

Чистякова Н. В.

*Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского.***ОРГАНОЛОГИЯ СКРИПКИ: МИФЫ И ФАКТЫ О ПРОИСХОЖДЕНИИ ИНСТРУМЕНТА И СКРИПИЧНОГО АНСАМБЛЯ**

УДК 78.02: 787.1

**Чистякова Н. В. Органология скрипки: мифы и факты о происхождении инструмента и скрипичного ансамбля.** В статье рассмотрены органологические особенности одного из ведущих инструментов в мировой практике общественного музицирования — скрипки. Выявлены мифологические истоки, описан ход реальной эволюции скрипки как инструмента, связанного с народными традициями, а также профессиональным музицированием, расцвет которого наблюдается в эпоху барокко. Специальное внимание уделено скрипичному ансамблю в его социальных и художественных истоках, протянута нить от его первых образцов к современной академической и аматорской практике. Органологическая тематика соединяется в этом плане с исполнительскими проблемами, относящимися к скрипичной игре в ее сольном и ансамблевом вариантах. Такой подход к образу скрипки и скрипичному ансамблю отвечает актуальным задачам современной органологии и скрипичного искусства в целом, поскольку в практике сегодняшнего дня возрождаются как аутентичные инструменты скрипичного семейства, так и связанные с ними репертуарные и исполнительские особенности.

**Ключевые слова:** скрипка, сольное скрипичное исполнительство, жанры музыки с участием скрипки, скрипичный ансамбль (ансамбль скрипачей).

**Чистякова Н. В. Органологія скрипки: міфи і факти про походження інструмента та скрипкового ансамблю.** В статті розглянуті органологічні особливості одного з провідних інструментів у світовій практиці суспільного музикування — скрипки. Виявлено міфологічні витoki, описано хід реальної еволюції скрипки як інструмента, пов'язаного з народними традиціями, а також професійним музикуванням, розквіт якого спостерігається в епоху бароко. Особливу увагу приділено скрипковому ансамблю в його соціальних та художніх витках, протягнуто нитку від його перших зразків до сучасної академічної та аматорської практики. Органологічна тематика поєднується в цьому плані з виконавськими проблемами, які відносяться до скрипкової гри в її сольному та ансамблевому варіантах. Такий підхід до образу скрипки і скрипкового ансамблю відповідає актуальним завданням сучасної органології і скрипкового мистецтва в цілому, оскільки в практиці сьогоднішнього дня відроджуються як аутентичні інструменти скрипкового сімейства, так і пов'язані з ними репертуарні і виконавські особливості.

**Ключові слова:** скрипка, сольне скрипкове виконавство, жанри музики за участю скрипки, скрипковий ансамбль (ансамбль скрипалів).

**Chistyakova N. V. Organology of violin: myths and facts of origin of musical instrument and violin ensemble.** This article covers organological peculiarities of one of the leading musical instruments in the world practice of public music-making, a violin. Its mythological origins are unrevealed; there is a description of the course of actual evolution of a violin as a musical instrument connected with national traditions as well as professional music-making, the high noon of which is observed during the epoch of baroque. Special attention is paid to violin ensemble in its social and artistic origins, first examples of violin ensemble are connected with modern academic and amateur practice. In this context, the organological subject matter is connected with the problems of performance related to violin playing in its solo and ensemble variants. This approach to violin ensemble and image of violin corresponds to crucial tasks of modern organology and violin art in general, as both authentic violin family instruments and repertory and performance features connected with them revive in today's practice.

**Keywords:** violin, solo violin performance, musical forms involving violin, violin ensemble.

**Постановка проблемы.** Органология — одно из перспективных направлений современной музыкальной науки, изучающее комплексные свойства инструментов. Данное направление в определенной мере пришло на смену традиционному инструментоведению, ориентированному, в основном, на учебную практику, прежде всего, композиторскую, где ключевыми вопросами являлись технические характеристики инструментов в плане их пригодности к тому или иному ансамблевому или оркестровому использованию. В данной статье предложен опыт органологического подхода к «образу» скрипки — инструменту, имеющему давнюю историю и прошедшему длительный путь эволюции в композиторской и исполнительской практиках. Одновременно требуют отдельного рассмотрения и вопросы, связанные со скрипичным ансамблем, которые специально, в комплексном виде до сих пор не рассматривались.

