

УДК 78.071.1: 78.083 (450) «15/16»

**И.В. Гребнева**

Харьковская средняя специализированная музыкальная школа-интернат

*Рецензенты: канд. искусств., профессор, профессор кафедры гармонии и полифонии ХНУИ им. И.П. Котляревского Игнатченко Г.И.; канд. искусств., доцент кафедры камерного ансамбля ХНУИ им. И.П. Котляревского Куприяненко Э.Б.*

## **СПЕЦИФИКА ЖАНРОВОЙ ФОРМЫ В CONCERTI GROSSI А. КОРЕЛЛИ**

*Рассмотрена специфика жанровой формы в «больших концертах» Арканджело Корелли (1653 – 1713) – основоположника данного жанра, выявлены истоки тематизма и формы соответствующих произведений итальянского композитора-скрипача.*

*Ключевые слова: жанровая форма, кончерто грассо, стиль А. Корелли.*

*Розглянуто специфіку жанрової форми у «великих концертах» Арканджело Кореллі (1653 – 1713) – засновника даного жанру, виявлено витoki тематизму та форми відповідних творів італійського композитора-скрипача.*

*Ключові слова: жанрова форма, кончерто грассо, стиль А. Корелли.*

*The article examines the peculiarities of the genre form of concerti grossi by Arcangelo Corelli, the founder of this genre, and reveals the sources of thematic transformation and forms of the corresponding works written by the Italian composer-performer.*

*Keywords: genre form, conerto grosso, Arcangelo Corelli's style.*

Использованное в названии данной статьи понятие жанровой формы обозначает одну из трактовок самого явления музыкальной формы. В своих истоках музыкальная форма практически отождествлялась с жанром, о чем пишет Ю. Холопов, выводя различные значения понятия «музыкальная форма», одно из которых прямо обозначает «жанровые имена» – концерт, мотет, fuga и др. [16]. Такое отождествление было характерно для барочного мышления, в котором господствовала антиномичность, а также диффузность в виде нерасчлененности фундаментальных явлений и понятий жанра, стиля, формы.

Поэтому более или менее устойчивые структурные принципы композиции в таком жанре, как concerto grosso, формировались в рамках «жанрового поля», что означает достаточно большой разброс композиционных принципов, а чаще всего – их совмещение в одном и том же произведении, форме как данности, по Бобровскому [2]. В условиях еще неизжитого принципа импровизаторско–письменного дуализма (М. Сапонов [13]), версионности инструментальных составов (Э. Куприяненко [9]) concerto grosso как жанр, созданный А. Корелли, выступает одновременно и как тип музыкальной формы. Этот тип можно определить как «исполнительский жанр-форму», в котором жанровые признаки первичны и стабильны, а композиционная структура вторична и мобильна.

Доклассическая инструментальная музыка – огромная область, где сосуществуют и взаимодействуют жанры и стили, постепенно приобретающие черты типовых музыкальных архитектур. Творчество А. Корелли и его титульный жанр – concerto grosso – являются этому подтверждением. Как уже отмечалось, имеющаяся литература о творчестве А. Корелли и его «больших концертах» подразделяется на источники, посвященные общей истории музыкального искусства, истории инструментоведения и оркестровых стилей, истории развития жанра инструментального

концерта (см. работы М. Лобановой [12], Т. Ливановой [11], Н. Зейфас [7], Н. Харнонкурта [15], В. Варунц [3], Г. Грубера [6], Т. Кюрегян [10], К. Кузнецова и И. Ямпольского [8]).

Акцентируя вопрос о скрипичном стиле как доминанте жанровой формы в *concerti grossi* А. Корелли, следует остановиться на книге В. Стеценко об истоках скрипичного концерта [14], где одна из глав посвящена эволюции жанра *concerto grosso*, который трактуется автором лишь как необходимый этап в становлении сольного концерта. В. Стеценко достаточно большое внимание уделяет приемам и принципам концертирования, в том числе и группового, вынося проблему создания «концертирующего произведения» (термин, вводимый автором) на первый план. Важнейшим этапом в развитии «концертирования» было, по В. Стеценко, творчество А. Корелли. Этот этап ознаменовался рядом особенностей, среди которых автор называет следующие:

