

■ УДК [785.6:783.1]:78.071.2 (450) "16/17"

І. В. Гребнева, кандидат мистецтвознавства, Харківська державна академія культури, м. Харків

ВИКОНАВСЬКА СКЛАДОВА ФОРМИ CONCERTI GROSSI АРКАНДЖЕЛО КОРЕЛЛІ (МОДЕЛЬ DA CHIESA)

Розглянуто питання взаємодії скрипкового стилю Арканджело Кореллі та процесів формоутворення в його Concerti grossi, а також значення поділу ансамблю на групи concertino і grosso. Наголошено на особливому значенні виконавської складової Концертів. Підкреслюється, що модель da chiesa є прообразом сольного концерту з оркестром. Закцентовано на особливій ролі темброво-фактурної складової в жанрі Concerto grosso.

Ключові слова: *жанр concerto grosso, скрипковий стиль, модель da chiesa, темброво-фактурний комплекс, фактурна атрибутика.*

И. В. Гребнева, кандидат искусствоведения, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ФОРМЫ CONCERTI GROSSI А. КОРЕЛЛИ (МОДЕЛЬ DA CHIESA)

Рассмотрено вопросы взаимодействия скрипичного стиля Арканджелло Корелли и процессов формообразования в его Concerti grossi, а также значение деления ансамбля на группы concertino и grosso. Отмечено особое значение исполнительской составляющей Конcertов. Подчеркивается, что модель da chiesa предвосхищает сольный концерт с оркестром. Акцентировано на особой роли темброво-фактурной составляющей в жанре concerto grosso.

Ключевые слова: *жанр concerto grosso, скрипичный стиль, модель da chiesa, темброво-фактурный комплекс, фактурная атрибутика.*

I. V. Grebneva, Candidate of Art Criticism, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE PERFORMING COMPONENT OF A. CORELLI CONCERTI GROSSI FORM (DA CHIESA MODEL)

The article examines the issues of A. Corelli violin style interaction with the processes of his concerti grossi forming. a special significance of concerts performing component is specified. It is emphasized that the model da chiesa is a prototype of the solo concert with orchestra. The value of an ensemble division into the concertino and grosso groups is considered. a special role of the timbre-texture component in concerto grosso genre is emphasized.

Key words: *concerto grosso, violin style, da chiesa model, timbre-texture complex, texture attributes.*

Постановка проблеми. Неослабний інтерес виконавців і слухачів до музики Бароко, музики для камерних оркестрів, зокрема — до Concerti grossi А. Кореллі, потребує вивчення їх історичних джерел, основних жанрово-стильових факторів, особливостей виконавської складової цієї музики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У музикознавчій літературі (В. Варунц, Н. Зейфас, К. Кузнецов, І. Ямпольський, Т. Ливанова, Л. Раабен, Н. Харнонкурт) зацентровано переважно на жанрово-стилістичних особливостях концертів. Але характерні особливості скрипкового стилю, що відіграють важливу роль у концертах А. Кореллі, дотепер чітко не систематизовано. Розвиток виконавського музикознавства до кінця ХХ ст., формування таких науково-дослідницьких галузей, як інтерпретологія, різних методик виконавського аналізу творів сприяли зміні поглядів на музично-художні явища минулого.

Мета статті — проаналізувати *Concerti grossi* А. Кореллі, жанровий стиль і жанрова форма яких невід’ємні від скрипкового стилю як композиторсько-виконавського феномену, що відіграв головну роль у барочній музиці в аспекті формування. Усі складові скрипкового виконавського мистецтва самого А. Кореллі — видатного скрипаля й педагога — органічно поєднані з його творчістю, скрипкова інтонаційність становить основу мелодійного тематизму, формує теми та їх розвиток, впливає на драматургічну образність твору.

Concerti grossi підсумовують жанрово-стилістичну, скрипкову логіку музичного мислення А. Кореллі. У зв’язку із цим розглянемо композиційно-драматургічні особливості цих творів під новим кутом зору, акцентуючи на його виконавській складовій.