**Связь с научными и практическими задачами.** Статья выполнена в рамках комплексной темы «Методологические и методические основы современного музыковедения: теоретические, эстетические, социологические и психолого-педагогические аспекты» перспективного тематического плана научно-исследовательской деятельности ХНУИ им. И. П. Котляревского на 2012–2017 гг. (протокол Ученого совета ХНУИ № 4 от 29.11.2012). В практическом плане изучение органологии скрипки может быть полезным для исполнителей, а также для студентов музыкальных вузов, училищ и школ в классах со специализацией «скрипка».

**Актуальность темы** данной статьи определяется: 1) необходимостью внедрения комплексного органологического подхода в изучении инструментализма в музыке; 2) потребностями современной музыкальной практики, в которой скрипка и скрипичный ансамбль по-прежнему являются востребованными, причем, как в академической, так и в аматорской сферах.

**Анализ последних исследований и публикаций.** В имеющихся на сегодняшний день работах [1; 4; 6; 7; 10] вопросы скрипичной органологии присутствуют, но рассматриваются как бы попутно, в связи с конкретными монографическими задачами и в общекультурологическом

плане. Вопросы же, связанные с совокупным «образом» скрипки и, особенно, скрипичного ансамбля в единстве эстетических, социокультурных, технологических и коммуникативных проблем комплексно практически не рассматриваются. Сведения об этом следует искать в разных источниках, начиная от описаний фольклорной скрипки и заканчивая практикой скрипичного музицирования в разных эпохах и периодах. Опыту обобщения этих сведений и посвящена данная статья.

**Цель статьи** — очертить особенности образа скрипки как инструмента, уходящего своими истоками вглубь истории и ставшего ведущим в практике общественного музицирования многих стилевых эпох. Объект исследования — стиль скрипки в мифах и фактах о происхождении и эволюции инструмента, предмет — органология скрипки и скрипичного ансамбля и ее отражение в практике общественного музицирования от античности до сегодняшнего дня.

**Изложение основного материала исследования.** В систему понятий органологии входит гораздо более широкий круг сведений об инструментах как об «орудиях», «органах» музыкального мышления. В основе понятия «музыкальный инструмент» лежит лат. *Instrumentum* — любое орудие для работы и, в частности, «особый прибор, предназначенный для извлечения музыкальных звуков определенного тембра (т. е. характера звучания, окраски)» [5: 239].

В философско-культурологическом смысле инструменты относятся к разряду «экстатических машин»: «Человечество изобрело своего рода машины (условно назовем их экстатическими машинами). Человек в них переведен в более интенсивный регистр жизни, и, находясь «вне себя», чем-то в себе овладевает. Экстазируя, усиливая возможности и состояния человеческого психического аппарата, они переводят его в другое измерение, в другой способ бытия, лежащий вне отдельного человека и к тому же являющийся более осмысленным и упорядоченным, чем сам человек» [3: 46].

Каждый инструмент создавался «по образу и подобию» человека, живого организма, что отражено в различных образных и метафорических характеристиках музыкальных инструментов, отождествляемых с психическими свойствами человека: «Вся эволюция музыкальных инструментов шла по пути поисков органоподобной, т. е. органической, напоминающей организмы конструкций. Поэтому бесчисленные метафоры, в которых фиксируется отождествление инструмента с живым существом, метафоричны вовсе не на все сто процентов» [4: 81].

