

RU

Скрипка и виолончель на пути объединения в ансамблевый дуэт: история и теория

Гоглачёва Л. С.

Аннотация. Цель исследования: выявить истоки уникального жанра камерно-инструментальной музыки – дуэта для скрипки и виолончели, – который развивается с XVIII века по настоящее время. В статье рассмотрены акустические предпосылки появления ансамбля сквозь призму практики музицирования эпохи барокко, времени расцвета инструментальной культуры, а также завершения этапа эволюции скрипки и виолончели, становления особенностей их взаимодействия в ключевых жанрах камерной музыки. Научная новизна состоит в том, что впервые в инструментальной музыке барокко системно описана роль скрипки и виолончели, ставших основой самостоятельного ансамбля-дуэта, обозначены пути формирования инструментов, принципы их меж- и внутритекстового соотношения, формы инструментального музицирования, повлиявшие на становление амплуа участников дуэта. Собираются и систематизируются сведения, определяющие общие и своеобразные характеристики, амплуа и принципы взаимодействия участников дуэта. Изучаются предпосылки объединения скрипки и виолончели на пути образования минимального по составу камерного ансамбля. В статье осуществлена первая попытка воссоздания общей картины бытования и распространения жанра дуэта для скрипки и виолончели, открывающая перспективы серьёзного и автономного изучения оригинального вида камерно-ансамблевой музыки как единого текста. В результате исследования установлено, что ключевые в практике барочного музицирования трио-соната, concerto grosso, концерт для солирующего инструмента с basso continuo оказали влияние на формирование жанра дуэта. Как постоянные участники барочных ансамблей, скрипка и виолончель стали единственными незаменимыми инструментами, объединившимися в самостоятельный ансамбль.

EN

The violin and cello on the path to uniting into an ensemble duet: history and theory

L. S. Goglicheva

Abstract. The study aims to identify the origins of a unique genre of chamber instrumental music – the duet for violin and cello – which has been developing from the 18th century to the present day. The article examines the acoustic prerequisites for the emergence of this ensemble through the prism of Baroque music-making practices (a period marked by the heyday of instrumental culture), the completion of the evolutionary stage of both the violin and the cello, and the development of their interaction in key genres of chamber music. The scientific novelty of the study lies in the first systematic description of the roles of the violin and cello in Baroque instrumental music as the foundation of an independent duet-ensemble. The paper outlines the developmental paths of these instruments, the principles of their intertextual and intratextual relations, and the forms of instrumental music-making that influenced the formation of the artistic roles of the duet partners. The paper collects and systematizes data that define the common and unique characteristics, performance roles, and principles of interaction between the duet participants. In addition, the prerequisites for combining the violin and cello to form a minimal chamber ensemble are explored. The article represents the first attempt to reconstruct a comprehensive picture of the historical existence and dissemination of the violin-cello duet, opening up prospects for the serious and autonomous study of this original form of chamber ensemble music as a unified text. The study establishes that key Baroque music-making practices – including the trio sonata, concerto grosso, and the solo concerto with basso continuo – significantly influenced the formation of the duet genre. As permanent participants in Baroque ensembles, the violin and cello eventually emerged as the only indispensable instruments to unite into a fully autonomous ensemble.

Введение

Компактный по тембровому составу дуэт для скрипки и виолончели (далее дуэт / дуэты для струнных инструментов), объединивший ведущих участников сольного, ансамблевого и оркестрового музицирования, является одной из оригинальных разновидностей камерного и концертного исполнительства прошлого и современности. Вместе с тем сочинения в жанре дуэта не заняли ведущего места в репертуаре отечественных музыкантов и в творчестве современных композиторов наряду с иными сольными и ансамблевыми жанрами – сонаты для инструмента соло, камерного ансамбля с фортепиано, трио или квартета. Известными стали лишь отдельные образцы дуэтов – Соната М. Равеля, Дуэт З. Кодая, Дуэт (часть масштабного цикла Шоро) Э. Вилла-Лобоса, Дуэт Б. Мартину. Состоящие из музыкальных инструментов одного семейства, одинаковых по конструкции, характеру звука, способам звукоизвлечения, но различающиеся размерами и высотой строя – они весьма своеобразны по звучанию, однако всё ещё остаются недооценёнными исполнителями и неосвещёнными в музыковедении. Исключение составляют западные и российские справочные и энциклопедические издания, содержащие общие сведения и краткие наблюдения о роли сочинений в наследии авторов (Музыкальный словарь Гроува, 2006; Stevenson, 1999). Всё названное обуславливает необходимость исторического и теоретического постижения формирования дуэта и свидетельствует об актуальности темы исследования. Сложность проблематики исследования, находящейся на периферии внимания учёных и требующей обращения к нескольким областям научного знания, во многом определяет актуальность заявленной темы статьи.