Нотний текст є «схематичним» виглядом музичного твору й надає базове уявлення про композиційно-драматургічні принципи автора. Інтонаційні моделі в їхньому жанрово-стильовому втіленні через інтонування зумовлюють підсумкову інтонацію. Цим визначаються музичне мислення автора й музичне мислення потенційних виконавців створеної ним музики (В. Москаленко) [7, с. 49]. Музичне мислення А. Кореллі в жанрі *Concerto grosso* базується на двох основних типах інтонаційних моделей, що сприяло виникненню двох жанрових форм концертів ор. 6 — «церковної» й «камерної».

З історичної точки зору камерно-концертні моделі «церковної» форми концертів А. Кореллі є попередниками класицистичного сольного концерту з оркестром. Але «сольність» у них ще не стала головною ознакою жанру, хоча «голос скрипки» відіграє тематично визначальну роль.

У «церковних» циклах А. Кореллі поєднано поліфонічний та гомофонний типи мислення, що характерно для тієї історичної епохи. Поліфонічний тип мислення зумовлює рівнопотенціальність голосів-партій, серед яких чільне місце посідають партії солюючих скрипок, а гомофонний тип надає типово концертну фактуру із грою «світлотіні» — чергування рельєфу та фону, соло та тутті, контрастів динаміки й темпів.

Поділ виконавського складу ансамблю на групи *grosso* й *concertino* є головним естетико-художнім «розпізнавальним знаком» жанру як комунікативного феномену, що існує й нині.

Роль інструментального фактора у формуванні концертів Кореллі в наявних дослідженнях вивчена недостатньо. Хоча можна припустити, що саме тембри інструментів і техніка гри на них визначали формо- й темб-

роутворення в барочному концертуванні, що й презентовано у творчості А. Кореллі.

Модель *da chiesa* тяжіє до тричастинності, яка є варіабельною. Кількість частин може змінюватися від трьох до шести. При цьому самостійними частинами можна вважати й контрастні повільні «вставки» в середині швидких частин, що визначає загальний принцип організації циклу «церковних» концертів.

У групі тричастинних циклів простежуються тенденції до створення всередині кожної частини композиції, що складається з двох-трьох розділів, перший з яких є тонально розімкнутим. Тоніко-домінантні зв'язки, що відіграють важливу роль у тонально-гармонійній системі мажору й мінору, доповнюються динамічними, темповими та фактурними контрастами, які представлені в барочному «стилі симфоній» інструментами та їх комбінаціями. На основі інструментальних фактур і тональностей формується необхідна для музичної форми репризність як головна особливість її архітектоніки. У «церковних» циклах ор. 6 А. Кореллі можна зазначити такі варіанти репризності — повторності, що проявляються через різні форми: 1) тричастинну репризну; 2) двочастинну репризну; 3) старовинну сонатну; 4) ригурнелну (концертну).

Прикладом використання тричастинної репризної форми є *Concerto grosso* № 1 А. Кореллі, яка тут використана тричі — у першій частині *Allegro*, у другій — *Largo*, у третій — *Largo*. Характерною ознакою повторів початкового періоду в повільних частинах цього концерту є інструментальне варіювання. У *Largo* II частини Концерту *D-dur* початковий період проводиться в співвідношенні *solo* — *tutti*. Аналогічно розподілені інструментальні фактури у двох фразах періоду повторної будови в *Largo* III частини: перша фраза — *solo*, друга фраза — *tutti*. Першочерговість сольної функції в подібних «подвійних експозиціях» залежить в А. Кореллі від синкретичності жанру, оскільки *Concerto grosso* ще не є в повному сенсі сольо-оркестровим «змаганням».