Инструментализм — особый тип музыкального мышления, если понимать последнее как «сознание слуха» или «слуховое сознание» [8: 40]. Инструменты возникают как артефакты

культуры и отражают потребности слухового мышления, побуждая их изобретать, сочинять для них музыку и, в первую очередь, играть на них. Изучение и систематизация музыкального инструментария требуют «понимания сущности и специфики музыкальных инструментов, функциональной их типологии, семантических художественных истоков и возможностей» [4: 85].

Эта комплексная задача выступает как теоретическая, но проистекает из практики — игры в широком (как один из видов человеческой деятельности) и узком, специальном (игра на музыкальных инструментах) значении этого понятия. Р. Шуман по этому поводу вкладывает в уста Эвсебия знаменательную фразу: «Слово «играть» — очень хорошее, так как игра на инструменте должна быть тем же, что и игра с ним. Кто не играет с инструментом, тот не играет на нем» [9: 83].

Это означает единство трех факторов музыкальной практики, влияющих на музыкальный инструментарий, которые Б. Струве определяет как художественные, технические и творческие: «История инструмента не может рассматриваться нами отдельно, оторвано от окружающей действительности, так как является органической частью развития музыкальной культуры» [6: 38].

История скрипки как музыкального инструмента, который сохранил свое ведущее значение в музыкальной практике всех трех пластов музыкальной культуры — фольклорного, академического и т. н. третьего (развлекательная музыка или музыка быта), уходит корнями в глубь веков и даже тысячелетий. Существует множество мифов и преданий, в которых упоминается струнный инструмент, подобный скрипке. По преданию, скрипка была известна еще до античности, а первым, кто по мифологии обратил внимание на природные аналоги многострунного инструмента, был бог Меркурий (Гермес).

Этот миф приводит в своем «Трактате об основных принципах скрипичной игры» Леопольд Моцарт [10: 5–8]. Л. Моцарт пишет, что, по исследованию этого вопроса, сам он признает Меркурия изобретателем струнных инструментов. Он говорит, что древние и новые писатели описывают такой случай: однажды река Нил, разлившись, наводнила Египет, а потом вода спала. Меркурий случайно во время прогулки нашел между оставшимися в полях и степях погибшими животными черепаху, в панцире которой ничего не было, кроме высушенных жил. Они при прикосновении издавали различные тоны в соответствии с различием их длины и толщины. Это «помогло Меркурию выдумать сходный инструмент, от которого потом через умножение струн произошла древняя лира» [10: 5].

Как отмечает Л. Моцарт, если верить Глагану, то на лире играли и смычком. Существовал, в частности, инструмент под названием «*tympani*

*schizan*», по которому водили смычком с натянутым конским волосом, намазанным смолой. Исследователи, на которых ссылается Л. Моцарт, в частности, Стеф, считали, что «скрипка изобретена Орфеем, сыном Аполлона, а поэтесса Сафо придумала, что можно конский волос натягивать на смычок, и была первой, кто водил смычком современным нам способом» [10: 8].

Итак, по мнению Л. Моцарта, за изобретение скрипки мы должны благодарить Орфея, за способ играть на ней смычком — поэтессу Сафо, а Меркурия — за изобретение струнных инструментов. Таковы предания, однако, инструменты, подобные скрипке, но разных видов и форм, были распространены и по сей день сохранились в разных культурных регионах, где они бытовали и до сих пор бытуют в народном музицировании.

Как отмечается в монографии К. Кузнецова и И. Ямпольского, в западноевропейских странах скрипка и другие струнно-смычковые инструменты — «характерное средневековое, а не античное явление» [1: 13]. Несмотря на то, что в античности способ игры смычком по струнам был уже известен, в условиях той культуры он не прижился. Особенно это относится к древнему Риму, где «уже на исходе античности в «музыкальных конкурсах» (*agones muzicoi*) участвовали и духовики и струнники (исполнители на щипковой кифаре и арфе), но не мастера смычка» [1: 13].

Смычковый инструмент типа скрипки с плечевым способом держания был известен и широко распространен в славянских странах. Он изображен на фреске Киевского Софийского собора (начало XI века), причем, «как и более поздних русских фресках XV века, изображен смычок с прямой тростью, а не тростью луковидной формы, преобладавшей в средние века на западе» [1: 13].

