

Гребнева И.В.

соискатель, Харьковский национальный университет искусств,
преподаватель, Харьковская средняя специализированная музыкальная школа–интернат

СКРИПИЧНЫЙ СТИЛЬ КАК ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ДОМИНАНТА ЖАНРА CONCERTO GROSSO

Аннотация. Рассмотрены и классифицированы характеристики скрипичного стиля как инструментальной основы жанра concerto grosso, очерчен контекст и перспективы развития этого стиля в музыке последующих эпох.

Ключевые слова: скрипичный стиль, жанр concerto grosso, инструментальная доминанта жанра.

Анотація. Гребнева І.В. Скрипковий стиль як інструментальна домінанта жанру concerto grosso. Розглянуто та класифіковано характеристики скрипкового стилю як інструментальної основи жанру concerto grosso, окреслено контекст та перспективи розвитку цього стилю у музиці наступних епох.

Ключові слова: скрипковий стиль, жанр concerto grosso, інструментальна домінанта жанру.

Annotation. Irina Grebntva. The style of violin playing as the instrumental dominant of the concerto grosso genre. The peculiarities of violin playing style as the instrumental foundation of the concerto grosso genre are investigated and classified, and the context and prospects of this style in the music of following ages are described.

Key words: violin playing style, concerto grosso genre, instrumental dominant of a genre.

Надійшла до редакції 14.12.2012

Анализ предыдущих исследований. В имеющихся на сегодняшний день работах. Посвященных жанру concerto grosso, основное внимание уделяется культурологическим проблемам, а также характеристикам жанровой формы, тематизма, общей композиции произведений. Вопросы, связанные с инструментальным воплощением данного жанра, в частности, с ролью скрипичного стиля в его становлении, специально не рассматриваются.

Цель данной статьи – выявление роли скрипки как инструментальной доминанты жанра concerto grosso.

Объект изучения – жанр concerto grosso, **предмет** – скрипичный стиль как его инструментальная основа.

Результаты исследования. Инструментализм в музыке Нового времени был тесно связан с инструментами как носителями признаков музыкального мышления, существенно отличающегося от предыдущей вокальной традиции. Сохраняя связь и преемственность с вокальной практикой, барочный концертирующий стиль основное внимание уделяет выразительным свойствам тембра и техники практиковавшегося тогда инструментария. И хотя стабилизация инструментальных составов в ансамблях и оркестрах осуществлялась постепенно, сами инструменты начинают осознаваться как персонифицированные носители определенных выразительно-смысловых, а, следовательно, – образно-стилевых качеств.

В барочной музыкальной теории с ее обширной и многообразной классификацией музыкальных стилей фигурирует «стиль симфоний» (stylus symphonicus). Этот вид стиля среди общих восьми выделяет в «Musurgia universalis» (1640 г.) А. Кирхер. Однако, в отличие от других стилей – «церковного», «канонического», «мотетного», «фантазийного», «мадригального», «мелизматического», «хореического или театрального» – о «стиле симфоний» автор говорит мало, что связано с неустойчивостью и новизной самого этого понятия в музыке барочной традиции. Под «стилем симфоний» И. Кирхер понимает манеру письма для различных инструментальных составов, в которых используется «...совместное звучание различных инструментов» (см. об этом: [6, с.172]).

Идеи А. Кирхера развивает в своем «Музыкальном словаре» (1703 г.) С. де Броссар. Автор более подробно, чем А. Кирхер, рассматривает «стиль симфоний», впервые вводит аффективную характеристику отдельных инструментов, от наличия и сочетания которых зависит этот стиль. В «Словаре» С. де Броссара впервые используется понятие «стиль инструмента». В частности, стиль скрипок определяется как «веселый», поперечных флейт – как «печальный, томный» и т.д. [6, с.177]. Еще более дифференцированную характеристику «стилей инструментов» дает в 1713 г. в «Das Neu-eröffnete Orchestre» И. Маттезон. Наряду с другими инструментами – духовыми и струнно-щипковыми – автор «Совершенного капельмейстера» говорит о струнно-смычковых – «влюбленной виоле да-амур», «полновесной виоле да браччио», «шепчущей виоле да гамба», «рычащей виолоне» и т.д. [6, с.178].