У концертному принципі динамічного співвідношення *solo* — *tutti* первинним є *solo*, а *tutti* — похідним від нього. Саме тому *Concerti grossi* А. Кореллі можна небезпідставно визначити як скрипково-концертний жанр, у якому «тон» задає скрипка (пари скрипок), а інші інструменти повторюють, варіюють, розбудовують скрипкову ідею. При варіюванні репризи А. Кореллі найчастіше змінює не основний мотив, а його подальший розвиток, що свідчить про гомофонно-сольну природу його тричастинних форм, які слугують прообразом гомофонно-концертної диспозиції в класичистичному сольному концерті.

Структурна модель двочастинної форми типу розгортання розробляється в танцях із сюїт (алеманті, куранті, жизи), звідки вона проникає й у сонати та концерти, зокрема кореллівські. Однак танці з їхніми побутовими джерелами корегують цю форму. У XVII ст. прямий зв'язок між формою й жанром порушується активним упровадженням інструментально-віртуозного начала. А. Кореллі — композитор-скрипаль, перетворюючи

жанрові й конструктивно-технологічні нормативи створення барочних форм, наголошує на універсальній скрипковій виразності, показує інструмент в його різноманітних функціях.

Скрипка в А. Кореллі однаково придатна як для викладу рельєфного тематизму, так і для його віртуозного варіювання, відтворення «загальних форм звучання», у яких концертна віртуозність превалює. Завдяки скрипці в її концертному втіленні змінюються традиційні форми. Згідно з Б. Асаф'євим, інструменти завжди мали прямий зв'язок з формами, а той факт, що інструменти «відчутні», а форми «не відчутні», несуттєвий [1, с. 23].

У розглянутому *Allegro Concerto grosso* № 1 розділ А ґрунтується на солюванні першої скрипки з *concertino* і перших скрипок з *grosso*. Розділ В створений аналогічно з тією різницею, що солюють у ньому другі скрипки. У розділі А1 відбувається своєрідне фактурне дроблення — підсумовування двох попередніх фактур (поділ на 4 двотакти й 1 тритакт), де по черзі «змагаються» перші та другі скрипки. У розділі В1 фактурна горизонталь зазнає дроблення по одному такту з наступним підсумовуванням — 1 + 1 + 1 + 1 + 5 + 5. У п'ятитактах уперше в *Allegro* перші й другі скрипки з *concertino* та *grosso* звучать *tutti*.

Саме через подібні фактурно-інструментальні процеси в концертах Кореллі здійснюється логіка концертної форми «змагання-угоди» (Б. Асаф'єв [1, с. 220]). Фактурно-інструментальне варіювання не тільки «накладається» на метричні й тонально-гармонійні процеси, але й становить константу жанрової форми *Concerto grosso*, що підтверджується у звертаннях до цієї форми композиторів, котрі працювали в інших стилевих умовах (приклад — *concerti grossi* Ал. Шнітке, В. Губаренка та інших авторів, які відродили цю форму в музиці ХХ ст.).

Формотворна роль фактурно-тембрового комплексу в організації концертної форми в А. Кореллі зберігається. Сольно-ансамблеве концертування під егідою скрипки як провідного для епохи кореллівських *Concerti grossi* інструмента породжує особливий тип фактурного формоутворення, у якому вперше в історії європейського інструменталізму фактурно-тембровий компонент виокремлений як відносно автономний, що суттєво впливає на динаміку становлення форми.

Просторова конфігурація звучання, якою і є музична фактура (Є. Назайкінський [8, с. 73]), є в Концертах А. Кореллі первинною й домінуючою, а тематизм і гармонія через історичні умови хоча й активізуються, але ще перебувають у межах «дифузної зони» переходу від Бароко до класицизму, у фактурному аспекті — від «старих» поліфонічних прийомів викладу до «нових» гомофонних. У сфері гомофонії через виокремлення «голосу скрипки» в *Concerti grossi* А. Кореллі формується нове ставлення до фактури: саме вона в концертній формі стає «інтонаційним резервуаром» музики (В. Холопова [10, с. 3]) — концертний діалог, гра «світлотіні» визначають оркестрову поліфону, коли компоненти вертикалі є не голосами, а комплексними темброво-фактурними утвореннями різнофункціонального призначення.

