романески была не слишком жесткой, как и сама гармоническая последовательность, которая легко поддавалась варьированию. Аккордовая фактура романески обильно украшалась диминуциями и контрапунктическими приемами.

Вариационные пьесы того времени обладали определенной гибкостью гармонической структуры и формы, так как сочетали сиюминутную импровизацию и частично сочиненные фрагменты. Таким образом, записанную пьесу, можно представить как одну из потенциально возможных версий импровизационного исполнения. Примером этому может служить Романеска Фрескобальди, представленная в разных изданиях его Первой книги токкат 1615 года.

Еще одним интересным моментом, касающимся вариационных пьес в XVII веке, является использование басса остинато в качестве основы для фактурного и контрапунктического варьирования. Изучение этого феномена связано прежде всего с формой пассакалии. Характерная повторяющаяся басовая формула, как правило, охватывала нисходящий ход в пределах фригийского тетрахорда, движущийся от первой ступени лада к пятой по диатоническому или хроматическому звукоряду. При этом частым условием является контрапунктическая разработка и гармоническое варьирование сопровождающих голосов. Однако неизменно повторяющийся бас дает свободу ансамблевой импровизации. Пример такой формы находится в партитуре К. Монтеверди «Коронация Поппеи», где указано, что в определенном месте должна прозвучать Пассакалия, но никакой музыки не прилагается. Однако музыканты в этот момент должны симпровизировать пьесу на басса остинато.

В светском музицировании Англии XVII века песни, танцы и инструментальные вариации под названием *ground*, создаваемые на неизменную басовую мелодическую формулу, были также очень популярны. Важным источником, подробно раскрывающим эту тему, является написанная в 1659 году книга Кристофа Симпсона об искусстве импровизации на граунд (*Christopher Simpson. The Division Viol: or the Art of Playing upon a Ground. London, 1659*).

Третий вид импровизации связан с расшифровкой цифровых символов и фактурной

обработкой заданного баса или голосов данной партитуры с использованием, в том числе, приемов *partimento*. На протяжении эпохи барокко к исполнению генерал-баса относились как к импровизационной композиции: «*comporre all'improvviso* – умение создать многоголосное сопровождение на органе или клавесине непосредственно в процессе исполнения. Условная запись музыкального текста требовала выполнения ряда задач, связанных не только с умением интерпретировать, но и умением развить авторский замысел текста, продемонстрировать искусство разработки темы. Для этого исполнителю были необходимы дополнительные навыки – умение пользоваться модуляционной техникой, каноническими имитациями и техникой контрапунктирования. Как отмечают исследователи, исполнение *basso continuo* представляет собой двойкой род музицирования, который объединяет свободный выбор и заданность» [3, с. 132]. Это свидетельствует о многовариантности прочтения сигнатур и «воссочинении» произведения каждый раз при новом обращении к фиксированным басовым формулам.

Исполнительская традиция XVI века опирается на три вида совместного музицирования (по «Трактату о глосах» Диего Ортиса, 1553): 1) свободная импровизация, 2) аккомпанирующая импровизация по басу, 3) сопровождение по табулатуре. Эти способы стали базой для формирования нового исполнительского стиля, для создания особой исполнительской школы, которая предполагала все виды музицирования.

Адриано Банкьери (1568–1634) систематизировал и вывел четыре основных вида музицирования: 1) свободная фантазия, 2) игра по табулатуре, 3) игра по хоровой партитуре, 4) исполнение партии *basso continuo*.

В эту эпоху выделялись три типа сопровождения:

1. Простой или общий, в котором левая рука исполняет бас без украшений, а правая трех-четырёхголосные аккорды.
2. Естественный (фигурационный), использующий арпеджио.
3. Искусственный или сложный – для пьес с участием одного или нескольких инструментов. Здесь левая рука фигурально обрабатывает басовый голос, а правая поддерживает солирующую мелодию и одновременно импровизирует контрапункты. Таким образом, «расшифровка сокращенной записи предполагала активное участие исполнителей в формировании фактурного облика произведения и допускала свободу и импровизацию как обязательную составляющую

исполнения. Потому каждое новое обращение к тексту давало новый звуковой результат» [4, с. 383].