В славянских странах, в частности, в Польше, до сих пор бытуют струнно-смычковые «генсле» — инструменты с квинтовым строем и плечевым способом держания. В определенной мере они аналогичны «маленькой скрипке», изображенной в трактате немецкого инструментоведа XVI в. Мартина Агриколы. Как считают авторы рассматриваемой монографии, «это и не удивительно. Польские «генсле» и «маленькие скрипки» Агриколы представляют собой разновидности широко распространенной у славян стародавней «жиги» — трех- или четырехструнного смычкового инструмента. Немецкий термин «*geige*» у Агриколы выступает как синоним «скрипки» [1: 13].

Исследователи-скрипачи высказывают предположение, что строительство смычковых инструментов, получившее развитие в северных областях Италии, оказалось возможным благодаря их близости к славянским землям Истрии и Далмации. Средневековая Италия знала лишь щипковые и духовые инструменты, а «скрипка-

жига» была принесена сюда странствующими музыкантами [1: 14]. Итальянские мастера использовали опыт, накопленный в строительстве инструментов виольного типа, но преобразовывали его «в новых звуковых качествах и технических особенностях народной «скрипки-жиги»; в этом синтезе они «нашли творческий стимул к созданию классического типа скрипки, сочетающей высокую тесситуру и подвижность с выразительностью и богатством певучего звука» [1: 14].

Таковы скрипки и другие инструменты струнно-смычкового семейства, созданные скрипичными мастерами северной Италии XVI–XVII веков, среди которых: Гаспаро да Сало; Джованни Паоло Маджини (Брешия), Андреа Джироламо; Николо Амати (Кремона). В деятельности этих мастеров «скрипка, постепенно улучшаясь в конструкции и в художественности отделки, становилась сильным и отзывчивым, глубоким и теплым по тону инструментом. Апогея звуковой динамики и экспрессии скрипка достигла в работах Антонио Страдивари (1644–1737) и Джузеппе Гварнери дель Джезу (умер около 1741)» [1: 7].

Выделяемые по отношению к инструменту факторы, влияющие на его статус в исторически изменяющихся практиках общественного музицирования, связаны с деятельностью музыкантов трех профессий — мастера-изготовителя, исполнителя, композитора. Не случайно деятельность мастеров — создателей скрипок — является основой художественности звучания инструмента. В процессе взаимодействия с исполнителями и композиторами они стремились к достижению таких игровых параметров, как удобство и облегчение процесса игры, а в результате — улучшению динамических и тембровых качеств инструментов.

Итальянская скрипичная школа, ставшая основой инструментального искусства Нового времени, получила развитие и свою новую специфику в других странах, прежде всего, в Германии и Франции. Так, существенные нововведения в конструкции смычка были инициированы немецким скрипачем В. Крамером и французским мастером Ф. Туртом (последнему принадлежит создание современного смычка). Другим примером исполнительской инициативы в совершенствовании конструкции скрипки может быть деятельность Л. Шпора — виртуоза-скрипача XIX в., который создал столь необходимую для скрипачей конструкторскую деталь, как подборник, расширивший возможности виртуозной игры на инструменте.

К XVIII веку существовало 12 видов инструментов с общим названием «фидель», которые перечисляются в трактате Л. Моцарта. Это: 1) древние маленькие карманные инструменты, которыми пользовались танцмейстеры (они были трехструнными или четырехструнными); 2) четырехструнные плоские скрипки у которых была лишь одна верхняя дека; 3) скрипки для де-