Скрипковий стиль, як провідний видовий інструментальний стиль кореллівського часу, стає носієм нових закономірностей фактурної організації концертної форми — однієї з особливостей стилю видатного італійського майстра.

Особливу роль у *Concerti grossi* А. Кореллі відіграє ритурнелна форма (з ритурнелем або рефреном), що вможливує реалізацію принципу «змагання-угоди» в жанрі, була широко використана А. Кореллі. Ідея співвідношення повторюваності й оновлення, властива ритурнелній формі, успішно реалізується через фактуру й динаміку, тобто через контраст *tutti-solo* та *piano-forte*.

Висновки. Таким чином, у циклах *da chiesa* використано типові барочні форми. Але вони містять і надзвичайно важливу для жанру *Concerto grosso* фактурно-темброву складову. Саме у фактурно-виконавському комплексі зосереджені головні ознаки жанру. Гра «світлотіні» здійснюється через головвання скрипки — провідного начала в жанровій формі Концертів ор. 6, причому скрипка (солююча, у дуєті, у загальному звучанні оркестру) регулює процеси фактурних змін на всіх рівнях — поліфонія — гомофонія, ущільнення — розрідження тканини, артикуляційні контрасти детаще — легато, динамічні й темпові зміни — плавні або раптові тощо.

Через скрипковий стиль, що є провідним у фактуроутворенні, у *Concerti grossi* ор. 6 втілюється барочна естетична ідея множинності в співвідношенні «волі» й «порядку». Тембр скрипки, її мелодико-технічні можливості для А. Кореллі як для композитора-скрипаля стають джерелом і результатом перетворення принципу концертності, що формується ще на рівні діалогу, але тяжіє до діалектичного контрасту — єдності антитез. Обидва ці начала — контраст і єдність — реалізовані через скрипковий (струнно-смичковий) стиль, що надалі сприяло створенню на його основі класицистичної симфонії та сольного концерту з оркестром.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. — 376 с., нот. ил.
2. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки / В. Варунц. — М. : Музыка, 1988. — 80 с. — (Вопросы истории, теории, методики).
3. Зейфас Н. *Concerto grosso* в творчестве Генделя / Н. Зейфас. — М. : Музыка, 1980. — 80 с.
4. Зейфас Н. Заметки об эстетике западноевропейского барокко / Н. Зейфас // Сов. музыка. — 1991. — №3. — С. 99–106.
5. Кузнецов К. Арканджело Корелли (1653–1953) / К. Кузнецов, И. Ямпольский. — М. : Музгиз, 1953. — 68 с.
6. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник : в 2 т. / Т. Ливанова. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Музыка, 1983. — Т. 1. По XVIII век. — 696 с.
7. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення»

- / В. К. Москаленко // Українське музикознавство (наук.-метод. збірник) ; ред. М. Головащенко. — Київ, 1987. — Вип 28. — С. 48–53.
8. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
 9. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики / Н. Харнонкурт. — Суми : Собор, 2002. — 184 с.
 10. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.