Самым первым теоретическим источником, поясняющим основы техники *basso continuo*, является предисловие к ста церковным концертам Лодовико Виаданы (*“Cento Concerti ecclesiastici”*. Venezia, 1602). Эти концерты представляли собой духовную вокальную музыку для солирующих голосов в сопровождении органа. Предисловие содержит указания, касающиеся игры по цифрованному басу. Данная техника использовалась задолго до публикации Виаданы. Ранняя практика игры *бассо-континуо* встречается уже в середине XVI века. В XVII веке композиторы – современники Виаданы, например, Я. Пери, Дж. Каччини, Э. Кавальери, – также пользовались цифрованным басом в своих сочинениях. Однако первым, кто подробно описал правила игры по цифрованному басу, был именно Виадана, благодаря которому практика цифрованного баса обрела особую популярность, а сам Виадана был упомянут в некоторых источниках как создатель этой техники.

В предисловии Виадана пишет о желании сочинить оригинальную духовную музыку, предназначенную для исполнения соло или вокальным ансамблем в сопровождении органа. Автор излагает двенадцать правил игры *бассо-континуо* и исполнения сольных партий. Обратимся к некоторым наиболее интересным рекомендациям.

Следуя рекомендациям Виаданы, солирующим голосам надлежит петь написанный текст, добавляя в него со вкусом подобранные украшения. Органист не должен играть витиевато, но может добавлять орнаментику в каденциях. При этом она не должна заглушать звучание солирующих голосов. Этот совет является общим для игры *бассо-континуо* на протяжении всей эпохи барокко. Также Виадана советует органисту заранее изучить авторскую запись цифрованного баса. Актуальность такого совета объясняется тем, что исполнителя, как правило, не слишком заботила точность воспроизведения записанного текста, а сама игра отличалась спонтанностью и сиюминутностью.

В каденциях автор рекомендует органистам использовать фигуры «галантных» задержанных звуков, дублируя этот прием и в сольных партиях. Однако имеется указание на то, что органист должен учитывать количество сольных голосов и, не перегружая общего звучания, исполнять вертикаль в более прозрачной фактуре. Там же, где звучит полный ансамбль солирующих голосов, бас расшифровывается полными гармониями с добавлением педали. В предисловии к кон-

цертам приводятся указания на использование альтерации в аккордах, правила записи которых позже были значительно изменены. Так, использование диезов и бемолей было связано не только с альтерацией основных диатонических ступеней, но обозначало и отмену самой альтерации. Рассуждая о тембровом наполнении концертов, автор рекомендует использовать вместо специфического звучания детских дискантов мужские фальцеты, обладающие большей плотностью и насыщенностью. Органистам не рекомендовалось использовать низкие или высокие регистры, чтобы не дублировать звучание сольных партий. В данном случае предполагалась фигурационная обработка всех голосов приемами *partimento*.

Агостино Агаццари в одном из первых трактатов о *бассо-континуо*, датированном 1607 годом (*Del sonare sopra il basso*), описал разные функции инструментов при игре *бассо-континуо*. По его мнению, играть партию *бассо-континуо* может любой инструмент – от клавишных до скрипок. Автор считает, что исполнители могут добавлять различные пассажи и украшения, предупреждая при этом об опасности несогласованного и беспорядочного звучания. В этом замечании заключено универсальное правило ансамблевого импровизационного музицирования.

Импровизационная реализация *бассо-континуо* может создавать не только аккомпанемент к солирующим голосам, но и совершенно оригинальную по выразительности и музыкальному содержанию пьесу, в которой разрабатываются самостоятельные мелодические линии. Этот вид расшифровки генерал-баса принято называть *partimento*.

*Partimento* – распространенная в Италии XVIII века методика обучения музыкантов своему ремеслу. Она представляло собой изучение на клавире мелодии, гармонии и контрапункта на основе особых упражнений, развивающих фантазию, воображение, творческие способности студентов в сочинении и импровизации.

На этапе своего зарождения *partimento* представляло альтернативную систему записи, относящуюся к импровизационной практике исполнителя. Известно, что под *partimento* подразумевалась сама методика обучения искусству свободного импровизационного исполнения сольной пьесы, в том числе и фуги (*фуга partimento*) по заданному цифрованному басу.