- в *concerti grossi* А. Корелли принцип группового концертирования достиг своей кульминации; одновременно у композитора начался и процесс дестабилизации данного принципа;
- группа *concertino* возникла у А. Корелли как стремление объединить концертирование с инструментальной монодией, появление которой способствовало усилению сольных тенденций в инструментальной музыке;
- в основе концертирования групп в жанре «большого концерта» оставался колористический эффект, приобретающий значение контраста между «индивидуализированным» и «обобщенным» тембром струнно-смычковых инструментов;
- специфическая форма «концертирующего произведения» у А. Корелли еще не выкристаллизовалась;
- жанр *concerto grosso*, созданный А. Корелли, стал важной вехой процесса гомофонизации инструментальной музыки, чему способствовало использование квартетного состава, преобладание гармонической фактуры над полифонической, внедрение жанров танцевального и песенного генезисов, потенциально тяготеющих к распределению фактурных функций многоголосия на мелодический рельеф (тема-мелодия) и гармонический фон («хоральные» или фигурированные ритмически или гармонически аккорды).

В. Стеценко также дает определение и расшифровку термина «концертирование» в барочном его понимании: «... концертирование включало в себя такие элементы: 1) чередование различных по тембру групповых звучностей, 2) сольное исполнение, которое противопоставлено групповому, 3) преодоление технических трудностей и виртуозное исполнение» [14].

Аналогичную точку зрения на жанровую форму *concerto grosso* высказывает Н. Зейфас [7], подробно рассматривая вопрос о зарождении и развитии жанра, изучая взаимосвязи *concerto grosso* с предыдущими инструментальными формами, определяя творчество А. Корелли как этап в становлении классического квартетного состава струнного оркестра и специфической структуры цикла: « В оркестровке *concerto grosso* (...) тоже есть классические образцы: трио *concertino* и квартет *concerto grosso*, канонизированные концертами А. Корелли» [7, с. 21].

Однако и В. Стеценко, и Н. Зейфас, выделяя устойчивые признаки жанра, такие, как «сопоставление звуковых масс» (в значении двух оркестровых групп), говорят о некой «иллюзии беспорядка» (Г. Вельфлин [4]) в оркестровке, множестве оркестровых вариантов внутри этого типа. Н. Зейфас пишет: «Да и сам Корелли не очень-то связывал себя строгими правилами. В финале его Первого концерта группа *concertino*, строго говоря, не трио, а лишь две скрипки, из которых вторая вскоре скромно отходит на роль «баса», сопровождающего сольные пассажи первой. Две

скрипки солируют и в финале Третьего концерта, и в первой части Второго, тогда как виолончель solo движется все время вместе с continuo» [7, с. 22].

Продолжая этот перечень, автор упоминает и о первой части Четвертого концерта, где переключки звуковых масс практически отсутствуют – две концертирующие скрипки ведут свой диалог над непрерывным оркестровым сопровождением, и о первом Allegro Шестого концерта, в котором значительная часть виртуозного развертывания поручена всем первым скрипкам, без разделения на *concertino* и *concerto grosso*. Достаточно часто сопоставления звуковых масс становятся фоном и для «концертирования» одного из инструментов *concertino*, а многие вступительные и связующие медленные части основаны на сплошных дублировках *solitutti* [там же].

Характерной особенностью «больших концертов» А. Корелли является известная диффузность их жанровой формы, хотя внутри конкретных произведений и их групп обнаруживаются некоторые общие тенденции. Как всякий гениальный художник, А. Корелли опережает свое время, отвечает, говоря словами М. Бахтина, «на не поставленные еще вопросы»[1]. Фундаментальным для композитора в создании жанровой формы *concerto grosso* было подразделение на уровне эстетико-мировоззренческих категорий, которые в эпоху барокко прямо отождествлялись с жанром, стилем, манерой, способом и условиями исполнения. Речь идет о жанровых тенденциях, формулируемых в ту эпоху терминами *da chiesa* и *da camera*.

Так, цикл из двенадцати *concerto grosso* op.6 А. Корелли членится на два, условно говоря, подцикла – 8 концертов *da chiesa* и 4 концерта *da camera*. Такое деление было достаточно типичным как для самого композитора (четыре сборника трио-сонат также подразделяются на сонаты *da chiesa* и *da camera*), так и для жанровой системы эпохи барокко в целом (барочные теоретики часто использовали в определении жанра «теорию стилей», среди которых наиболее распространенными были стили «камерный», «церковный» и «театральный»[12]). Термины *da chiesa* и *da camera* означают не столько место исполнения, сколько образное наполнение и характер цикла. Цикл *da chiesa* предполагал наличие четырех нетанцевальных частей «медленно – быстро – медленно – быстро» с обязательной фугированной частью, а цикл *da camera* включал несколько танцев по аналогии с сюитой.