References

1. Asafyev B. Muzykalnaya forma kak protsess / B. Asafyev. — L. : Muzyka. Leningr. otd.-niye, 1971. — 376 s., not. il.
2. Varunts V. Muzykalnyy neoklassitsizm: Istoricheskiye ocherki / V. Varunts. — M. : Muzyka, 1988. — 80 s. — (Voprosy istorii, teorii, metodiki).
3. Zeyfas N. Concerto grosso v tvorchestve Gendelya / N. Zeyfas. — M. : Muzyka, 1980. — 80 s.
4. Zeyfas N. Zametki ob estetike zapadnoyevropeyskogo barokko / N. Zeyfas // Sov. muzyka. — 1991. — №3. — S. 99–106.
5. Kuznetsov K. Arcangelo Corelli (1653 — 1953) / K. Kuznetsov. I. Yampolskiy. — M. : Muzgiz, 1953. — 68 s.
6. Livanova T. Istoriya zapadnoyevropeyskoy muzyki do 1789 goda : uchebnyy : v 2 t. / T. Livanova. — 2-e izd., pererab. i dop. — M. : Muzyka, 1983. — T. 1. Po XVIII vek. — 696 s.
7. Moskalenko V. Do vyznachennia poniattia «muzychne myslennia» / V. K. Moskalenko // Ukrainse muzykoznavstvo (nauk.-metod. zbirnyk) ; red. M. Holovashchenko. — Kyiv, 1987. — Vyp 28. — S. 48–53.
8. Nazaykinskiy E. V. Logika muzykalnoy kompozitsii / E. V. Nazaykinskiy. — M. : Muzyka, 1982. — 319 s.
9. Kharnonkurt N. Muzyka yak mova zvukiv. Shliakh do novoho rozuminnia muzyky / N. Kharnonkurt. — Sumy : Sobor, 2002. — 184 s.
10. Kholopova V. N. Muzyka kak vid iskusstva : ucheb. posobiye / V. N. Kholopova. — SPb. : Lan, 2000. — 320 s.

■ UDC [785.6:783.1] : 78. От 71.2 (450) “16/17”

I. V. Grebneva, Candadate of Art Criticism, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

petrova-grebneva@yandex.ru

orcid.org/0000-0003-4030-0502

THE PERFORMING COMPONENT OF A. CORELLI CONCERTI GROSSI FORM (DA CHIESA MODEL)

The aim of this article is to examine the issues of A. Corelli violin style interaction with the processes of his concerti grossi forming. a special significance of concerts performing component is specified. It is emphasized that the model da chiesa is a prototype of the solo concert with orchestra.

Research methodology. The value of an ensemble division into the concertino and grosso groups is considered. A special role of the timbre-texture component in concerto grosso genre is emphasized. The division into two semantic-compositional models — da chiesa (concert in church) and da camera (secular chamber concert) established in A. Corelli concerti grossi is especially considered.

Results. Typical features of the first group concerts forming are singled out, which quantitatively predominate in Corellian grandiose cycle of 12 concerti grossi (8 of them are da chiesa, 4 — da camera).

It is noted that the «church» model tends toward three-part nature and anticipates the Viennese-classical examples of the solo violin concerto. At the same time, a specific character of concerto grosso, the actual creator of which was A. Corelli in his stable genre typology, consists in a special nature of concerts, where a solo function is a chamber-ensemble one (concertino group, consisting of three instruments, usually of two violins and a violoncello), and an orchestral function is represented by a «mass» of a chamber string-bow orchestra (in the final version, 12 Corellian concerti grossi were string-bow instruments, without adding the cembalo and wind instruments).

Despite the cult origins of the da chiesa model, Corellian interpretations of this model go beyond the tradition existing at that time. First of all, they combine the polyphonic and homophonic fundamentals of instrumental polyphony, and, secondly, the strengthening of the virtuoso performer's side, which meant, as a result, the allocation of a new type antiphonal quality, and not just the «game of lighting» typical for concerto grosso. This quality is defined as an «individual solo» which is the first violin in concertino appearing most of all in the duet with the second one (the version of the double concert, its historical proto-type).

Novelty. The intensification of solo-virtuosic beginning influenced the texture of da chiesa concerts where Corelli, using traditional polyphonic forms, actively introduces solo-cadence fragments designed for high-class performers including himself, as well as his best students — Locatelli, Somis, Geminiani.

The practical significance. The aspect of giving concerts of actual practice studying, the «great baroque concert» being one of its first specimen, is important.

Keywords: *concerto grosso, violin style, da chiesa model, timbro — texture complex, texture attributes.*

Надійшла до редколегії 03.04.2017 р.