Его также можно рассматривать как систему упражнений, направленных на развитие навыков сольной импровизации. Еще одной гранью *partimento* является способность стать основой композиции музыкального сочинения, которая

реализуется непосредственно в момент исполнения. Так назывались и фактурные формулы и мелодические клише, в самых многообразных вариантах записанные учителями неаполитанской школы и ставшие основой для обучения сочинению и импровизаций. Основным методом обучения требовал повтора отдельных элементов композиции, их запоминания и варьирования. Повторяя за учителем, ученики осваивали интонации, обучались варьировать текст. Практика *partimento* долгие годы сохранялась в системе профессионального обучения в европейских консерваториях вплоть до XX века. Студенты обучались играть генерал-бас, расшифровывая цифрованную запись, а также импровизировать пьесу, используя фигуры *partimento*, письменно гармонизовать заданный голос, сочинять и записывать контрапунктические фрагменты

Отталкиваясь от традиций генерал-баса, *partimento* стало формировать свою собственную специфику, которая основывалась на умении сделать движение мелодической линии более развитым, многоголосным без использования вспомогательных средств-подсказок в виде сигнатур. Целью обучения *partimento* было воспитание музыканта, который смог бы исполнить импровизированную пьесу на основе развитой многоголосной мелодической линии. Способ нотации *partimento* стал широко применяться в педагогической практике. *Partimento* являлось дисциплиной, направленной на практическое освоение диминуций, генерал-баса, основных приемов контрапунктирования и импровизации и основывалось на устной традиции. Итальянский музыковед Джорджо Сангинетти, размышляя о профессиональной музыке и школьных упражнениях в XVIII веке, отмечал, что «одним из ключевых моментов в традиции *partimento* является то, как плавно и постепенно данная методика вела учеников от школьных упражнений к созданию произведений искусства, так что различий между этими двумя областями практически не существовало» [5, с. 53]. Большое внимание уделялось вокальной импровизации. Чтобы овладеть искусством игры нецифрованного *partimento*, учащимся приходилось заучивать наизусть огромное количество гармонических схем и формул с целью их дальнейшего применения. Таким образом, к концу обучения у музыканта формировалась крепкая мелодико-гармоническая база. Это обеспечивало плавный переход к практическим формам – изучению контрапункта, импровизации и композиции. Помимо освоения фигур гомофонной фактуры, практика *partimento* включала также создание контрапунктического или фуигированного сочинения на основе мело-

дической линии. Немецкий музыковед Фридрих Липман указывал на то, что *partimento* представляет собой «эскиз полифонического фрагмента, обозначенного одним голосом с частыми сменами ключей, состоящего частично из элементов цифрованного баса, частично из тематических отрезков и служащего основой для более или менее импровизационного его исполнения на клавишном инструменте» [6, с. 287].

Четвертый вид импровизации представляет создание многоголосной композиции с заданной неизменной темой. Подобный способ, обстоятельно изученный во множестве трактатов XV–XVII веков, представляет в сущности ранние жанры европейского многоголосия, основанные на известных практиках *cantus supra librum* (пение над книгой), *contrapunctus alla mente* (контрапункт по памяти). Эти термины указывали на импровизацию дополнительных голосов к звучащему *cantus firmus*. Способы исполнения были разнообразны по стилю. *Cantus firmus* и свободно импровизируемый контрапункт образовывали по вертикали исключительно консонирующие интервалы. Другой вариант включал по вертикали диссонансы, канонические имитации и другие сложные полифонические хитросплетения. Сиюминутное исполнение контрапунктов, разумеется, могло приводить к незапланированным ошибкам, неловкостям и случайностям, поэтому многие музыканты начинают отдавать предпочтение продуманной и полностью записанной композиции. Однако *cantus supra librum* и *contrapunctus alla mente* оставались настолько популярными в практике музицирования, что все исполнители, как певцы, так и инструменталисты, старались достичь совершенства именно в этом искусстве.

В католической Италии органисты играли большую роль в литургии, и от них ожидалось импровизационное сопровождение к каноническим напевам с использованием разнообразной контрапунктической техники. Поэтому органисты должны были ежедневно практиковаться в орнаментальной обработке одноголосия и сочинении контрапунктов к литургической мелодии. Подобная техника была актуальна в импровизации небольших эпизодов, исполнявшихся в ходе службы, в частности, интонаций, предваряющих пение хоралов, а также контрапунктически построенных каденций и связок между фразами и строфами хорала. Аналогично строились и более пространственные, длинные и сложные пьесы, фантазии и ричеркары.

Ричеркар как вид многоголосной вокальной музыки, возник в XVI веке и первоначально представлял собой импровизационные пьесы преимущественно аккордового склада, позднее

полифонические многотемные и однотемные, которые подготовили форму фуги. Первоначально этот термин означал «отыскивание» лада, настройку на лад, то есть интонацию в одном из ранних значений этого понятия.

