

Дрига К. І.

здобувач
Харківської державної академії культури

АНСАМБЛЕВЕ ВИКОНАВСТВО В МИСТЕЦЬКОМУ КОНТЕКСТІ БАРОКО

Анотація. Аналізується основні історичні передумови й теоретичні засади зародження і розвитку ансамблевого виконавства в епоху бароко.

Ключові слова: ансамбль скрипалів, музичне виконавство, бароко, ансамблеве виконавство.

Аннотація. Дрига К. І. Ансамблеве исполнительство в художественном контексте барокко. Анализируются основные исторические предпосылки и теоретические основы зарождения и развития ансамблевого исполнительства в эпоху барокко.

Ключевые слова: ансамбль скрипачей, музыкальное исполнительство, барокко, ансамблево исполнительство.

Annotation: Driga K. I. Chamber performance in the artistic context of the baroque. The basic historical background and theoretical basis of the origin and development of the Ensemble Performance in the Baroque period are analyzed.

Keywords: chamber of violinists, musical performance, baroque, chamber performance.

Постановка проблеми. Історія ансамблю скрипалів як мистецького феномену розпочинається на межі XVI – XVII ст. Його кристалізація, подібно формуванню оркестру в сучасному розумінні, пов'язана з виникненням у цей період гомофонно-гармонічного стилю та його провідних жанрових репрезентантів – опери, ораторії, інструментального концерту тощо. XVII – перша половина XVIII ст. в історії музичного виконавства пройшли під знаком утвердження інструментальної музики (зокрема смичкової) як самостійної гілки в музичному мистецтві й ансамблевого музикування як основної форми його екзистенції. Ансамблеве музикування в добу бароко було однією з домінуючих сфер у європейській музиці, різноманітне буття якого яскраво ілюструють сюжети тогочасних картин відомих італійських, нідерландських, фламандських та ін. живописців – Н. Реньєрі («Концерт»), Ж. Хонтхорст («Гітаристка» і «Віолончеліст»), Караваджіо («Музиканти»), П. Хореманс («Концерт у курфюрста Максиміліана III») та ін. Проте й досі чимало аспектів проблеми зародження й функціонування ансамблю скрипалів видається недостатньо вивченими. Цим зумовлена **актуальність** даної статті.

Метою розвідки є розгляд і аналіз основних мистецько-культурних чинників, котрі сприяли виокремленню ансамблю скрипалів доби бароко в самостійний, самодостатній виконавський творчий колектив. **Об'єктом** дослідження є західноєвропейське музичне мистецтво епохи бароко, **предметом** – зародження, еволюція і сфери функціонування в цю добу струнного ансамблю.

Результати дослідження. Виконавська і композиторська творчість музикантів-інструменталістів доби бароко загалом скерована на її вражальність. Естетико-філософським підґрунтям цієї тенденції у період раннього бароко був принцип «віддзеркалення природі», джерела якого знаходяться ще в добу Античності (Аристотель) [6, с. 36]. В італійському смичковому мистецтві періоду, що передував появу А. Кореллі, цей принцип мав різноманітне втілення. Іноді його відбиттям ставало натуралістичне імітування звуків, але вже у творах Б. Маріні (учня К. Монтеверді) цей принцип трактується як відбиття притаманних людині емоційних станів – афектів (перший опус Б. Маріні – «Affetti musical»). У подальшому розвитку смичкове мистецтво, зокрема, ансамблеве, йде шляхом змістовного поглиблення, посилення реалістичних тенденцій. Це віднайшло відбиття в «теорії афектів», що розроблялася видатними музикантами і теоретиками XVIII ст.

Прихильник «теорії афектів», корифей скрипкового мистецтва XVIII ст. Ф. Джемініані в своєму педагогічному трактаті «Мистецтво гри на скрипці» (1751) вказує на те, що «мета музики – це не тільки усолоджувати слух, але й виражати почуття, збуджувати уявлення, впливати на розум, керувати страстями» [4]. Згідно з цими позиціями розвивали свої вчення й такі музичні автори XVIII ст. як Й. Маттезон і Й. Й. Кванц.