Особенности возникновения жанра дуэта для скрипки и виолончели тесно связаны с контекстом практики инструментального музицирования западноевропейского барокко, которые будут рассмотрены далее.

Материалы исследования составили многочисленные собранные и систематизированные автором образцы дуэтов для скрипки и виолончели западноевропейских композиторов XVIII – начала XXI века.

Для выявления истоков формирования жанра дуэта и музыкально-выразительного потенциала, а также постижения его корневых свойств, неизменных в процессе эволюции, необходимо решить следующие задачи:

- сформировать общее представление о роли дуэта для скрипки и виолончели в западноевропейской музыке XVIII – начала XXI века на основе собранных и систематизированных сведений о его создателях;
- обозначить исторический путь развития жанра дуэта от истоков до второй половины XX века;
- изучить акустические и исполнительские основания объединения скрипки и виолончели в самодостаточный ансамбль;
- выявить общие и индивидуальные особенности становления дуэта для скрипки и виолончели в преемственности камерной инструментальной традиции западноевропейского барокко.

Решение поставленных задач даст возможность определить происхождение, типологические признаки дуэта для скрипки и виолончели, выявить выразительную специфику, а также в дальнейшем рассмотреть наиболее яркие музыкальные образцы претворения жанра дуэта в контексте его исторического развития.

Методы исследования: в работе использован комплекс исторического, теоретического и культурологического подходов, направленных на решение поставленной цели. Исторический подход даёт возможность рассмотреть происхождение жанра струнного дуэта и кратко проследить его развитие. При изучении характеристик инструментов, причин и оснований их объединения в дуэт применяются теоретический и исторический подходы, в том числе акустический, жанровый, исполнительский методы. Культурологический подход позволяет сфокусировать внимание на общих закономерностях становления камерной музыки западноевропейского барокко, частью которой стал дуэт для скрипки и виолончели.

Решение поставленных задач осуществляется в опоре на теоретическую базу, в которую вошли научные разработки из области музыкальной акустики (Алдошина, Приттс, 2006; Назайкинский, 1988; Рагс, 1980; Hornbostel, Sachs, 1914), освещающие особенности устройства корпуса, приёмов звукоизвлечения и выразительных возможностей скрипки и виолончели. Пристальное внимание уделяется трудам по оркестровке (Берлиоз, 1972; Зряковский, 1976) и исполнительству на струнных инструментах (Ботяров, 2000; Гинзбург, 1990; Лазько, 1981; Муратов, 2019; Ситдикова, 2010; Шульпяков, 2006). Выявить своеобразие жанра дуэта и определить особое место в камерной музыке дали возможность работы по теории жанра (Соколов, 1994) и исследования в области истории и культурологии (Зейфас, 1981; Лобанова, 1994).

Результаты исследования функционирования дуэтов в практике музицирования западноевропейского барокко могут быть использованы для научного осмысления композиционно-драматургического устройства сочинений камерной музыки середины XVIII – начала XX века. Выявленные акустические особенности скрипки и виолончели, а также их амплуа и роли в камерном ансамбле станут необходимыми в исследовании интонационной лексики и организации музыкального текста образцов дуэтов. Выводы и материалы исследования могут иметь практическое применение в теоретических и исторических курсах музыкальных вузов, а также в изучении исполнительского искусства.

Обсуждение и результаты

Одни из самых ранних дуэтов для скрипки и виолончели (далее – дуэты) итальянских, австрийских и немецких композиторов относятся к середине XVIII века – расцвету струнно-смычковых инструментов и инструментальной культуры в целом. Таковы сочинения И. Г. Альбрехтсбергера, Й. Гайдна, К. Станица, Дж. Тартини.

Кульминацией развития жанра стал конец XVIII – начало XIX века. В это время были созданы дуэты немецких музыкантов А. Борера, Г. А. Гоффмана, Б. Г. Ромберга, Ф. А. Хоффмейстера, а также опусы английского (Д. Серветто), итальянских (Дж. Б. Виотти, Б. Кампаньоли, Ф. Фиорилло) и французского (Ж. Б. С. Бреваль) композиторов.