В Италии эпохи Возрождения термин «ричеркар» применялся к не имитационным полифоническим пьесам для лютни и органа, а также к различным пьесам дидактической направленности. Сочинение таких пьес способствовало развитию навыка импровизации на заданную гармоническую модель или *basso ostinato*. Первые лютневые ричеркары были опубликованы в сборниках О. Петруччи (1507–1508), а первые органнне ричеркары, изданные в сборнике А. Каваццони «*Recerchari, motetti, canzoni*» (1523) можно уже отнести к первым фиксированным импровизациям.

Однако, со временем, представление о ричеркаре претерпело значительные изменения. С ним стали связывать процессы поиска и разработки определяющих мотивов в музыке имитационно-полифонического склада. И, как следствие, изменилось и само значение термина. Ричеркарами стали называть сочинения, написанные в имитационно-полифонической технике: клавирные или органнне сольные пьесы, ансамблевые инструментальные или вокальные произведения. В качестве мелодической основы в этих опусах композиторы обычно использовали медленные темы, которые содержали потенциальную возможность дальнейшей активной полифонической разработки. Тематический материал в этих пьесах представлял собой орнаментированные мелодии популярных литургических песнопений, обработка которых также осуществлялась импровизационно. Так, например, в качестве экзаменационного задания на должность органиста в венецианском соборе Сан-Марко в XVI веке предлагалось сыграть на основе какой-либо известной литургической мелодии фантазию с четырьмя четкими самостоятельными голосами.

В XVI–XVII веках фантазия и ричеркар довольно часто использовались как синонимы, о чем свидетельствуют общие приемы использования контрапунктической техники. В определенном смысле, ричеркар также можно рассматривать как инструментальный аналог жанра мотета. Однако именно в клавирном и особенно в органном ричеркаре, в отличие от ансамблевой разновидности, постепенно сформировалась специфика жанра, отличающаяся более свободной чем в ансамблевом ричеркаре техники письма. Эта свобода проявилась в использовании практики орнаментирования стандартных моделей каденционных зон и в использовании

импровизационных приемов в развивающихся разделах. Однако, в дальнейшем, как следствие усиления внимания композиторов к имитационному стилю, произошло эволюционное изменение клавирного ричеркара в сторону формирования жанра фуги и он стал рассматриваться как ее важнейший предшественник.

В XVI–XVII веках фантазии, фуги и ричеркары подразумевали и композицию и импровизацию. Этой практикой в полной мере владели выдающиеся исполнители на клавишных и струнных щипковых инструментах. К клавирному ричеркару обращались итальянские (Дж. Габриели, Дж. Фрескобальди), немецкие (Л. Хасслер, И. Пахельбель), французские (Ж. Титлуз) композиторы, в музыке которых удивительным образом сочетаются черты простой и сложной фуги, ричеркара и полифонических вариаций.

Другой разновидностью этого направления является фантазия – инструментальная музыкальная пьеса, в которой важное значение приобретает импровизационное начало и свободное развертывание музыкальной мысли. Термин впервые был применен к музыке в XVI веке и сначала относился к образной музыкальной «идее», а не к определенному композиционному жанру. Самое раннее его использование в качестве названия обнаруживается в немецких рукописях до 1520 года, а к 1536 году оно встречается уже в печатных табулатурах из Испании, Италии, Германии и Франции. С самого начала эта фантазия имела смысл «игры воображаемого изобретения», особенно у композиторов сочинявших для лютни и виуэлы, таких как Франческо Канова ди Милано и Луис де Милан. Ее форма и стиль, следовательно, варьируются от свободно импровизационных до строго контрапунктических, а также включают более или менее стандартные модели.

Фантазия – один из самых старинных жанров инструментальной музыки, встречающийся в творчестве композиторов разных эпох и стилей, но, в отличие от большинства ранних инструментальных жанров, сложившихся в связи с поэтической речью и танцевальными движениями (канцона, сюита), фантазия базируется на собственно музыкальных закономерностях. Большинство ранних фантазий предназначены для исполнения на щипковых инструментах. В Италии, Испании, Германии, Франции и Англии фантазии создавались для лютни и виуэлы. Фантазии для клавира и органа встречались значительно реже. Их отличительной чертой является контрапунктическое, часто имитационное изложение. Фантазии этого периода настолько близки каприччо, токкате, тьенто, канцоне,

ричеркару, что не всегда можно определить, почему пьеса названа именно так. Для этого периода характерно свободное обращение с голосами, связанное, с особенностями исполнения на щипковых инструментах. Несмотря на произошедшие со временем различные изменения, в жанре фантазии сохраняются ее определяющие признаки: импровизационность, виртуозность, а также определенная степень свободы в формообразовании.