XVIII ст. висунуло нові естетичні умови у сфері виконавства, сприяло формуванню майстрів вира-

Надійшла до редакції 15.06.2012

жального, співочого стилю скрипкової гри. Нове розуміння естетичних ідеалів скрипкової виконавської майстерності притаманно як творчості, так і численним висловлюванням видатних митців цієї доби, зокрема, Дж. Тартіні (трактат «Правила руху смичка»), Л. Боккеріні та ін.

Спрямованість до вражальності виявляється у творах Л. Боккеріні та його вербальних позначеннях виконавських засобів (динамічних відтінків, а також вказівок щодо характеру експресії). Саме Л. Боккеріні відносять до засновників нового виражального виконавського стилю XVIII ст., який став впливовим як для сольного та ансамблевого музикування, так і суттєвим у розвитку смичкової педагогіки цієї доби (школи гри на скрипці К.-Р. Брижона, Б. Кампаньолі та ін.) [3, с. 84].

Розвиток ансамблевого скрипкового виконавства, як і інших ансамблевих жанрів, зумовлений різноманітними художніми і формальними чинниками. Так, серед найважливіших є:

- 1) еволюція інструментарію (виникнення нових, удосконалення старих та відмова в художній практиці від застарілих інструментів);
- 2) розвиток ансамблевого й оркестрового виконавства;
- 3) векторна зміна інструментального мислення тогочасних композиторів і виконавців.

Музика для струнних інструментальних ансамблів, в яких провідна роль належала скрипці, як і власне скрипкова музика, проходить у XVII – першій половині XVIII ст. значний шлях свого розвитку. Саме в цю добу скрипка стає провідним інструментом, носієм мелодичного начала. В процесі еволюції скрипки, який пов'язаний із розширенням форм музикування, розвитком гомофонно-гармонічного стилю, збагатилися виразні можливості інструменту. Завдяки подібності звучання до людського голосу, можливості виконувати мелодії довгого дихання, сильному емоційному впливу на слухачів, скрипка стала найпопулярнішим інструментом в Європі, незважаючи на конкуренцію сімейства популярних у побуті віол.

Сфера практичного використання скрипки в народному (ярмарково-балаганних виставах, вуличних концертах тощо) та придворному побуті (зокрема, в танцювальній сфері) сприяла кристалізації традиційних прийомів гри на цьому інструменті й формуванню різних жанрів.

Суттєвим чинником розвитку скрипкового мистецтва, що зумовив розквіт виконавського професіоналізму, стало формування в добу бароко найяскравіших, неперевершених шкіл скрипкових майстрів: в Польщі – М. Добруцький, родини Гроблич та Данкварт; в Італії – Г. да Сало, Дж. Маджині (Бреша), А. та Н. Амати, Дж. Гварнері дель Джезу, А. Страдіварі (Кремона), Д. Монтаньяна, Санто Серафіно (Венеція), П. Гранчіно, К. Тесторе, Дж. Гванданіні (Мілан), А. Гальяно (Неаполь) та ін.; в Німеччині – Я. Штейнер, родина Клоц [3, с. 125].

У творчості італійських майстрів, у першу чергу кремонської школи, остаточно сформувалася конструкція скрипки. В Кремоні були винайдені неперевершені зразки класичної скрипки, які до сьогодні використовуються у виконавській практиці [8, с. 25].

Використання скрипки в професійному виконавстві породило нові інструментальні жанри – сольну сонату та концерт, що виникли в XVII – XVIII ст. як саме скрипкові жанри. З початку XVII ст. скрипка вже використовувалася в оркестрі (вперше була запроваджена К. Монтеверді в опері «Орфей», 1607). К. середині XVIII ст., поряд з іншими інструментами скрипкового сімейства, вона стала основою класичного симфонічного оркестру та струнного квартету.

За думкою російського композитора і музикознавця Л. Сидельникова, в епоху бароко «зміни у співвідношенні граючих інструментів викликала перш за все скрипка, що затвердила себе як один з провідних інструментів ансамблю» [9, с. 112]. Скрипка з її мелодійним даром та різноманітними технічними можливостями стає в камерно-ансамблевому жанрі провідним інструментом, визначивши в найбільшій мірі його характерний звуковий образ. Серед авторів інструментальних творів (особливо в Італії) виокремлюються скрипалі-композитори, які, завдяки власній творчій ініціативі, сприяли подальшій діяльності скрипкових майстрів.