Такое деление циклов на две группы вполне возможно, однако следует сразу оговорить, что попытка «зажать» живое музыкальное произведение, тем более, сочинение эпохи барокко в «прокрустово ложе» застывшей структуры, совершенно недопустима, а значит, разделение носит условный характер. Барочный концерт – это циклическая форма свободного типа и в отличие от классической симфонии не имеет строгой иерархичности в структуре целого. Кроме того, именно в период конца XVII – первой половины XVIII веков шел процесс формирования инструментального цикла в его различных вариантах, и в этой области музыкального искусства еще «мирно» сосуществовали старая и новая музыкальные традиции (полифонический и гомофонно-гармонический склад письма).

Т. Кюрегян говорит об этом феномене так: «Инструментальные циклы XVII – 1й половины XVIII вв. отражают общую музыкальную ситуацию этого времени, для которой характерно (...) сосуществование и смешение полифонического и гомофонно-гармонического методов музыкального мышления. Быть может, самый показательный тип цикла, способный быть своего рода эмблемой эпохи, это тот, где подобное соседство составляет самое существо формы: «прелюдия и фуга» и им подобные гармонически-полифонические циклы. Иного рода, менее непосредственно,

соприкосновение указанных складов содержится в двух других жанрах и типах циклических форм – в сюите и сонате, которые, возможно, и по этой причине имели в дальнейшем более плавную музыкальную историю. Наконец, набирающий силу гомофонно-гармонический склад вел к возникновению и постепенной спецификации новых жанров и соответствующих циклических форм. Таков инструментальный концерт»[10, с. 188].

Поэтому, с одной стороны, к *concerto grosso* не приложимы критерии эпохи классицизма, а с другой стороны, он управляется определенной логикой, очерчивающей допустимые границы свободы. Эту закономерность точно определил Г. Вельфин: «Классический стиль создает ценности бытия, барокко – ценности изменения...»[4, с. 158].

Сохраняя «открытость», внешнюю вариабельность, идущие от принципа концертности как исполнительского феномена, жанровая форма (точнее – жанровые формы) «большого концерта» стремится к законченности, целостности. Говоря словами Г. Вельфина, «...стиль открытой формы (...) желает показаться безграничным, хотя в нем всегда содержится скрытое ограничение, которое одно только обуславливает возможность замкнутости (законченности) в эстетическом смысле» [там же, с.146]. Специфика барочной формы не выявлена в полной мере и в области синтаксических структур. Это означает, что форма-структура отдельной части того же *concerto grosso* эквивалентна жанру, взятому в ней за основу, о чем и говорит Ю. Холопов в упомянутой выше статье о музыкальной форме [16].

Два основных принципа образования жанрово-структурных признаков «большого концерта», характеризующиеся в понятиях «церковный» и «камерный», относятся не к конкретным устойчивым моделям, а к области тенденций. Главное отличие концерта *da chiesa* – наличие в структуре цикла нетанцевальных частей. На этой основе возникает слияние в одном и том же концерте, относящемся к модели «церковного», нетанцевальности с танцевальностью, что означает наличие в одной жанровой форме признаков другой, в данном случае, «камерной». Первые восемь концертов А. Корелли ор.6 демонстрируют тенденцию к «смешению стилей», причем, согласно эстетическим нормам эпохи, «...принципиальное главенство какого либо барочного стиля не допускалось»[12, с. 218].

Принцип стилевой диффузности (буквально – «подвешенности») сказывается на жанрах «церковного» и «камерного» концерта, где основным типом конструкции становится сочетание нескольких признаков «стилей», в результате чего «...замкнутый жанр заменяется гибридом» [там же, с.220]. А. Корелли руководствуется этим принципом как специфической чертой музыкального искусства XVII – XVIII веков. В доступной и понятной для музыкантов того времени форме об этом писал еще М. Преториус: «Кое-кто не придает значения тому, как важно, сочиняя песнопение, смешивать мотетную и мадригальную манеру. Я придерживаюсь иного мнения. Полагаю, что такое смешение особенно благотворно для концертов и мотетов, а также служит и способствует грации, когда вначале помещено несколько весьма патетических и медленных размеров, а затем следуют быстрые клаузулы, то снова вмешивается медленное и важное, то опять сменяется быстрым» (цит. по: [12]).