тей — четвертные или половинные (они назывались «*piccolo*», поскольку настраивались гораздо выше обычных скрипок; использовались они в ансамблях с арфой или малой флейтой); 4) обычные скрипки; 5) скрипки «*bracchia*» для партий низких голосов; 6) «фаготная скрипка», которая отличалась от «*bracchia*» величиной и способом натягивания струн; 7) «базель» или «бассет», (называемый сейчас виолончелью), который имел в тот период времени 5 струн; 8) «большой бас» или «виолон» (*contra basso*), который мог быть разной величины, имел 5 струн и настраивался ниже виолончели на октаву; 9) «гамба», которую держали между коленями или (буквально «коленная скрипка»), имевшая 6 или 7 струн; 10) «бордон» или «баридон», имевший 6 или 7 струн (это был инструмент с очень широкой «шеей», открытый и пустой в своей задней части, где шли вниз еще 9 или 10 медных или стальных струн, до которых дотрагивались большим пальцем, играя одновременно смычком по верхним струнам); 11) виола *d'amour* — инструмент для «вечернего музицирования», имевший 6 струн наверху, а под грифом — 6 резонирующих стальных струн; 12) английский «виолет», у которого сверху 7 струн, а внизу — 12 [10: 12].

Все эти инструменты широко использовались в красочной и достаточно «пестрой» палитре барочного оркестра, в котором постепенно выделялись ведущие «солисты» — собственно скрипки и виолончели. Возникшее в XVIII веке движение в пользу скрипки и виолончели против «старых» фиделей и виол — знаменательный факт в истории европейского инструментализма. Оно было встречено не всеми музыкантами с одинаковой готовностью.

Например, Юбер Леблан, «говорящий от имени приверженцев виолы, жалуется, что скрипка криклива, пронзительна и груба, утомительна для играющего»; <...> «высокий тон и оглушительный звук скрипки совершенно исключает знатность ее происхождения и благородство воспитания»; <...> «она взяла арену выступления залу, огромную по величине, ”залу необъятного пространства”, которая была благоприятна для выявления ее эффектов, но вредна для виолы»; <...> Ю. Лебланом виолончель рассматривалась «как несчастный бедняк, жалкий и бедный нищий» (цит. по: [2: 37–38]).

С этого переломного момента начинается история академической скрипки, заявившей о себе как инструмент многосторонних выразительных возможностей, в равной степени пригодный для воплощения разнообразных музыкальных образов, эмоций и чувств. Эволюция скрипки показывает весь процесс хода европейской музыкальной истории, переориентацию на новый тип мышления, затрагивающий все без исключения представления о музыке как виде искусства.

В барочных музыкальных трактатах, в частности, в трактате «Универсальная гармония» (1636–1637) французского автора М. Мерсенна, дается развернутая характеристика музыкальных инструментов того времени, среди которых и скрипка. Ее стиль определяется как «веселый и оживленный», в то время как виола и смычковая лира — «печальна и томна»; лютия — «умеренна и скромна» (цит. по: [1: 8]). В эпоху барокко скрипка становится сольным инструментом, что было обусловлено целым рядом историко-стилевых причин. Сольное исполнительство в лице артиста-виртуоза становится для публики наиболее востребованным эстетическим фактором. Одновременно эта эпоха становится «периодом, в котором солистами были нарушены границы, определенные природой для каждого инструмента» [7: 94]. Ни один из инструментов той эпохи, по Н. Харнонкурту, «не отражал так достоверно дух барокко, как скрипка. Ее появление в XVI столетии было как бы результатом постепенной конкретизации определенного замысла» [7: 94].

Процесс выделения скрипки из семейства ренессансных смычковых инструментов (фидель, ребек, лира) был отражением эволюции самой музыки, поскольку «в предыдущих столетиях все элементы складывались в тонкую полифоническую ткань, в которой отдельные инструменты и музыканты составляли анонимную часть целого»; <...> «но около 1600 года появились новые тенденции» [7: 94–95]. Во-первых, «музыкально-декламационная интерпретация поэтических произведений привела к распространению монодии, сольного пения с аккомпанементом», что повлияло на инструментальную музыку, в которой «солист освободился от ансамблевой анонимности, присвоил себе новый монодический звуковой язык и начал изъясняться исключительно с помощью звуков» [7: 95]. Во-вторых, именно через скрипку как сольный инструмент возникла теория музыкальной риторики: «Музыка приобрела характер диалога, а одним из основных требований, которые стояли перед всеми учителями музыки эпохи барокко, была способность научить речевой игре («*sprechendes Spiel*»)» [7: 95]. Инструментальная «звуковая речь» привела к созданию ансамблей и оркестров с ведущей ролью скрипки как инструмента-солиста и ансамблиста одновременно. Впервые это было осознано в опере.