Розквіт сольного і ансамблевого скрипкового виконавства призводить до формування в XVII – XVIII ст. яскравих національних скрипкових шкіл – італійської (А. Вівальді, Ф. Джемініані, П. Локателлі, Дж. Тартіні, Г. Пуньяні), французької (Ж. Б. Люллі, Ж. М. Леклер, П. Гавіньє, Дж. Б. Віотті), польської (А. Яжембський, Ф. Дурановський, Ф. Яневич), чеської (Ф. Бенда, Я. Стаміц та його сини, брати Враницькі), німецької (Й. Я. Вальтер, Й. П. фон Вестхов), австрійської (родина Біберів, К. Діттерсдорф) [3, с. 46].

Серед найперших сольних скрипкових творів – сонати з basso continuo, які з'явилися на початку XVII ст. в доробку італійських композиторів Б. Маріні, М. Учеліні, Дж. Легренці, Дж. Б. Віталі. Скрипкові твори концертного стилю створили А. Яжембський, Дж. Тореллі. Ранні художні зразки concerto grosso належать А. Страделлі (Sinfonia, 1676), проте досконалі рішення в цьому жанрі репрезентовані в композиторській практиці А. Кореллі та його послідовників [10, с. 170].

Розглянемо детальніше специфіку жанрової екзистенції ансамблю скрипалів у добу бароко.

Процес формування ансамблю скрипалів як окремого репрезентанта камерно-інструментальної музики відбувався поступово в контексті історичного становлення європейського інструменталізму (сольного, ансамблевого і оркестрового) і провідних інструментальних жанрів. Становлення ансамблю скрипалів як монотембрового виконавського жанру є віддзеркаленням тенденцій посилення ролі індивідуального (сольного) начала, темброво-динамічного посилення, кількісного збільшення звукового об'єму окремої унісонно-інструментальної (скрипкової) партії – носія мелодійного начала, та, водночас, ствердження колективних виконавських форм музикування. Саме поєднання даних тенденцій визначає специфіку історичної кристалізації цього жанру.

Музикознавець Т. Ліванова зазначає, що «на початку XVII ст. ще не склалися ані типи інструментальних

ансамблів, ані специфіка самого інструменталізму з чітким розмежуванням тембрів, складів, виконавських засобів, ні коло жанрів і форм, пов'язаних з цими галузями музичного мистецтва» [5, с. 326].

Інструментальне, як і вокальне, мислення композиторів XVII ст. спиралося, головним чином, на теситурний принцип. Так, виникли сімейства однорідних інструментів, що містили чотири і більше теситурних різновидів відповідно розподілу співочих партій (сопрано, альт, тенор, бас). Серед струнних інструментів даного періоду слід зазначити особливу значущість віол (дискантових, альтових, басових тощо), віол д'амур, баритон-скрипок (чотириструнних – дискантової, тенорової, басової; триструнної французької, дискантової малої тощо). Усі голо- си та інструменти дискантової теситури, також як і інструменти альтової, тенорової і басової теситур, об'єднувались в унісон, їх партії записувались одною строчкою. Саме ця ситуація значною мірою сприяла формуванню окремих інструментальних партій та художньому зростанню явища інструментального унісону, що найяскравіше втілюється в ансамблі (унісоні) скрипалів.

В епоху бароко між провідними виконавськими жанрами (сольними, ансамблевими, оркестровими) ще не було відмінностей, адже вони знаходилися в стані синкретичної взаємодії. Для цього етапу також характерна відсутність кількісної диференціації оркестрових і ансамблевих жанрів. За масштабами ансамблів також не існувало точного розмежування між камерним і оркестровим складами.

Яскравим історичним прикладом і, водночас, підтвердженням цієї тези є існування в середині XVII ст. в Парижі при монаршому дворі Людовіка XIV «Музики короля», яка складалася з 3-х груп: «Капела» (об'єднання вокалістів), «Велика конюшня» (оркестр мисливської духової музики) і «Камера», що поєднувала два монотемброві оркестри – Великий, або «24 скрипки короля» (який постійно знаходився в Парижі) та Малий, або «16 скрипок короля» (рухомий склад, що супроводжував монарха в численних подорожах).