Угасание интереса композиторов к дуэту в середине XIX века сопровождалось расширением географии распространения: в сочинениях бельгийского виолончелиста А. Ф. Серве, французского скрипача Ш. Данкля, а также чешских музыкантов Л. Грунбергера, А. Дворжака.

Рубеж XIX–XX веков отмечен появлением дуэтов М. Равеля и Р. Глиэра. Возможно, именно эти сочинения повлияли на дальнейшую судьбу дуэта как уникального жанра, интерес к которому возвращается в XX веке у европейских музыкантов – З. Кодая, Б. Мартину, А. Онеггера, П. Херманна. Существуют и единичные опусы бразильского (Э. Вила-Лобос), американских (С. Битти, В. Д. Сайдман) и канадского (К. Плант) композиторов. Дуэты часто создаются по заказу исполнителя и участвуют в формировании концертного репертуара музыкантов Западной Европы и Америки. Такова, к примеру, трёхчастная Сюита для скрипки и виолончели Маргариты Зелёной *“Homage”* («Посвящение», 2009). Сочинение – версия Дуэта для колоратурного сопрано и виолончели (2004) – создано по заказу скрипачки Жасмин Лин – основательницы квартета «Формоза» (Алексеева, 2026).

Краткий исторический «экскурс» в развитие и распространение дуэтов в странах Западной Европы побуждает вернуться к решению проблемы рассмотрения истоков жанра. Дуэт скрипки и виолончели как разновидность камерного ансамбля сложился в результате длительного формирования его участников-инструментов. На возникновение жанра струнного дуэта, помимо совершенствования строения и акустических возможностей, усложнения технических приёмов исполнения, оказали влияние отшлифованные в процессе эволюции амплуа и функции инструментов. Каждый из них прошёл свой путь становления, но как представители струнно-смычкового семейства скрипка и виолончель развивались в общем направлении. С одной стороны, расширялся круг приёмов звукоизвлечения, дающих возможность демонстрировать индивидуальные качества каждого из инструментов. С другой – из области прикладного применения в бытовой музыке для аккомпанемента скрипка и виолончель вышли сначала в качестве участников ансамбля, а затем – солистов, на новый уровень исполнительства – академическую сцену. Схожие внешне, они имеют ряд аналогичных акустических характеристик. Главной общей чертой стал способ звукоизвлечения. Звук, возникающий фрикционным способом – посредством трения смычка о струну, – послужил основополагающим фактором объединения инструментов. Однако разница размеров – виолончель больше скрипки примерно в три раза – и обусловленная ими тембровая, регистровая специфика обеспечили идеальную сочетаемость двух родственных инструментов в ансамбле.

Общими для возникновения совершенных корпусов струнных инструментов стали время – рубеж XVII–XVIII веков – и традиции кремонской школы скрипичного мастерства, основанные на использовании определённых технологий. Мастерами А. и Н. Амати, Дж. Гварнери, А. Страдивари были созданы максимально удобные для игры классические образцы скрипки и виолончели. Как отмечает И. А. Алдошина, «все элементы скрипки, которые отработывались веками, имеют сложную геометрическую форму и обладают особым комплексом физико-механических параметров, определяемых подбором материалов, клеев, лаков, грунтов и т. д.» (Алдошина, Приттс, 2006, с. 286). Так, исполнитель (скрипач, альтист), педагог и скрипичный мастер Сергей Муратов (2019) пишет: «Как и скрипка, смычок появился сперва в весьма несовершенном виде и претерпел целый ряд усовершенствований», которые проходят в четыре этапа. С VIII по XV век (первый этап) смычок имеет примитивную лукообразную форму, в конце этого периода начинают формироваться колодка и головка. Второй этап – с XV по XVI век – знаменателен выпрямлением трости и усовершенствованием формы головки. На третьем – с XVI по XVIII век – повышается натяжение волоса, трость удлиняется и становится упругой. Ко второй половине XVIII века – на четвёртом этапе – смычок обретает классическую головку и трость. При этом сам процесс исполнения облегчается и становится удобным. Аналогично скрипке у виолончели совершенствовались конструкция, способы звукоизвлечения и звуковедения при более полном расположении инструмента со шпилем (изобрёл французский виолончелист П. Тортелье), что облегчило технику игры и способствовало лучшему звучанию (Лазько, 1981). Потребности практики музицирования диктовали появление новых моделей инструментов. Как отмечает Ю. Н. Рагс, «хорошо изготовленные и настроенные инструменты служили музыкантам верно лишь до тех пор, пока в ходе развития музыки не выяснялось, что нужно было найти ещё что-то более совершенное» (1980, с. 50).