Суть фантазии состоит в демонстрации богатства творческого воображения композитора. По тому, как изменялся облик фантазии от ее возникновения в начале XVI в. и до наших дней, можно проследить и за изменением музыкального стиля, средств выразительности. Так, в XVI–XVII вв. фантазии сочинялись для лютни, органа, клавира и имели полифонический склад, приближаясь к бытующим тогда формам токкаты, каприччо. С расцветом органной музыки фантазия, в которой был очень силен импровизационный момент, приобретает новое качество благодаря использованию сложной полифонической техники (см.: [7])

Пятая форма импровизации может быть представлена как игра токкаты, прелюдии, или интонации, то есть свободно построенной пьесы, предваряющей стиль, тематизм, характер, аффект, тональность основного раздела – хорала, мотета или фуги. В качестве примера обратимся к жанру токкаты.

Термин «токката» исторически использовался в двух значениях и первоначально относился к праздничной фанfare, исполняемой духовыми инструментами в сопровождении литавр. С этой традицией связаны краткие фанфарные вступления к операм и балетам XVII в. Однако существовало еще одно значение токкаты, и относилось оно к виртуозным музыкальным пьесам для клавишных инструментов и лютни.

Ранняя клавишная токката имела функцию вступления. Согласно определению М. Преториуса «токката – это прелюдия или преамбула, которую органист, пользуясь простыми оборотами и колоратурами, импровизирует на органе или клавичембало до того, как приступит к мотету или фуге» (цит. по: [8, с. 17]). Токкаты применялись в богослужении в том же значении как интонации и преамбулы. Их функцией было подготовить тональность следующих за ними напевов. В отличие от других инструментальных жанров XVI века, таких как ричеркар и канцона, которые были связаны с вокальным происхождением, в ранних токкатах уже заметно стремление отойти от вокального стиля и раскрыть возможности специфической клавишной пальцевой техники исполнителя. Главный прин-

цип изложения – колорирование аккордов с помощью трелей, мелодических и гармонических фигурации по формулам диминуирования.

Композиторы XVI–XVII веков, обращаясь к жанру токкаты, по-разному используют возможности ее внутренней трактовки и наполнения. Так в творчестве Клаудио Меруло (2 книги токкат, 1598 и 1604) можно обнаружить токкаты, основанные на чередовании пассажных и имитационных разделов, что в дальнейшем станет основой циклической формы «токката и фуга». «Токкатный» стиль Меруло отличается изысканным колорированием, мелодической и ритмической изобретательностью.

По-иному трактует этот жанр Джироламо Фрескобальди, сыгравший значительную роль в истории токкаты. Его токкаты отличаются выразительными гармоническими решениями, использованием музыкально-риторических фигур и принципов сквозной полифонии. Исполнителю предлагаются разъяснения в предисловии, где делается специальный акцент на импровизационную манеру исполнения, требующую темповых изменений соответственно характеру музыки.

Подробно рассмотрев историю и виды импровизации в европейской музыкальной практике XVI–XVII веков, мы попытались обратить внимание на особенности записи и воспроизведения музыкальных текстов этого исторического периода. Нашей целью являлось желание восстановить некоторые важные не только для истории, но и для современности методы обучения теории музыкальной композиции и рассмотреть основные принципы исполнительства, основанные на совмещении устного импровизационного и фиксированного письменного творчества. Это является актуальным и в наши дни, когда исполнительская и учебная практики, а также научные изыскания все больше обращаются к особенностям исполнения музыки прошлых веков, к так называемому аутентичному исполнительству и, соответственно, к аутентичным методам обучения. Такое направление может быть весьма полезным в плане обогащения новым актуальным материалом целого ряда предметов музыкально-теоретического цикла в средних специальных учебных заведениях и консерваториях, где акцентируется идея историко-стилевого подхода к процессу обучения музыкантов. Предложенные в данной работе материалы могут украсить и обогатить такие дисциплины как сольфеджио, гармония, музыкальная форма и полифония, что будет способствовать прочной опоре на живую музыкальную практику.