Виникнення подібного колективу – «24 скрипки короля» (1610) та використання у виконавській практиці в смичковому оркестрі диференціації темброво-однорідної струнно-смичкової групи (скрипок різних розмірів) стало значною художньою подією. Як зазначають історики скрипкового виконавства Л. Гінзбург та В. Григор'єв, «назва “Двадцять чотири скрипки короля” не зовсім точно віддзеркалює склад ансамблю [3]. На відміну від невеликого ансамблю, що залишився в капелі і складався з інструментів різних типів, у тому числі віол, до “Двадцяти чотирьох скрипок короля” входили інструменти лише скрипкового сімейства, але різного розміру і строю. Першу і другу партії виконували на скрипках, близьких до сучасного типу (для першої партії обирались інструменти з більш яскравим звуком), третій голос репрезентував інструмент з діапазоном сучасного альту, але більшим за розміром, та бас – на басових скрипках, близьких до сучасної віолончелі, з більшим звуком, але технічно малору-

хомих, настроєних на тон нижче віолончелі. Виступи ансамблю були театралізованими, а виконавці були одягнуті в спеціальну пишну форму» [3, с. 125] (переклад мій – К. Д.).

Першим керівником цього ансамблю, який за складом, порівняно з сучасними колективами, може вважатися струнним оркестром, став один з «королів скрипалів» – Луї Константен (1585 – 1657), пізніше – італієць за походженням, композитор і скрипаль-віртуоз Де Лазарен (Лазаріні).

Численні учасники ансамблю «Двадцять чотири скрипки короля» (А. Ексоде, Ф. Шеклер, Ж. Обер та ін.), а також їхні учні значною мірою сприяли формуванню французької скрипкової школи та розвитку європейського скрипкового професіоналізму загалом, стверджуючи основи оркестрової та ансамблевої техніки. Вони стали авторами багатьох творів в різних музичних актуальних для того жанрах – сонати, концерту, концертної симфонії тощо.

З 1653 р. «Музику короля» очолив видатний скрипаль і композитор, отримавши звання «придворного композитора інструментальної музики», засновник французької ліричної трагедії, італієць за походженням Жан Батист Люллі, або Джаванні Баттиста Луллі (1632 – 1687). Цей видатний діяч проявив свою яскраву виконавську індивідуальність в першому інструментальному колективі. Саме Ж. Б. Люллі належить створення вищезгаданого малого оркестру. Слід зазначити, що в 1653 р. Ж. Б. Люллі значно розширив склади цих груп, та об'єднав «Камеру» з «Капелою».

На межі XVI – XVII ст. в англійській музичній побут стали входити так звані «консортти» («співдружність» групи граючих на різних інструментах, насамперед на струнних), які склалися з різної кількості виконавців (до 30-40). Так виникли первинні форми ансамблів і оркестрів при дворі та в будинках вельмож. Наприкінці XVII ст. (у період з 1660 по 1685 рр.) до англійського двору було залучено кращих майстрів-музикантів. За зразком французького двора Карл II було створено в Лондоні подібне музичне об'єднання – струнний оркестр «Королівська капела Карла II» – а саме оркестр з 24 скрипок.

Суттєво важливим для з'ясування специфіки барочного етапу еволюції ансамблю скрипалів є визначення специфіки буття та особливості трактування в культурі XVIII – XVIII ст. сольних і ансамблевих жанрів.

Множинність уявлень про сольне і ансамблеве музичування та їх нероздільність у трактовках відповідних жанрів у добу бароко зумовлена використанням поняття «соло» для виконання творів різними виконавськими складами. На даній стадії розвитку процесу становлення ансамблів у їх сучасному розумінні і ансамблів, заснованих на дії принципу «соло-акомпанемент», відбувалися в єдності, в доповненні один одного. Тісною була і взаємодія сольних і ансамблевих жанрів.

Історична трансформація семантики і диференціації сольних і ансамблевих жанрів суттєво пов'язана з процесом поступового затвердження таких основоположних комунікативних принципів, сформульованих І. І. Польської, як: 1) особовий

рівень взаємодії; 2) «один виконавець – одна партія»; 3) ролеве рівноправ'я партнерів в ансамблі – ролеве нерівноправ'я в музичній ієрархії партій, що виконують соло і акомпанують [7].