Центральной фигурой, олицетворяющей собой переход от Ренессанса к новому мышлению эпохи барокко, был К. Монтеверди. Как и большинство композиторов-профессионалов новой практики, он был по исполнительской специальности скрипачом. Первые скрипичные соло, которые отвечают современному представлению о концертно-сольной функции инструмента, появились в операх К. Монтеверди «Орфей» (1607) и «Vespro» («Вечерня») (1610). В операх

Монтеверди, его учеников и последователей — Фонтана, Марини, Уччелини — использовались самые разнообразные скрипичные «спецэффекты», например, совершенно необычное для того времени пиццикато. В дальнейшем, в связи с перемещением скрипки и скрипичного ансамбля из оперы в жанры «чистой» инструментальной музыки происходит определенная унификация и стандартизация скрипичных игровых приемов. Это характерно для таких жанров, как *concerto grosso* и трио-соната, создателями которых, как и совершенной скрипки, были также итальянцы.

Именно итальянское барокко стало родиной нового скрипичного стиля, распространившегося далее по всей Европе. Определяя скрипку как сольный барочный инструмент, Н. Харнкурт отмечает, что после периода «бури и натиска», когда композиторам и исполнителям нужно было доказать богатые возможности скрипки в плане образности и техники, ее «дальнейшее развитие немного замедлилось» [7: 95]. Итальянская скрипка, олицетворявшая собой барочный стиль, в скором времени покорила всю Европу. Быстрее всего скрипки прижились в Германии: «уже в первой половине XVII столетия при дворах немецких князей работали итальянские виртуозы» [7: 96].

Перенесение скрипки на иную национальную почву, из Италии — в другие страны Европы, дало толчок формированию национальных школ скрипичной игры, в частности, немецкой и французской. В Германии к концу XVII века сформировался самостоятельный стиль сольной скрипичной музыки, характерной особенностью которого была многоголосная аккордовая игра (в дальнейшем этот стиль послужит основой баховских сольных скрипичных и виолончельных сонат и партит).

Как отмечает Н. Харнкурт, мы сейчас недооцениваем уровень техники, достигнутой в скрипичном письме и игре в XVII–XVIII вв. Здесь действует стереотип мышления — «вера в «безостановочный прогресс» — чем дальше в прошлое, тем ниже уровень скрипичной игры...» [7: 96]. Между тем, в XIX веке здесь наблюдался в определенной степени регресс, по крайней мере, в общем уровне скрипичной техники. Автор книги «Музыка как язык звуков» — Н. Харнкурт приводит в этой связи слова известного в начале XX века французского скрипача А. Марто: «Если бы нам дано было послушать Корелли, Тартини, Виотти, Роде и Крейсlera, наши лучшие скрипачи широко бы открыли глаза и поняли, что искусство скрипичной игры сейчас в упадке» (цит. по: [7: 96]).

Естественно, что понимать эти слова, сказанные А. Марто в 1910 г., следует не буквально. Однако неоспорим тот факт, что множество технических элементов современной скрипичной игры, таких, как спиккато, «летучее» стаккато, «рикошет», несправедливо засчитываются, как

изобретенные Н. Паганини. Барочная музыка уже знала эти приемы, которые использовались, однако, лишь в определенных местах и служили определенным образом целям.