Скрипка постепенно выделяется из «тембровых стилей» других инструментов и занимает в развитии инструментально-концертной практики Нового времени ведущее положение. Корни доминирования скрипки в ансамблево-оркестровой музыке барокко уходят вглубь эстетико-философских представлений о музыке, идущих от Средневековья (Боэций). В скрипке современникам виделось «ангельское пение», что отражено в известном афоризме «Der Himmel hangt voll Geiden» (нем. «все небо в скрипках»). Эта метафорическая формула, известная по сей день, определяет процесс секуляризации академической музыки, сопровождавшейся ее инструментальной автономизацией в виде отделения от слова и связанного с ним вокально-интонирования.

Отождествление скрипки с «ангельским пением» входит в качестве онтологической константы в инструментальную практику не только барокко, но и последующих эпох. На базе такого понимания скрипки и ее голоса возникает скрипичный стиль, доминирующий в эпоху барокко, в котором отражены и другие качества музыкального мышления этой эпохи – выделение фигуры исполнителя-виртуоза как носителя функции концертной сольности, формировавшейся в недрах совокупного и первоначально расплывчатого явления «стиля симфоний».

Как отмечает М. Лобанова, в характеристиках и инструментов, данных И. Маттезоном, «...заметно переключение от изображения аффектов к изображению определенных свойств характера» (...), что «свидетельствует и об отходе от старого канона репрезентации аффекта, и об удерживаемых основных типах изображения» [6, с.177].

Скрипка, скрипичный стиль в плане отхода от «удерживаемых основных типов изображения» была наиболее созвучной музыкальному мышлению новой эпохи. Причины выделения скрипки на ведущие позиции в барочном музицировании Н. Харнонкурт видит в следующем:

- в музицировании на первый план выдвигается виртуоз, а не анонимный (случайный) исполнитель; виртуозы-артисты нарушали границы установленных правил, становились солистами, причем скрипка была тем инструментом, который как никакой другой отражал дух эпохи;
- процесс выделения, «выкристаллизовывания» (Н.Харнонкурт) скрипки из семейства ренессансных смычковых инструментов, таких как фидель, ребек, лира, отразился в творчестве гениальных мастеров-изготовителей из Кремоны и Брешии, создававших уникальные инструменты для сольной практики;
- эволюция инструментов струнно-смычковой группы шла параллельно с «...эволюцией самой музыки, поскольку в предыдущих столетиях все элементы складывались в тонкую полифоническую ткань, в которой отдельные инструменты и музыканты составляли анонимную часть целого» [8, с.94]; на смену образной фактурно-нерасчлененному полифоническому ансамблю мелодий приходит новый мелодический стиль, ориентированный на сольную монодию;
- около 1600 года (год рождения оперы) «...музыкально-

декламационная интерпретация поэтических произведений привела к распространению монодий, сольного пения с аккомпанементом» [8, с.95]; сольная вокализация в стиле *conciato* привела к формированию новых форм выражения, что сказалось и на инструментальной музыке: «...солист освободился от ансамблевой анонимности, присвоил себе новый мелодический звуковой язык и стал «высказываться» исключительно с помощью звуков» [8, с.96];

- сольный вид музицирования становится своеобразным языком, из него возникает теория музыкальной риторики; музыка приобретает характер диалога, «...а одним из основных требований, которые стояли перед всеми учителями музыки эпохи барокко, была способность научить «речевой» игре (*sprechendes Spiel*)» [8, с.96].

Понимание музыки как речи прямо связано с риторическим типом творчества, что отразилось и в инструментальной сфере мышления барочных музыкантов. Риторический тип творчества ориентируется не на самую непосредственную, «... «сырую» действительность, но на действительность, упорядоченную согласно известным правилам» [7, с.183 – 184].