Возвращаясь к вопросу об эволюции и родстве обоих инструментов, отметим, что идентичны также форма и строение, их пропорции, а главное – общий способ звукоизвлечения и приёмы звуковедения. Именно они обеспечили прекрасную сочетаемость тембров. Но, аналогичные по устройству, смычки имеют разные длину, вес и тип воздействия на струны. Так, скрипичный смычок длиннее и легче в соответствие более тонким струнам и меньшему размеру корпуса, а виолончельный – короче и тяжелее, струны толще, а инструмент – объёмнее. Эти факторы, предопределяющие акустические процессы внутри и за пределами корпусов, отражаются на массе, полётности и носкости звука. В результате сочетание обертонов одного инструмента или во взаимодействии с другим обеспечивает особый звуковой баланс и резонанс участников дуэта. По словам Е. В. Назайкинского, совершенствуя корпус, «подстраивая деки и воздушные объёмы, мастер заботится о звуковом фоне, о своеобразном поле, в котором потом исполнители будут размещать музыкальный фон пьесы – гармонию сложенных по высоте тонов» (1988, с. 88).

Общая история и развитие устройства инструментов обусловили единую антропоморфную специфику, их эволюция, по мнению Е. В. Назайкинского, «шла по пути поисков органоподобной (курсив автора. – Л. Г.), то есть органической, напоминающей организмы конструкции» (Назайкинский, 1988, с. 81). Помимо внешнего сходства с человеком, детали скрипки и виолончели названы аналогично частям тела – головка, шейка. Кроме того, тембровые аналогии звучания самих инструментов с певческими голосами (они разделяются, как известно, по диапазону и полу исполнителя) возникают благодаря контрасту высокого и низкого строев скрипки и виолончели, но схожей природе формирования характеристик звука. Согласно классификации Хорнбостеля – Загса оба инструмента относятся к группе фрикционных хордофонов – инструментов с источником звука струной (Hornbostel, Sachs, 1914). Тем не менее, как отмечает Ф. Б. Ситдикова, «если певец обладает только одним присущим ему тембром голоса, то у скрипача в наличии всегда четыре тембра (соответственно четырем струнам инструмента). К тому же скрипач может варьировать, комбинировать или даже менять тембры в пределах каждой струны» (Ситдикова, 2010, с. 125).

Своеобразие в передаче эмоционального и чувственного напряжения звучания дуэтом скрипки и виолончели во многом обусловлено свойствами нетемперированного строя, который позволяет варьировать звучание, расширять тембровые границы и создавать интонационную гибкость. Более тонкая дифференциация гармоник в спектре звука и возможность манипулировать с мелодическими тяготениями посредством приёмов звуковедения (вibrato, глиссандо, портаменто, игра на подставке и за подставкой, удары по деке, *pizzicato* и др.) способствуют созданию разнообразных колористических эффектов. Кроме того, богатство вариантов интонирования даёт музыкантам – скрипачу и виолончелисту – значительную свободу проявления артистической индивидуальности в передаче эмоциональных состояний.

Как отмечает Г. Берлиоз, скрипка – «это истинно женский голос оркестра, голос страстный и вместе с тем целомудренный, терзающий и нежный; он плачет и кричит и жалуется, или поёт и молит и грезит, или заливается вдруг радостными звуками» (1972, с. 80). А тембр виолончели соотносится с мужским вокалом и приближается, по словам Н. Н. Зряковского, «то к суровому басу, то к мужественному баритону, то к драматическому тенору» (1976, с. 185). В этой связи в различных по стиливой направленности образцах дуэтов существуют части или разделы, продолжающие старинную традицию «пения» на инструментах. Они проявляют свои антропоморфные свойства в кантиленной манере звукоизвлечения и звуковедения. Таковы Арии с вариациями из цикла Шесть дуэтов Ж. Б. Бревалья, Кантабиле (ч. II) Сонаты № 4 Б. Кампаньоли, Романс из Дуэта № 4 немецкого композитора XVIII века Й. К. Штумпфа, Граве (ч. II) Сонаты № 2 Ж. Б. Виотти. Кроме того, встречаются мелодические сегменты внутри частей и связки между разделами, как, например, в медленных частях Концертного дуэта № 1 Ф. Борера, Дуэта № 1 французского композитора рубежа XVIII-XIX веков П. Ф. Оливье-Обера, Дуэта № 1 Дж. Серветто.