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Чередниченко Т. В.* Импровизация // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 208–209.
2. *Бейшлаг А.* Орнаментика в музыке. М.: Музыка, 1978. 320 с.
3. *Катунян М. И.* Импровизация на основе basso continuo // Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения: сб. науч. тр. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. С. 131–147.
4. *Коваленко В. Г., Колотиенко А. М.* Техника генерал-баса в современной музыкальной практике // Музыкознание в современном мире: темы, проблемы, тенденции развития: материалы III Всерос. науч. конф. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2021. С. 374–392.
5. *Митюкова З. З.* Partimento как объект исследования в музыкальной науке XXI века // Вестник СПбГУ: Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 2. С. 179–191.
6. *Мрачко М. П.* Partimento в итальянской импровизационной практике XVII–XVIII веков // Музыкальная культура Беларуси у сусветнай прасторы / склад. В. У. Дадзіева; Навуковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэмпіі музыкі: Беларуская музычная культура. Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2009. Вып. 19. Сер. 1. С. 89–100.
7. *Пронина А. Ф.* Формирование жанра фантазии в западноевропейской музыке XVI–XVII веков // Наука. Искусство. Культура. 2017. Вып. 4. С. 177–184.
8. *Продьма Т. Ф.* К истокам органной токкаты // The Scientific Heritage. 2020. Вып. 45. С. 17–22.

### REFERENCES

1. *Cherednichenko T.* Improvizatsiya [Improvisation]. In: Muzykal'nyj jenciklopedicheskiy slovar' [Musical encyclopedic dictionary] / ed.-in-chief G. Keldysh. Moscow: Sovetskaja jenciklopedija, 1990. 672 p.
2. *Beyshlag A.* Ornamentika v muzyke [Ornamentation in Music]. Moscow: Muzyka, 1978. 320 p.
3. *Katunjan M.* Improvizacija na osnove basso continuo [Improvisation based on basso continuo]. In: Muzykal'noe iskusstvo barokko: stili, zhanry, tradicii ispolnenija [Musical art of the Baroque: styles, genres, performing traditions]: collected research works. Moscow: MGK, 2003. Pp. 131–147.
4. *Kovalenko V., Kolotienko A.* Tehnika general-basa v sovremennoj muzykal'noj praktike [Basso continuo in modern musical practice]. In: Muzykoznanie v sovremennom mire: temy, problemy, tendencii razvitija [Musicology in the modern world: issues, problems, development]: material of the 3rd research conference. Rostov-on-Don: Rostov-on-Don: RGK, 2021. Pp. 374–392.
5. *Mitjukova Z.* Partimento kak ob'ekt issledovaniya v muzykal'noj nauke XXI veka [Partimento as an object of research in musical studies of the 21st century]. In: Vestnik SPbGU. Iskustvovedenie [Bulletin of St. Petersburg State University. Art studies]. 2018. Vol. 8. Issue 2. Pp. 179–191.
6. *Mrachko M.* Partimento v ital'janskoj improvizacionnoj praktike XVII–XVIII vekov [Partimento in Italian improvisational practice of the 17th–18th centuries]. In: Muzychnaja kul'tura Belarusi u susvetnaj prastory / sklad. V. Dadzijomava; Navukovyja pracy Belaruskaj dzjarzhaunaj akademp'ii muzyju: Belaruskaja muzychnaja kul'tura. Minsk: Belaruskaja dzjarzhaunaja akademiya muzyju, 2009. Iss. 19. Ser. 1. Pp. 89–100.
7. *Pronina A.* Formirovanie zhanra fantazii v zapadnoevropejskoj muzyke XVI–XVII vekov [Formation of the fantasy genre in Western European music of the 16th–17th centuries]. In: Nauka. Iskustvo. Kul'tura [Science. Art. Culture]. 2017. Issue 4. Pp. 177–184.
8. *Prod'ma T.* K istokam organnoj tokkаты [To the origins of the organ toccata]. In: The Scientific Heritage. 2020. Issue 45. Pp. 17–22.

#### **Коваленко Виктория Григорьевна**

кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
viktoriya/kovalenko/55@mail.ru  
ORCID: 0009-0002-5449-5160

**Victoria G. Kovalenko**

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Music Theory and Composition Department  
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
*viktoriya/kovalenko/55@mail.ru*  
ORCID: 0009-0002-5449-5160

**Колотиенко Анна Марковна**

доцент кафедры теории музыки и композиции  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
*anna51@bk.ru*  
ORCID: 0009-0009-9070-9155

**Anna M. Kolotienko**

Associate Professor at the Music Theory and Composition Department  
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
*anna51@bk.ru*  
ORCID: 0009-0009-9070-9155