Автор этих слов – Ал. Михайлов – «...расширяет узкое понятие риторики («система правил сопоставления любой речи, любого высказывания»), выводя его за границы словесного искусства, отмечая «сопряженность со словом всего живописного» [4, с.204]. В эпоху барокко риторику называли музыкальной речью (*Klangrede*), что имело прямое отношение к новому типу мышления с помощью инструментов, среди которых скрипка выходит на ведущее место. Характерно, что «...в Италии времен К. Монтеверди композиторами становились исключительно скрипачи»; (...) «...новый музыкальный язык барокко на протяжении неимоверно короткого времени привел к появлению виртуозной литературы, которая долгое время считалась непревзойденной» [8, с.95].

Однако настоящие скрипичные соло появились в операх К. Монтеверди – в «Орфее» (1607) и в «Vespro» (1610). Этим подтверждается тот факт, что инструментальное начало в музыке Нового времени было тесно связано с вокальным. Не случайно Г. Берлиоз, говоря о композиторе-скрипаче А. Корелли, одновременно называет и композитора-певца Дж. Каччини. Как отмечают К. Кузнецов и И. Ямпольский, «...сопоставление двух новаторов в области вокальной и инструментальной музыки не случайно. В деятельности Корелли на переломе XVII – XVIII веков и в деятельности Каччини на переломе XVI – XVII веков Берлиоз тонко подметил их значение как художников, стоявших на исторической грани в рождении нового, мелодического в его первооснове, музыкального стиля.» [5, с.4].

Скрипичный стиль унаследовал от вокального качество, обозначаемое итальянским термином «кантабиле» – певуче, напевно. По И. Маттезону, «...всякое музыкальное произведение, вокальное или инструментальное, должно быть кантабилно». Приводя эти слова, авторы книги об А. Корелли подчеркивают утверждавшуюся в скрипичном стиле XVII века экспрессивность, выразительность в музыке, которая явилась «...источком «драматичности» в искусстве XIX

века, отличающемся не абстрактной, а конкретной содержательностью» [5, с.5].

История скрипки отражает тенденции в развитии музыкального мышления переходной эпохи «Ренессанс – Барокко»: «Сложившись в середине XVI века, скрипка – молодой, исторически прогрессивный музыкальный инструмент – выступает в Италии XVII века как носитель новой, демократической в своей основе, художественной культуры» [5, с.6]. Качества скрипки наиболее полно отражали историческую потребность в выразительной игре, в том стиле, который сам его создатель – К. Монтеверди – называл «взволнованным». Артикуляционные и динамические возможности других инструментов – щипковой лютни и многострунной смычковой виолы – уже не могли полностью удовлетворить новым требованиям практики общественного музицирования. Скрипка как инструмент новых содержательных возможностей формировалась не изолированно, а в контексте с другими инструментами, в частности, с «ударным» типом клавишных – прообразом современного фортепиано (Б. Кристофори одновременно с классической скрипкой А. Страдивари создает молоточковое *piano e forte*).

Скрипичный стиль вбирает в себя и отражает новую интонационную практику в широком объеме ее историко-художественного значения. Скрипичная сольность идет от монодии как господствовавшего тогда типа музыкального выражения, связанного с оперой. Оперный стиль *concitato* порождает риторическую формульность, риторические фигуры, становящиеся индивидуализированной музыкальной речью. Благодаря этому возникает потребность в новых инструментальных звучаниях-тембрах, которые отвечали бы следующим задачам:

- выделялись бы из общей колористической ансамблево-оркестровой массы (красок барочного оркестра) благодаря силе и отчетливости («гладкости») звука; эту задачу и решает усовершенствованная скрипка;
- соответствовали бы выразительности автономного мелодического звучания, для которого требовался бы инструмент, не только сильный по звуку, но и имеющий универсальную специфику, пригодный для исполнения разных мелодий – как вокализованных кантабилных, так и танцевально-характеристических; скрипка удовлетворяла обоим этим требованиям.