Объединяют инструменты и принципы настройки, которые, по словам Ю. Н. Рагса, отражали «эстетические взгляды на чистую интонацию не столько учёных ..., сколько, и, прежде всего, самих музыкантов» (Рэгс, 1980, с. 15). Так, строи скрипки и виолончели организованы чистыми квинтами: " $g - d - a^1 - e^2$ " и " $C - G - d - a$ " соответственно. Резонанс открытых струн через октаву, с одной стороны, акустически совмещает разные по диапазону регистры, обеспечивает удобство со-интонирования, а с другой – формирует динамический объём, разнообразные тембровые краски и пространственные эффекты. Так, в Большом блестящем дуэте Ф. Херманна скрипка и виолончель играют в октаву (виолончель – в большой октаве, скрипка – в малой), а в Дуэте № 1 немецкого композитора XIX века Г. Хоффмана встречаются эпизоды, где инструменты звучат в дециму.

Уникальность струнно-смычковых инструментов, заключённая в тонкой градации и дифференциации звукотембрового колорита, отчасти обусловлена безладовым грифом. Как отмечает Ю. Н. Рэгс, нефиксированная высота даёт «возможность получить беспредельно большое количество интонационных оттенков каждой ступени звукоряда» (1980, с. 17). Кроме того, «чуткость» струн скрипки и виолончели к максимально резонирующим обертоновым колебаниям тонов предопределила их ведущее место в музыкальной практике ещё со времён барокко. При этом объединение струнных в ансамбли Г. Г. Фельдгун связывает со сложным эволюционным процессом постепенного освобождения струнных «от функции генерал-баса» (2000, с. 62).

Поиск звукоидеалов скрипки и виолончели обусловил устремление мастеров и исполнителей/композиторов не только к имитации человеческого голоса, но и к «замещению» иных инструментов и их партий с соответствующей лексикой. К примеру, в ансамблевой практике XVII века струнные смычковые успешно заменяли близкие по тесситуре духовые (флейта, гобой и труба), ассимилируя приёмы, клише, интонационную лексику. Как отмечает А. В. Епишин (1999, с. 150), главным критерием подбора инструментов в камерном музицировании был не тембр, а диапазон. Названные свойства обоих инструментов нашли своеобразное преломление в дуэтах. Так, золотой ход валторн у скрипки, как знак пасторали, звучит в контексте сицилианы в «Шести вариациях» (3 вар.) французского композитора рубежа XVIII-XIX веков Ж.-Б. Картье, ленточное двухголосие, имитирующее дуэт свирелей, наблюдается в дуэтах Й. Гайдна. Quasi-флейтовые трели и квинтовые педали, изображающие волюнку, встречаются в музыкальном тексте Дуэта «Пение птиц» ("Aubade") французского композитора XIX века Б. Годара.

Важную роль объединения скрипки и виолончели в ансамбле сыграли сфера их бытования и функции. Как отмечает Л. С. Гинзбург, «скрипка ... оказалась инструментом столь разнообразных возможностей, способным и к ансамблированию, и к самостоятельной роли, богатым колористическими и интонационными качествами, что именно она во многом определила пути развития европейской музыки» (Гинзбург, Григорьев, 1990, с. 11). Так, уже с середины XVII века совершенные по конструкции инструменты применялись в народном и светском музицировании, завоевав позднее и профессиональную сферу.

Одновременно с утверждением ведущих инструментальных жанров трио-сонаты, *concerto grosso*, концерта для солирующего инструмента с *basso continuo* также формировались амплуа участников ансамбля. Скрипке и виолончели в партитуре поручались крайние и заполняющие пласты музыкальной ткани. Неслучайно теоретик и практик барокко И. Маттезон назвал их «гвардией всего оркестра» (Цит. по: Зейфас, 1981, с. 38). Однако функции инструментов не были постоянными, они шлифовались в процессе появления их новых технических и интонационных возможностей. Тем более что для барочных ансамблей были характерны мобильность составов, обмен инструментами ролями, органичная замена и дополнение друг друга. В этом контексте за каждым многопрофильным инструментом постепенно закрепились определённые сферы исполнительства (Ситдикова, Алексеева, 2015).