Отдельного описания заслуживает прием скрипичного вибрато, который «настолько же старинный, как и игра на смычковых инструментах»; этот прием служил и служит для имитации пения, а сведения о нем встречаются еще в XVII веке у Агриколы. Однако в трактатах Мерсенна (1636), Норта (1695), Л. Моцарта (1756) *vibrato* считали лишь «разновидностью украшения, которое использовали в конкретных случаях, но ни в коем случае не использовали постоянно» [7: 96]. Л. Моцарт считал вибрато разновидностью тремоло и выступал против его постоянного использования; «Существуют такие артисты, которые дрожат на каждой ноте, будто их трясет непрекращающаяся лихорадка. *Tremulo (vibrato)* стоит использовать лишь в тех местах, в которых это требует делать сама природа» [10: 25]. Пример с вибрато показывает, что скрипка развивалась в русле двух противоположных тенденций: с одной стороны, это была специфика народной по истокам «скрипки-жиги», где речь не шла об имитации пения, с другой стороны, — «речевая игра», ставшая типичной для скрипичного стиля под влиянием оперы, где скрипка универсализируется, перенимает свойства голоса как природного инструмента.

Соотношение специфики и универсализма — главный момент в эволюции скрипки как «орудия» музыкального мышления композиторов и исполнителей. Путь к универсализму в органологии инструмента лежит «через углубление специфики путем ее преодоления» [4: 91]. Скрипичные штрихи и особые приемы игры на скрипке — реальное доказательство этой формулы. В частности, *spiccato* (прыгающий смычок) в основе своей имеет ударный способ звукоизвлечения. *Pizzicato*, известное еще К. Монтеверди, отражает древнюю историю происхождения скрипки из струнно-щипковых инструментов (лира, на которой стали играть смычком). С давних времен (XVII век) известен и такой специфический прием игры на скрипке, как *col legno*, связанный в истоках с ударным инструментарием.

Особой разновидностью скрипичного сочинительства и скрипичной игры является ансамбль, состоящий из скрипок. Скрипичный ансамбль — явление музыкально-художественной практики, которое до настоящего времени изучено далеко недостаточно. Истоки скрипки показывают, что этот инструмент был как в фольклорной практике, так и в профессиональном творчестве преимущественно сольным. Характерная особенность скрипичного стиля — его исконная связь с танцами. В музыкальных культурах разных народов скрипка использовалась как инструмент, который либо предварял танцы, либо их сопровождал. Однако народная скрипка

преследовалась, как и танцы, официальной идеологией Средневековья, что привело к вытеснению скрипки из народного быта. Ключевым поворотом к ренессансу скрипки произошел именно в академической практике. И здесь скрипка оказалась, несмотря на все предыдущие негативные мнения о ней, ведущим инструментом, востребованным в аристократических кругах.

Немаловажную роль в формировании скрипичных ансамблей сыграли и струнно-смычковые оркестры, представленные в одном из первых жанров оркестровой музыки – концерто гроссо. В этом жанре главным признаком была уже симфоническая, по сути, идея игры «светотени», что выражалось через чередование звучания оркестровой массы (собственно гроссо) и ансамбля солистов (концертино). В практике барочного музицирования впервые зародился и ансамбль скрипачей, который был своеобразным отражением профессиональных скрипичных жанров в музыке придворных, а в дальнейшем — буржуазных — развлечений. Ансамбли скрипачей стали повсеместно возникать в Европе еще 300 лет назад, когда законодательницей мод, в том числе и музыкальных, становится Франция. Французский стиль, отличающийся легкостью, изяществом, сдержанностью чувств, обилием украшений, лаконизмом форм, более всего соответствовал скрипке, которая постепенно освобождалась от ярлыка «простонародного» инструмента.

Скрипка проникает в аристократические салоны, где на ней играют «перебежчики» из аристократической среды, готовые соперничать с музыкантами-профессионалами. Скрипичные ансамбли становятся частью придворного этикета, сопровождая танцы на балах, а также королевские и княжеские обеды. Так, Карл II, следуя французской моде, требовал, чтобы за его столом играл ансамбль из 24 придворных скрипачей. Для подобных ансамблей требовался и специальный репертуар, который чаще всего был «привозным» — французским или итальянским.