Прежде чем стать солирующим инструментом, скрипка апробировалась в ансамблевой практике, что выявилось в ее первоначальной функции концертирования; эту функцию следует считать генетически исходной для скрипичного стиля, формировавшегося первоначально в рамках концертно-антифонного диалога, репрезентируемого жанром *кончерто грассо*. Автономный скрипичный стиль в виде выделения и фактурной фиксации сольной функции формировался в условиях барочного оркестра. Говоря о нем, Н. Харнокурт характеризует этот оркестр как «единный, прекрасно настроенный «инструмент»» [8, с.97]. Здесь было все точно рассчитано, причем в фактуре преобладали краски, колорит, а не самостоятельная «линейная графика» голосов-партий. Основой зву-

чания оркестра в музыке барокко было соотношение групп, а не отдельных инструментов: «Подобно барочным органам, характерное звучание каждой из групп оркестра играло решающую роль в инструментовке: в *tutti* имели дело с четырех- или пятиголосной фактурой, звучание которой формировалось добавлением или снятием инструментов; духовые инструменты при этом исполняли преимущественно те же самые партии, что и смычковые» [8, с.98].

Для рассматриваемого вопроса о скрипичном стиле здесь существенно то, что дублировки в *tutti* означали не тембровые миксты, а фактурные уплотнения, позволяющие выделить ведущие голоса, интонирующие основной мелодический материал, из общей фоновой массы звучания. Соотношение рельефа и фона, вырабатываемое в барочном оркестровом письме, послужило источником будущего выявления солирующих функций инструментов, постепенно выходящих из «тени» и становящихся персонифицированными, доминирующими как в оркестрово-симфонической, так и в концертно-сольной практике. Первой и ведущей здесь была скрипка.

Формирование стиля скрипки – специфического и универсального одновременно – шло по пути выделения из туттийной звучности сольных ансамблевых эпизодов, которые чередовались с тутти, образовывали диалогическую концертную структуру такой жанровой формы, как барочный «большой концерт». Вначале эти ансамбли были достаточно произвольными по выбору «солистов». Однако скрипка в них была неизменным участником. Чаще всего это была не одна, а две скрипки, а позже начинают формироваться устойчивые дуэты и трио солистов политембрового типа. Как отмечает Н. Харнокурт, «...звучковым костяком барочного оркестра было сочетание гобоя и скрипок. Этот вид *colla parte* был достаточно свободным, благодаря сольным концертующим партиям, у которых тембры разных групп инструментов (трубы, флейты, гобои, струнные) отделялись от слитного звучания *tutti*; это особенно находчиво и замечательно практиковал И. С. Бах» [8, с.99].

Из практики барочного оркестрового концертирования вытекают, таким образом, две основные функции скрипичного стиля – оркестровая, формируемая в тутти и являющаяся предтечей классицистского оркестра с доминированием в нем струнно-смычковой группы, и ансамблево-сольная, камерная по сути, послужившая истоком формирования как струнно-смычковых камерных ансамблей (первый образец – трио-соната), так и сольной скрипичной сонаты, а так же классицистского концерта для скрипки с оркестром.

С точки зрения понимания скрипичного стиля как видового инструментального, существующего наряду с другими, рядоположными ему, – клавирным (фортепианным), виолончельным, альтовым, гобойным, а до того – лютневым, виолыным и т.д., – этот стиль формировался под влиянием двух векторов стилевой системы – вертикального (синхронического) и горизонтального (диахронического). Первый из этих векторов обозначает соотношение скрипичного инструментально-видового стиля с другими уров-

нями «лестницы» стилевой иерархии выделяемыми В. Холоповой [9, с.223], – стилями эпохи, национальной школой, жанровым стилем, стилями творческих личностей. Второй вектор – отражение в стиле инструмента результатов его взаимодействия с другими видовыми стилями. Здесь, если речь идет о стиле скрипки, то имеется в виду отражение в нем техники игры на клавишных инструментах, духовых, струнно-щипковых, ударных, а также практики вокального интонирования, которая была первичной по отношению практически ко всем инструментальным стилям.