В епоху бароко ще не відбулося розмежування ансамблевої музики за якісними (темброво-акустичним і фактурним) параметрами на струнні, клавірні, духові або змішані ансамблі. Причиною такого явища є «порівнянності природи струнно-клавішних (клавесин, клавикорд) і струнно-щипкових (лютня і ін.) інструментів» [1, с. 11]. Підтвердженням вказаної естетичної спорідненості струнно-клавішних і струнних інструментів, що відіграла значну роль в культурі Ренесансу і Бароко, є поява «смичкових клавирів», механізм яких дозволяв за допомогою клавішного інструменту «...отримувати звучність струнного ансамблю» [2, с. 139].

Поступовий розвиток ансамблевого інструменталізму пов'язаний з венеціанської композиторською школою і творчістю її провідного представника Дж. Габріелі, який по-різному називає свої інструментальні жанри – канцонами, сонатами (в значенні інструментальне виконання) та симфоніями (в сенсі співзвуччя, ансамбль). Показовим прикладом існування ансамблевого інструменталізму є канцони XVII ст. Дж. Габріелі, Дж. Фрескобальді, К. Меруло та ін. Кількість голосів в цих творах (без уточнення інструментарію) є змінною (від 4 до 16). Окремі твори призначені для монотембрових інструментальних груп (наприклад, для 4 скрипок, 8-16 тромбонів), адже інструменти в епоху бароко застосовувались цілими сімействами, в різних регістрах.

Формуванню ансамблю скрипалів значною мірою сприяла зміна в сфері інструментарію, зумовлена новими естетичними попитамі і оновленням організації виконавського процесу. Суттєвим у цьому процесі (який також сприяв поступовій стабілізації оркестрового складу) стало формування окремої інструментальної групи, що поєднує інструментарій, споріднений за тембровими і динамічними властивостями. Особливо слід підкреслити використання в ансамблево-виконавському контексті унісонних звучань цих інструментальних груп. Саме цей факт є підтвердженням історичної кристалізації в добу бароко жанрового прототипу ансамблю скрипалів (унісону скрипалів) у сучасному розумінні.

Суттєвим чинником формування ансамблю скрипалів та розвитку його виражальних можливостей (насамперед віртуозності рухомості та інтонаційної наспівності) є його активна участь в оперному оркестрі (ансамбль двох скрипок як репрезентантів смичкової групи вперше впровадив в опері «Орфей» К. Монтеверді). В XVII ст. «малий» скрипковий ансамбль (дві скрипки) в якості головного компонента входить до складу тріо-сонат, специфіку яких зумовила саме наявність двох скрипок і басового інструменту (згодом віолончелі). Показовим прикладом творчості в жанрі тріо-сонати є «Соната для трьох скрипок» Дж. Габріелі, твори Дж. Тореллі, Дж. Віталі, Дж. Бассані. Особлива роль скрипкового ансамблю полягає у ствердженні великого концерту (*concerto grosso*), що сформувався «пізніше тріо-сонати, як її про-

довження, розширення масштабів, художнє збагачення в межах нових умов музикування. Специфіка великого концерту формувалась у великих інструментальних ансамблях» [3, с. 44]. Цей жанр виник як суто смичковий, ансамблевий на основі виявлення виражальних якостей скрипкової групи, що протистояла загальному звучанню оркестру.

Еволюційним продовженням великого концерту й, водночас, важливим чинником створення ансамблю скрипалів як самобутнього мистецького явища стала поява раннього зразка симфонії – струнної ансамблевої музики з виокремленням концертних соло. Іншим вектором розвитку великого концерту і докласичної форми під назвою «симфонія», що сприяла кристалізації симфонічного жанру в сучасному тлумаченні, стала поява концертних творів із розосередженням групи солістів, насамперед, унісону скрипалів, в загальному інструментальному складі.

На відміну від камерного ансамблю оркестр в середині XVII ст. ще не склався як органічне ціле. Його кристалізація пов'язана з італійською та французькою (за участю Ж. Б. Люллі) оперою. Як зазначає Т. Ліванова, «до оркестру наближалися й великі ансамблі, що виконували на численних святах застольну, вітальну та розважальну музику» [5, с. 329]. У цьому знаковим є вищезазначені оркестрово-ансамблеві колективи – «24 скрипки короля», «16 скрипок короля», які, з одного боку, можна розглядувати як оркестри, з іншого – як великі ансамблі.