Отсюда смешение в «больших концертах» А. Корелли идей «медленного и важного» и «быстрого и танцевально-игрового», наблюдаемое на уровне цикла в «церковных» образцах. Аналогично строятся и части обеих жанровых разновидностей – «церковной» и «камерной» – и внутри себя,

что воплощается в темповых контрастах, различных складах и характере движения на уровне синтаксических единиц формы каждой пьесы.

Свобода структуры в духе принципа «*in mixto genere*» сказывается в первую очередь в крупном масштабе – на уровне структуры цикла. Концерты А. Корелли – наглядное тому подтверждение. На примере кореллиевского ор.6, где автор сам проводит градацию между жанрами *da chiesa* и *da camera*, обозначая как «церковные» лишь первые восемь концертов, видно, как трактуется строгий четырехчастный «церковный» тип. Только два концерта (№1 D – dur и №7 D – dur) четырехчастны; №8 состоит из пяти частей, а остальные концерты трехчастны. Это объясняется целым рядом причин, о которых говорят исследователи музыки кореллиевской эпохи. В частности Н. Зейфас [7] считает, что именно трехчастный цикл был в музыке барокко наиболее устойчивой и замкнутой в образном плане формой. Этому способствовала не только сакральная символика числа «3» (Святая Троица), но и музыкальная традиция – «камерный концерт» (не путать с циклом *da camera*), зародившийся в церковной музыке болонской школы, где одно время учился сам А. Корелли. Здесь сложился «двойник» так называемой итальянской увертюры, подробное описание которого оставил нам И.И. Кванц [7].

Описывая «камерный концерт», барочный теоретик дает одновременно рекомендации для композиторов, желающих приобщиться к этому, пришедшему из Италии, жанру. Первая часть такого концерта сочиняется в четырехдольном метре, в концертной форме, а ее ригурнель должен отличаться пышностью и полифоническим богатством. Все развитие в этой части строится на постоянном контрасте блестящих, «героических» эпизодов с лирическими. Вторая часть – медленная; она должна контрастировать первой в метре и тональности (одноименный минор, тональности первой степени родства, минорная доминанта в мажоре). Третья часть должна возвращать быстрый темп, но не должна быть похожа на первую; она – менее «серьезна», чаще танцевальна, в трехдольном метре. Как и первая часть, третья писалась в концертной форме, однако ее ригурнель был «краток и полон огня, но не лишен некоторой кокетливости, общий характер – оживленный, шуточный; вместо солидной полифонической разработки первой части здесь легкий гомофонный аккомпанемент» (цит. по:[7, с. 20]).

Наряду с «камерным концертом» на процесс формирования жанровой формы *concerto grosso* повлияли французская и итальянская увертюры с их трехчастной структурой и темповыми контрастами (французская – «медленно-быстро-медленно»; итальянская – «быстро-медленно-быстро»). Т. Кюрегян [10] называет подобные конструкции наиболее стабильными для циклического барочного концертирования. Темповый контраст как доминантный признак циклизации проникает и внутрь пьес-частей. Сам А. Корелли, обращаясь к четырехчастному циклу, стремится к объединению двух или более частей в одну, что ведет к выявлению контрастно-составного принципа формы (*Concerto grosso* №6, II часть – фуга плюс танцевальный ригурнель; *Concerto grosso* №2, II часть – *Allegro* на общих формах движения плюс фуга).

Все 8 кореллиевских концертов *da chiesa* в отличие от 4 *da camera* содержат контрастно-составные формы. Это дает исследователям (Н. Зейфас, Т. Ливановой, В. Стеценко) основания говорить о претворении принципов инструментальной канцоны. Этот генетический исток жанра «большого концерта» на уровне формы приводит как к объединению двух частей в одну, так и к контрастно-составному строению каждой части, состоящей из нескольких разделов с различными темпами, метроритмом, тематизмом, фактурой.