Стиль инструмента складывается в практике его использования в ансамбле или в оркестре с последующим выделением сольной функции как результата его окончательной автономизации. Стиль скрипки на начальном этапе формирования складывался именно как ансамблево-оркестровый с приоритетом камерности как особого типа музыкального мышления. И концерто-гроссо, и трио-соната как титульные жанры ранне-барочной инструментальной практики имели в своей основе данный жанровый знак.

Рассуждая о природе камерной музыки, Б. Асафьев выделяет ее главный внешний атрибут – «замкнутое музицирование», в основе которого лежит стремление «... воздействовать на ограниченный круг слушателей в малом по размеру своему помещении» [2, с.213]. Все остальные качества камерной музыки выводятся, по Б. Асафьеву, из этой исходной генетической предпосылки: «Отсюда – свой присущий ей характер, свой отбор средств выражения, своя техника и во многих отношениях свой уклон содержания, особенно, в сферу возвышенно-интеллектуальную, в область созерцания и размышления и в сферу личной психики» [2, с.214]. Камерно-инструментальную музыку как разновидность камерности Б. Асафьев определяет как «... высшую сферу сосредоточения музыкального, где композитор добивается максимума воздействия (не внешнего) при строгой ограниченности средств» [там же].

Жанровая специфика камерно-инструментальной музыки определяется Б. Асафьевым на основе ее сравнения с симфонией (симфонической музыкой). Основоположник интонационной теории при этом подчеркивает, что «... отличие европейской камерной музыки от симфонической ни в коем случае не может базироваться на том, что она не симфонична»; речь идет лишь об «ином направлении воздействия». Продолжая это сравнение, Б. Асафьев отмечает, что «... камерная музыка, питаясь, как и всякая музыка, жизненноощущениями, но и будучи самоуглубленной, менее склонна к изобразительности и подвергает «сырой материал внешних чувств» гораздо более утонченной формально-стилистической обработке, чем то мы видим в жанровой симфонии» [2, с.214].

Соотношение камерности как преимущественно лирической сферы выражения с оркестровой симфоничностью является гибким и подвижным, а в связи с этим не сводится к четкой жанровой классификации. Об этом речь идет в статье (лекции) Т. Адорно, посвященной камерной музыке [1]. Рассматривая камерную музыку с социологических позиций, автор подчерки-

вает, что он идет «... не от жанра, границы которого расплывчаты, не от слушателей, а от исполнителей» [1, с.79]. Выделение исполнителя как первоочередного социофактора в становлении камерно-ансамблевого музицирования происходило исторически постепенно. Однако характеристика камерно-инструментальной сферы в ее адорновском понимании дает многое для выявления синтетической (скорее, синкретической) природы ранних концертно-ансамблевых форм музицирования, таких как концерто-гроссо и «параллельной» ему трио-сонаты. В связи с этим целесообразно привести «фактурно-исполнительское» определение камерности, данное Т. Адорно. Говоря о камерной музыке в ее автономном видовом значении, сложившемся в эпоху сонатной формы, Т. Адорно подчеркивает ее наиболее характерный признак – «... принцип дробления тематического материала между различными партиями в процессе развития» [там же].

Главным показателем здесь является фактура, о которой Т. Адорно говорит следующее: «Этот тип музыки по своему внутреннему устройству, по своей фактуре конституируется распределением исполняемого между несколькими совместно музицирующими людьми» [1, с.79]. Камерно – инструментальное начало в музыкальном мышлении, отражаемое через фактуру композиторского текста, предполагает автономизованный тип исполнителя-ансамблиста, осознающего роль и функцию исполняемой им партии в целом и в каждый отдельный момент развития музыки. Камерная музыка «... рассчитана на таких музыкантов, которые, исполняя свою партию, вполне отдают себе отчет и соизмеряют свою партию с ее функцией в целом» [1, с.79].

Камерно-инструментальное начало формируется на основе концертности, представленной в варианте оркестрово-ансамблевого концертирования с постепенным выделением солистичности отдельных инструментов-корифеев. И в своих истоках, и в последующем развитии инструментальные сферы выразительности – концертность (солистичность), камерность, оркестровость (симфоничность) – постоянно взаимодействовали, рождая не только соответствующие их природе жанры, но и всякого рода их смешения. Музыка Нового времени намечает эту тенденцию, представленную еще в форме изначальной нерасчлененности, а последующие эпохи демонстрируют все это на уровне синтеза, – не только жанров и даже не столько жанров, сколько сфер мышления.