Общей для участников дуэта стала и история завоевания концертной эстрады. Расцвет инструментального искусства в XVIII веке связан с вытеснением виолончелью виолы да гамба, а скрипкой – виолы. Как пишет Ф. Б. Ситдикова, «напряжённый спор “старого” и “нового” касается и деликатного вопроса о главенстве в музыкальной практике тех или иных инструментов семейства струнных, например, благородных старинных виол и виолончелей или новых “вульгарных” и “крикливых” скрипок» (Ситдикова, Алексеева, 2015, с. 18). Юбер Леблан сетует, что скрипка «пронзительна и груба, утомительна для играющего» и благодатна исключительно при концертном выступлении на сцене «залы необъятного пространства» (Цит. по: Лобанова, 1994, с. 37-38). Здесь, как в зеркале, отражена ситуация сложного завоевания скрипкой места среди уже упрочивших свои позиции виол и виолончелей. Но путь виолончели в сольной, ансамблевой (струнные квартеты, фортепианные трио) и оркестровой практике был гораздо сложнее. Тем не менее победа обоих обусловлена более богатыми, соответствующими новому акустическому пространству концертных залов, выразительными и техническими возможностями, мощным, полным, ярким и носким звуком. Так, Ф. Джеминьяни (итальянский скрипач, композитор, музыкальный теоретик) утверждал, что скрипка должна быть «соперником самому совершенному из человеческих голосов» (Гинзбург, Григорьев, 1990, с. 18). Всё это отвечало требованиям нового концертующего стиля со свойственными ему мелодической выразительностью и виртуозностью.

Так или иначе, сложившиеся классически совершенные скрипка и виолончель обладали всеми необходимыми свойствами для взаимодействия при объединении в дуэте. Органичное дополнение и обогащение инструментов в ансамбле происходит благодаря их регистровым различиям. Верхний диапазон скрипки ассоциируется с серебряным, светлым и прозрачным колоритом, а нижний у виолончели – с густым, усиленным обертонами средних частот, насыщенным тембром. В этой связи, по мнению А. А. Алдошиной, «звуки низкого регистра звучат богаче» (Алдошина, Приттс, 2006, с. 184). Этот акустический эффект ярко проявляется в дуэте скрипки и виолончели. Априорная вариативность устройства инструментов, способов звукоизвлечения и звуковедения даёт неисчерпаемые возможности в выражении разных свойств самого музыкального тона. Как пишет В. Фехнер, «разница между тембрами (струнных. – Л. Г.) огромна и доступна слуху не только специалиста, но и широкой публики» (Цит. по: Шульпяков, 2006, с. 94).

Противоположные характеристики скрипки и виолончели обуславливают способность совместно охватить весь возможный для них темброво-динамический диапазон. По словам Е. М. Ботярова, «смычковые инструменты обладают наибольшей гибкостью, ровностью и “певучестью” звучания во всех регистрах, чрезвычайно большой подвижностью ... отличаются теплотой и благородством тембра, способностью к резким и мгновенным изменениям нюансов и настроений. Им доступно значительное продление звука без утомления для исполнителя» (Ботяров, 2000, с. 5). Широкий диапазон взаимодействия от согласного слияния и взаимодополнения до противопоставления и отталкивания явился уникальной особенностью ансамбля инструментов одной группы. Однако идеально лаконичным и одновременно самодостаточным дуэт скрипки и виолончели стал в конце XVII – начале XVIII века, когда инструменты освоили многоголосие, аккордовую фактуру, виртуозные пассажи, тем самым обретая способность озвучивать партии любой сложности (Гинзбург, Григорьев, 1990, с. 259).

Ключевым же принципом организации музыкальной ткани в минимальных по составу камерных ансамблях оставался и продолжает оставаться полифонический, представленный разнообразными видами согласования партий. Так, перманентное соединение одноголосных линий наблюдается в Дуэте № 6 немецкого композитора XVIII века И. Г. Альбрехтсбергера, аккордово согласное сочетание скрипки и виолончели встречается в дуэтах немецких композиторов XVIII века А. Борера, Ф. Сервуа и Х. Леонарда (завершение “Grand duo de concert” – «Большого концертного дуэта»). В аналогичном по названию сочинении бельгийских виолончелиста и скрипача XIX века Франсуа Серве и Хуберта Леонарда звучат яркие, «разрывающие» широкое темброво-регистровое пространство пассажи в партиях обоих инструментов. Они генетически связаны с сольными инструментальными жанрами, к примеру, концертами для скрипки и *basso continuo* или партитами для виолончели соло западноевропейского барокко, и направлены на демонстрацию артистически блестящего высказывания виртуоза. Важным свидетельством присутствия в музыкальном тексте дуэтов модели противоборства оркестра и солиста является наличие виртуозных каденций, сложных в техническом отношении. Более поздние образцы дуэтов – сочинения композиторов XX века М. Равеля и З. Кодая, пользующиеся в наше время наибольшей популярностью среди исполнителей, – являются «показательными» в плане достигнутых ансамблем инструментов возможностей. Помимо технических сложностей, разнообразия приёмов игры, непросто скомпонованной фактуры и широкого звукодинамического диапазона, музыкальный текст дуэтов демонстрирует богатый спектр накопленных опытом принципов взаимодействия участников.