Показательны в этом отношении сочинения для скрипичного ансамбля создателя лирической трагедии Ж-Б. Люлли — итальянца по происхождению и французского придворного композитора. Аналогично различные виды музыки для скрипичных ансамблей или оркестров (все струнно-смычковые инструменты, иногда с подключением деревянных) создавались Г. Ф. Генделем, творившим для английской аристократии. Параллельно сохранялось и фольклорная линия в развитии скрипичного ансамбля. До сих пор живы традиции шотландских скрипичных ансамблей, искусство которых было строго разработано народной традицией и передавалось из поколения в поколение. В России и в Украине были известны скрипичные ансамбли, существовавшие в крупных помещичьих усадьбах, например, смоленские ансамбли скрипачей XVIII века.

**Выводы.** Скрипка, истоки которой восходят к глубокой давности, была и остается инструментом ведущего значения и сегодня. Органологические и исполнительские параметры скрипичного искусства были различными и изменялись на разных этапах эволюции музыкального мышления. Современная скрипка и разные виды скрипичного ансамбля, возникшие в новой среде, на основе возрождения демократических традиций народного и профессионального скрипичного искусства, — явление межпластового порядка. С одной стороны, в нем представлена традиция аматорского музицирования, утраченная в связи с засильем виртуозов XIX века. С другой стороны, современный скрипичный ансамбль стал одним из популярных академических жанров, функция которых состоит в популяризации классической скрипичной музыки, исполняемой силами высококлассных профессиональных скрипачей. В данной статье были намечены лишь общие тенденции, связанные с историей скрипки.

#### Перспективы исследований данной темы.

Дальнейшее изучение заявленной темы может быть связано, во-первых, с систематизацией понятийного аппарата, применяемого в современной органологии, того ее раздела, который касается струнно-смычкового творчества и исполнительства. Во-вторых, отдельного рассмотрения требует практически не исследованная специфика ансамбля скрипачей, аспекты которой в данной статье были лишь намечены в методологическом плане.

#### Литература:

1. Кузнецов К., Ямпольский И. Арканжело Корелли (1653–1953) / К. Кузнецов, И. Ямпольский. — М.: Гос. муз. изд-во, 1953. — 69 с.
2. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. — М.: Музыка, 1994. — 318 с.
3. Мамардашвили М. Наука и культура // Методологические проблемы историко-научных исследований. — М., 1982. — С. 46.
4. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. — М.: Музыка, 1988. — 256 с.
5. Современный словарь иностранных слов: ок. 20 000 сл. — М.: Рус. яз., 1993. — 740 с.
6. Струве Б. Виола помпоза И. С. Баха. В связи с проблемой изобретательства в истории музыкальных инструментов / Б. Струве // Сов. Музыка. — 1935. — № 9. — С. 38–54.
7. Харнокурт Н. Музыка як мова звуків / Ніколаус Харнокурт. — Суми: Собор, 2002. — 184 с.
8. Чередниченко Т. Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки / Т. Чередниченко // LAUDAMUS. К 60-летию Ю. Н. Холопова: сб. / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского; [отв. ред. В. С. Ценова; ред. А. В. Власов, М. Л. Сторожко; сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко] — М.: Композитор, 1992. — С. 40.
9. Шуман Р. О музыке и музыкантах: собр. статей в 2 т. / Р. Шуман; сост., ред., вступ. ст., коммент. и указатели Д. В. Житомирского. — М., 1975. — Т. 1. — 407 с.
10. Mozart L. A treatise on the fundamental principles of violin playing. / L. Mozart; [Translated by Editha Knocker]. — Oxford Universiti press, 1951. — 328 p.

Рецензент статьи: Игнатченко Г. И., канд. искусствоведения, профессор, Харьковский национальный университет искусств им. И.П. Котляревского, заслуженный деятель искусств Украины