Барочные жанры концертно-ансамблевого свойства еще не достигают того качества, которое позволяет находить в них межжанровый синтез. Однако, если обратиться к истокам тех же концерто-гроссо и трио-сонаты, то можно обнаружить воплощение в них разных жанрово-стилистических знаков, связанных с фольклорным и полуфольклорным музицированием. Попадая в орбиту бурно развивавшейся светской музыкальной концертности, первичные жанры и формы музицирования академизируются, становятся типовыми, обретают устойчивые схемы конструирования. Такие жанровые формы, как концерто-гроссо, именно конструируются, причем сам процесс и результат

этого конструирования определяет сущность той или иной модификации жанра.

Совмещение признаков концертности и камерности на пути к симфоничности, идущее от концерто-гроссо в историческом плане прошло несколько этапов. На раннем этапе наблюдается диффузное (неопределенное, недифференцированное) сосуществование этих принципов, что и отражено в антиномии «концерт» (солирование-ансамблирование) и «большой» (оркестровая симфоничность). Второй этап связан с четким классицистским (венская классика) разделением этих сфер на уровне типологизированных жанровых форм – симфония, концерт для солирующего инструмента с оркестром, камерно-инструментальный ансамбль – дуэт, трио, квартет и т. д. Третий этап, связанный с творчеством инструменталистов-романтиков второй половины и конца XIX века (наиболее показателен здесь И. Брамс) возрождает барочные принципы смешения сфер на основе классицистских канонов типизации жанрового содержания.

Т. Адорно в этой связи приводит показательные примеры из музыки И. Брамса, отмечая «камерно-музыкальный тон» первой части его Четвертой симфонии и «симфонический характер» его фортепианных сонат. Критерием «симфоничности» для Т. Адорно является наличие сонатной формы – общей основы симфоничности и камерности в их жанрово-автономном существовании. При этом данная форма «... оказывалась особенно пригодной для изображения субъективно-опосредствованной динамической целостности» что более характерно для камерных жанров, чем для симфонических и концертных «фресок» с их «публичным», «объективным», рассчитанным на массовую публику эффектом [1, с.85].

Доминирование принципа концертирующего стиля как исходного для понимания специфики концерто-гроссо еще не предполагало приоритета сонатности, что и не позволяет причислить этот жанр к оркестрово-симфонической сфере. Вместе с тем, «внутри» «большого концерта» созрел принцип камерного ансамблирования, тяготеющий по своей природе к «изображению субъективно-опосредствованной динамической целостности» (Т. Адорно). В рамках сольного ансамблирования стабилизировались и инструменты, становившиеся главными носителями динамики формы, среди которых выделялась скрипка.

В становлении и размежевании видов (жанров) инструментального музицирования ведущая роль принадлежала инструментам и инструментальным составам как носителям константных, устойчивых признаков данной сферы музыкального мышления. Но не менее показательно здесь камерно-инструментальное музицирование, выросшее из барочной концертности и развивавшееся далее параллельно с симфонией и концертом для солирующего инструмента с оркестром как ее разновидностью.

При этом изменялось и само понятие камерности. О тенденциях в этом процессе пишет Б. Асафьев, приводя в качестве рубежа между «старой» и «новой» камерностью начальные десятилетия XX века – период становления Новейшей музыки. Отмечая, что

«проблема динамики камерного ансамбля одна из самых сложных в современной музыке», Б. Асафьев говорит о двух типах камерности. Первый тип – «камерный ансамбль – остроумный салонный диалог или утонченно «прекраснодушное собеседование»; второй тип – «камерный ансамбль – замкнутая сфера личных переживаний и размышлений: «монологи» глубоко чувствующей души» [3, с.105].