Именно через канцону с ее принципом инструментально трактованной идеи «запева» и «припева» в «большой концерт» проникал прием формообразования в виде «нанизывания» контрастных эпизодов: «Казалось бы, такая «лоскутная форма» (термин М. Буковцера) принадлежит к издержкам переходной эпохи, когда новый стиль еще не выработал автономных структурных закономерностей и был вынужден нанизывать контрасты, чтобы отразить бурное развитие эмоционального и духовного мира современников. Однако постепенно концонообразное нанизывание мотивов не только становится более органичным, но и помогает композиторам строить достаточно протяженные «разработки» тематического материала» [7, с. 13].

Формирование тематизма, составляющего в совокупности с тональным движением основу гомотонных композиционных форм как форм нового типа, шло по каналам фактурного контраста. Отмечая этот факт, Н. Горюхина [5] имеет в виду будущую сонатную форму в ее венско-классическом выражении. А. Корелли в своих *concerto grosso* стоял у истоков сонатно-симфонического концертного цикла, используя контрастно-составные формы, тяготеющие на всех уровнях структурной организации к трехчастности. При этом идея трехчастности мыслится им как «триадность», то есть на уровне эстетической системы барочного мышления. На уровне поэтики, понимаемой как структура, идея трехчастности умножается, дублируется как на уровне части, так и на уровне цикла.

Таким образом, *concerto grosso* у А. Корелли становится прямым отражением эстетики и поэтики музыки барокко на уровне инструментального стиля. В нем воплощены: идея множественности; идея сопряжения различных временных категорий, преломленных сквозь призму специфики жанра (континуальности, вечности, не лишенных при этом внутренней метаморфозы и дискретности, разделенности и самодостаточности).

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса [Текст] / М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1990. – 541 с.
2. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы: исследование [Текст] / В.П. Бобровский. – М.: Музыка, 1978. – 332 с.
3. Варуц В. Музыкальный неоклассицизм: исторические очерки [Текст] / В. Варуц. – М.: Музыка, 1988. – 80 с. – (Вопросы истории, теории, методики).
4. Вельфин Г. Основные понятия истории искусств [Текст] / Г. Вельфин. – М., Л.: [б.и.], 1930. – 290, [6] с.
5. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы [Текст] / Н. Горюхина. – К.: Муз. Украина, 1970. – 318 с.
6. Грубер Р.И. Гендель [Текст] / Р.И. Грубер. – Л.: НИИ искусствознания, 1935. – 125 с.
7. Зейфас Н. *Concerto grosso* в творчестве Генделя [Текст] / Н. Зейфас. – М.: Музыка, 1980. – 80 с. – (Вопросы истории, теории, методики).
8. Кузнецов К., Ямпольский И. Арканджело Корелли (1653 – 1953) [Текст] / К. Кузнецов, И. Ямпольский. – М.: Музгиз, 1953. – 68 с.
9. Куприяненко Э.Б. Альт в политембровом камерно-инструментальном ансамбле австро-немецкой традиции (позднее Барокко – И. Брамс) [Текст]: автореф. дис. ...канд. искусствовед.: спец. 17.00. 03 – муз. искусство / Э.Б. Куприяненко. – Харьков, 2010. – 18 с.
10. Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII – XX веков / Т.С. Кюрегян; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, каф. теории музыки. – [Изд. 2-е испр.]. – М.: Композитор, 2003. – 302 с.
11. Ливанова Т.Н. Западноевропейская музыка XVII – XVIII веков в ряду искусств: исследование [Текст] / Т.Н. Ливанова. – М.: Музыка, 1977. – 528 с.

12. Лобанова М. *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики* [Текст] / М. Лобанова. – М.: Музыка, 1994. – 318 с.

13. Сапонов М.А. *Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западно-европейской музыке средних веков и Возрождения* [Текст] / М. Сапонов. – М.: Музыка, 1982. – 79 с. – (Вопросы истории, теории, методики)

14. Стеценко В. *Джерела скрипкового концерту* [Текст] / В. Стеценко. – К.: Муз. Україна, 1980. – с. 581-583.

15. Харнонкурт Н. *Музыка як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики* [Текст] / Николаус Харнонкурт. – Суми: Собор, 2002. – 184 с.

16. Холопов Ю. *Форма музыкальная* / Ю. Холопов. – Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. – М., 1990. – с. 581-583.

Статья поступила в редакцию 04.01.2013