Одновременно с процессом формирования амплуа инструментов в приватном музицировании западноевропейского барокко и на концертной эстраде эпохи классицизма, ансамблево-оркестровой и сольной

практике происходило шлифование свойств звука. Общий репертуар складывался в процессе эволюции от свободно-импровизационного исполнительства к точной фиксации нотного текста, от любительского к профессиональному, от ансамблевого к сольному. А зарождение виртуозного солирования протекало в недрах ансамблевого согласного интонирования. И те, и другие процессы стали основой объединения инструментов. Они же обусловили формирование *камерных* и *концертных* разновидностей дуэтов.

К первой группе можно отнести сочинения западноевропейских композиторов XIX века Жана Батиста Брера, Джеймса Серветто, Бартоломео Кампаньоли, отличающиеся композиционной компактностью. Основу организации музыкального текста составляют куплетные, двух- и трёхчастные формы или вариации, облегчённая музыкальная фактура и простое жанрово определённое содержание. В названных произведениях ключевой особенностью является отсутствие ярких звукодинамических контрастов, детализированная графическая прорисованность голосов, темброрегистровая однородность. В оппозиции согласованного и диалогического интонирования, которые характерны для обоих видов дуэтов, здесь приоритет принадлежит со-интонированию. Сущность камерной разновидности дуэта определяется его происхождением и бытованием в сфере приватного музицирования, которая, по словам О. В. Соколова, характеризуется тем, что «исполнители и слушатели ... составляли единый круг любителей» (1994, с. 85). Камерные ансамбли продолжали создаваться в атмосфере домашнего музицирования вплоть до XIX века «с персональным расчётом на некоторых его участников ...», а кроме того, до XX в. сохранилась традиция исполнения камерных ансамблей в малых концертных залах» (Соколов, 1994, с. 86). Названное особенно типично для дуэтов, где каждый участник представлен самостоятельной партией. Вероятно, в силу практической целесообразности малого состава исполнителей инструментального ансамбля именно в западной исполнительской практике дуэт становится наиболее востребованным. Тем более, что его создатели музыканты часто являлись композиторами и скрипачами/виолончелистами. Так, большое количество дуэтов создано скрипачами Ж. Б. Бревалем, А. Борером, И. Г. Альбрехтсбергером, Ш. Данкля, Г. Форе или виолончелистами Б. Кампаньоли, К. Плантом, Б. Г. Ромбергом, П. Херманном.

Для образующих другую группу концертных дуэтов сочинений А. Борера, Ф. Куммера, Ф. Сервуа и Х. Леонарда, М. Равеля характерны композиционный масштаб, циклические формы организации и жанры сонаты, сюиты; большой звуковой объём и насыщенность техническими приёмами, обусловленными выходом из камерного (приватного пространства) исполнения на концертную эстраду. Здесь наблюдается типичное для жанра концерта «публично-демонстративное проявление творческого дара и мастерства музыканта и исполнителя, его виртуозность» (Соколов, 1994, с. 83). Разумеется, диалогические черты, подчинённые музыкально-игровой логике, выражаются в дуэте не столь развёрнуто и последовательно, как в концерте. Однако приметы диалога-игры равноправных участников дуэта, виртуозные компоненты, принадлежащие сольно-импровизационным жанрам, всё же встречаются. В этой связи закономерно, что среди концертных дуэтов есть образцы, созданные двумя композиторами-исполнителями. Например, Большой концертный дуэт написан бельгийскими музыкантами XIX века: скрипачом Х. Леонардом и виолончелистом А. Ф. Серве.