Б. Асафьев говорит о классико-романтических моделях камерного ансамбля, устойчиво просуществовавших вплоть до конца XIX века. Однако они «...не составляют исчерпывающего содержания современного камерного стиля» [там же]. Очерчивая далее общую картину камерной жанровости в ее предыдущем и нынешнем (20-е годы прошлого века) существовании, основоположник интонационной теории особо подчеркивает роль инструментов в практике ансамблей разных типов.

В частности, характеризуя черты нового камерного ансамбля, Б. Асафьев отмечает в нем стремление к «строгости конструктивизму, к четкости фактуры и к сосредоточению сильнейшего напряжения на кратчайшем протяжении времени», что выражается «в достижении наибольшей выразительности при наименьшей затрате исполнительских средств» [3, с.106]. Новый ансамбль, в отличие от классико-романтической модели, возрождает и усиливает принцип, формулируемый Б. Асафьевым как «увеличение приемов и комбинаций внутри данного небольшого ансамбля и учет сил каждой единицы – каждого инструмента» [там же]. Данная тенденция в XX веке, по Б. Асафьеву, идет от ритма жизни новой городской культуры, что в свое время было характерным и для позднего Ренессанса, из которого возник концертирующий стиль барокко.

Практика новейшей музыки возрождает предклассическую традицию инструментального мышления на новом витке исторической спирали. Это относится как к типам оркестров и концертных ансамблей, так и к фиксации ролевых функций участвующих в них инструментов. Тембровая инструментальная стабильность, постепенно формировавшаяся в практике барочных концерто-гроссо, в XX веке становится основополагающим фактором инструментально-ансамблевого мышления.

Тембровая интонация (Б. Асафьев), тембровая мелодия (А. Шенберг) становятся главными для композиторов, обращающихся к камерно-инструментальной сфере. Характерно в этом смысле попутное замечание Б. Асафьева о том, что «в некотором смысле мы возвращаемся к старинной практике городских музыкантов XV – XVII века, к богатой инструментальной культуре ренессансного города с ее общественной открытостью и доступностью» [3, с.107]. Концертирование в концерто-гроссо и трио-сонате вышло из этой практики. Ее характерной особенностью было подчеркнутое внимание к инструментам как носителям определенной художественно-выразительной функции.

В рамках формируемых эпохой и создаваемых композиторами и исполнителями «образов инструментов» возникала и совершенствовалась их техника, их стилевые качества. В результате сложилась уже тогда (Ренессанс, раннее барокко) и развивалась далее тен-

денция к такой организации материала в концертных ансамблях, «когда каждый инструмент и каждый голос дают характерные, только им присущее и ими только выполнимое в данных условиях, звучание» [3, с. 106].

Тембр инструмента и его выразительные возможности приобретают статус стилевого фактора, действующего «безотказно» практически на всех этапах эволюции инструментального стиля как системы «мышления тембрами». Исторически наиболее весомым и для оркестрово-концертной, и для ансамблевой практики первичным был и остается по сей день стиль скрипки.

Выделение скрипичного стиля как доминанты в тембровой оркестрово-ансамблевой палитре происходило на базе титульных жанров барочного концертирования, среди которых ведущее положение занимал концертто грассо. Комплексная характеристика этого жанра, стоявшего на полпути между «малыми» и «большими» оркестрово-симфоническими составами, которая была дана выше, позволяет выделить причины указанного доминирования и предложить определение скрипичного стиля в данном жанре.

Выводы. Среди причин, способствовавших доминированию скрипки в ансамбле и в оркестре барокко, видятся следующие:

- струнно-смычковая природа инструмента, позволяющая использовать его в развернутых мелодических построениях в условиях формирования мелодического тематизма как главного условия и признака музыки Нового времени;
- достаточно высокая степень и амплитуда громкостной динамики, присущая скрипке в отличие от виол, что позволяло ей конкурировать с другими оркестровыми голосами, выделяться среди них не только по своей мелодико-тематической, но и по фоники-динамической функции, уходить на роль контрапункта-фона за счет снижения громкости звучания;
- детальная и всесторонняя разработанность артикуляционной системы скрипичной игры, осуществленная композиторами-скрипачами, являвшимися авторами концертто грассо и трио-сонат;
- существование высокохудожественных и конструктивно совершенных образцов инструмента, созданных мастерами скрипичного искусства, что явилось объективной предпосылкой автономизации скрипки как инструмента, обладающего сольной функцией;
- социальная востребованность скрипичного звучания в условиях спроса и предложения формировавшейся тогда демократической светской аудитории, интересы которой были направлены на концертную инструментальную музыку виртуозного типа, связанную в своих интонационных истоках с бытовавшими тогда популярными песенными и танцевальными жанрами;
- универсализм скрипки как инструмента, в равной степени пригодного для воплощения различных эмоциональных и игровых состояний, что выражалось в развитии сольного скрипичного многоголосия с использованием скрытой полифонии и аккордики;
- наряду с дифференцированной артикуляционной системой это выдвигало скрипку на роль автономного концертно-солирующего инструмента, что

впоследствии привело к созданию классицистских концертто для скрипки с оркестром.

На основании комплекса этих причин можно предложить определение скрипичного стиля, в своем генезисе связанного с практикой общественного музицирования в жанрах концертто грассо и «параллельной» ему трио-сонаты. *Стиль скрипки в этих жанрах выступает как триединая система ролевых функций инструмента – сольности, ансамблевости и оркестровости, находящаяся в первоначальном синкретическом единстве и представленная в рамках новой гомофонной стилистики с присущей ей дифференциацией рельефа и фона, с ведущей ролью мелодического тематизма в его инструментальном воплощении.*

Скрипка оказалась инструментом, наиболее пригодным для воплощения новых интонационных идей, пришедших на смену вокальной полифонии Ренессанса. Голос скрипки стал ведущим в системе дифференцированной по функциям сначала фактурной, а затем темброво-фактурной организации «голосовой» вертикали в музыке «стиля симфоний». Через скрипку шло формирование инструментального тематизма и его жанровых разновидностей, что отразилось как в танцевальной сюите, так и концертно-ансамблевых жанрах концертто грассо и трио-сонаты, в которых осуществлялось преобразование сюитности в симфоническую сонатность.

Жанр симфонии в ее классицистском (венско-классическом) воплощении возник не только на основе «сплавления» предыдущих жанровых систем, но и под мощным влиянием скрипичного музицирования, в котором инструмент становится, по Б. Асафьеву, источником рождения новых интонаций.

Литература:

1. Адорно Т.В. Камерная музыка // Избранное: Социология музыки / Адорно Т.В. ; [пер. А.В. Михайлова, М.И. Левиной ; гл. ред. и авт. проекта С.Я. Левит; сост. С. Я. Левит, С.Ю. Хорумов].
2. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. – 216с.
3. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. – 2-е изд. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. – 278с.: нот.
4. Барсова И.А. Поздний романтизм и антиромантизм в свете риторического типа творчества (опыт рассуждения) / И.А. Барсова // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П.И. Чайковського. – К., 1999. – Вип. 6: Musical arts et scienta. Книга на честь 70-річчя Н.О. Герасимові – Персидскої. – С.202 – 218
5. Кузнецов К., Ямпольский И. Арканджело Корелли (1653 – 1953) / К. Кузнецов, И. Ямпольский. – М. : Музгиз, 1953. – 68с.
6. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 318с.
7. Михайлов Ал. Отражение античности в немецкой культуре конца XVIII – начала XIX века. / Ал. Михайлов // Античность в культуре и искусстве последующих веков : Материалы науч. конф., 1982г. / Гос. музей изобр. искусств им. А. С. Пушкина. – М., 1984. – С. 183 – 184.
8. Харнонкурт Н. Музыка, як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики / Н. Ханонкурт. – Суми : Собор, 2002. – 184с.
9. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. Пособие для студентов вузов искусств и культуры : [в 2-х ч.] / В.Н. Холопова; Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. – СПб. : Лань, 2000. – 320с. – (Мир культуры, история и философия).