Заключение

Подводя итоги, можно констатировать, что возникновение дуэта для скрипки и виолончели в XVIII веке было закономерным явлением. Основой зарождения самостоятельного ансамбля стало формирование акустических и технических характеристик инструментов в контексте практики камерного и концертного исполнительства. Начало становления дуэта положил расцвет жанров барочного музицирования. Прошедших общий путь развития, отшлифовавших специфические и мультиинструментальные выразительные способности скрипку и виолончель объединили различия и сходства, сложившиеся в процессе музицирования амплуа. Они предопределили основной принцип амбивалентного взаимодействия участников дуэта – от комплементарного взаимодополнения до противопоставления, – что стало предпосылкой становления камерного и концертного разновидностей жанра. Вместе с тем во внутреннем пространстве сочинений их черты пересекаются, демонстрируя свёртывание и развёртывание текста от одного слоя к многоголосию. Названные сложные и многоаспектные процессы нашли разнообразные композиционно-драматургические проявления в образцах дуэтов XVIII – начала XXI века, которые требуют автономного исследования.

Среди многочисленных образцов дуэтов для скрипки и виолончели подавляющее большинство сочинений было создано западноевропейскими композиторами в XVIII веке. После периода угасшего интереса к жанру кульминацией его развития стала первая половина XX века. В статье были найдены некоторые методологические основания для выполнения специального системного изучения уникального феномена музыкальной культуры. Проведённое исследование вместе с тем ставит многочисленные вопросы, открывает перспективы серьёзного и автономного изучения оригинального жанра камерно-ансамблевой музыки как единого и целостного музыкального текста.

Материалы исследования | Research materials

1. Ботяров Е. М. Учебный курс инструментовки. М.: Издательский Дом «Композитор», 2000. Ч. 1.
2. Зряковский Н. Н. Общий курс инструментоведения: для музыкальных училищ и консерваторий. Изд-е 2-е, испр. М.: Музыка, 1976.

3. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. Изд-е 2-е. М.: Практика, 2006.
4. Stevenson K. Aubert, (Pierre François) Olivier // Music in History and the Present (MGG), biographical part. Kassel: Bärenreiter, 1999. Vol. 1.

Источники | References

1. Алдошина И. А., Приттс Р. Музыкальная акустика. СПб.: Композитор, 2006.
2. Алексеева И. В. Сюита Маргариты Зелёной “Homage” для колоратурного сопрано и виолончели: музыкальная поэтика // Художественное образование и наука. 2026. № 1 (46).
3. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Ч. 1: Соч. 10 / с доп., предисл. и примеч. Р. Штрауса; перевод, ред., вступит. статья и коммент. С. П. Горчакова. М.: Музыка, 1972.
4. Гинзбург Л. С., Григорьев В. Ю. История скрипичного искусства: в 3 т. М.: Музыка, 1990. Т. 1.
5. Епишин А. В. Исполнительские метаморфозы трио-сонаты // Старинная музыка. Практика. Аранжировка. Реконструкция: сборник. М.: Прест, 1999.
6. Зейфас Н. М. Маттезон и теория оркестровки // История и современность: сборник статей / ред.-сост. А. И. Климовицкий и др. Л.: Сов. композитор, 1981.
7. Лазыко А. А. Виолончель. Изд-е 2-е, доп. М.: Музыка, 1981.
8. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994.
9. Муратов С. Секреты высококачественного смычка. 2019. https://samlib.ru/m/muratow_s_w/bow.shtml?ysclid=mp51ixum7a847899205
10. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988.
11. Рагс Ю. Н. Концепция зонной природы музыкального слуха Н. А. Гарбузова // Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог: сборник статей / ред. Ю. Н. Рагс. М.: Музыка, 1980.
12. Ситдикова Ф. Б. К вопросу о параллелях интонационно-выразительных характеристик скрипки и человеческого голоса // Вестник Башкирского университета. 2010. № 11.
13. Ситдикова Ф. Б., Алексеева И. В. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2015.
14. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры: монография. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1994.
15. Фельдгун Г. Г. История западноевропейского смычкового квартета (от истоков до начала XIX века). Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2000.
16. Шульпяков О. Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика. СПб.: Композитор, 2006.
17. Hornbostel E. M. von, Sachs K. Systematik der Musikinstrumente // Zeitschrift für Ethnologie. XLVI (1914).

Информация об авторах | Author information



Гоглачёва Любовь Сергеевна¹

¹ Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова



Lyubov Sergeevna Goglaceva¹

¹ Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov

¹ lyubov.gogla4iova@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 04.03.2026; опубликовано online (published online): 06.07.2026.

Ключевые слова (keywords): камерный ансамбль; дуэт скрипки и виолончели; музыкальные жанры барокко; инструментальное музицирование; chamber ensemble; violin and cello duet; Baroque musical genres; instrumental music-making.