Струнна інструментально-ансамблева музика розвинулась раніше, ніж сформувався жанр концерту та принцип концертування, і стала особливо значущою скрипка, що солірує. Саме з ансамблю як сукупності рівнодіючих учасників, шляхом його подальшої диференціації, виокремились концертуючі інструменти, відмінні за своєю функцією від інших (фонових), та виник жанр концерту в його історичних іпостасях – *concerto grosso* та сольний інструментальний концерт. З іншого боку, зі струнного (в тому числі скрипкового) ансамблю виокремилася скрипка як сольний інструмент із супроводом клавішних інструментів.

Незважаючи на подібну історичну «міграцію» струнних інструментів та її найяскравішого репрезентанта – скрипки – зі сфери ансамблевих жанрів у концертні, власне камерно-ансамблеві форми виконавської творчості дістали подальшої еволюції та набули іманентно-видових ознак і характеристик. Жанровий розподіл здійснювався за загальною кількістю виконавських партій і за кількістю провідних мелодійних голосів. Широко здійснювалася в епоху бароко практика взаємозамін інструментів (струнних і клавішних) в різних камерних ансамблях. Найпоширенішими і типовими були взаємозаміна інструментів, що виконували функції *basso continuo* (лютні і клавесина), та мелодійних інструментів, які виконували дискантову партію (скрипки і віоли, скрипки і флейти) тощо.

Музиці бароко, за думкою І. Польської, притаманна стійка традиція «паралельно-варіантного» (термінологія І. Польської) [7, с. 118] виконання ансамблевих партій, рівноправного співіснування декількох їхніх тембрових модифікацій. Одним з найпоширеніших

інструментальних жанрів доби стала тріо-соната, для якої традиційним ансамблево-виконавським складом був склад з двох скрипок і basso continuo, роль якого виконував або орган, або будь-який з тогочасних клавірних інструментів – клавесин, клавикорд та ін. Популярними були і тріо-сонати, призначені для змішаного складу (за участю духових інструментів). Наприкінці епохи бароко, із згасанням культури генерал-басу і тріо-принципу, модель тріо-сонати поступово зникає.

Важливим напрямом еволюції ансамблевих жанрів в епоху бароко є становлення інструментальних ансамблів за участю клавіру: історичні шляхи формування і розвитку всіх інструментальних «камерно-клавірних» («камерно-фортепіанних») жанрів були єдиними, пов'язаними з реалізацією спільних для даного типу музичного виконання художніх методів та естетичних принципів.

Процес поступового формування інструментальних ансамблевих жанрів за участю клавіру відбувався в цілому протягом XVII – XVIII ст. Остаточне завершення його сягає початку XIX ст. Цей процес на ранніх етапах був пов'язаний зі спільною для всіх різновидів ансамблю тенденцією щодо збереження свободи вибору конкретних інструментів і голосів, а також числа можливих учасників виконавського процесу.

Значну роль у кристалізації ансамблю скрипалів, як і інших камерно-інструментальних ансамблів за участю клавіру, відіграли поширені в епоху раннього бароко композиційний метод «colla parte» (разом з партією) – метод дублювання, історично пов'язаний з подвоєнням одноголосного співу общини органом, та «intavolatura» (перенесення в табулятуру), зумовлений потребами виконавської практики «заміщення» відсутніх музикантів, із перенесенням одноголосної мелодії струнного інструменту в партію клавіру.

В італійській ансамблевій традиції кінця XVII ст. формується своя модифікація ансамблю за участю клавіру, що спирається на модель інструментального концерту. М. Бялий зазначає, що трактування ансамблевої ролі клавесина в музичній культурі XVII – XVIII ст. зазнавало принципових трансформацій. На думку вченого, музика для скрипки і клавесина в європейських національних школах у різні періоди сприймалася по-різному: як соло скрипки за участю клавесина continuo; як соло скрипки з акомпанементом клавесина; як соло клавесина з акомпанементом скрипки [1, с. 234].

Процес жанрової еволюції камерно-інструментальних ансамблів за участю клавіру в XVII – XVIII ст., згідно висновку І. Польської, безпосередньо пов'язаний із становленням і розвитком основоположних типологічних моделей функціонально-ролевої взаємодії: 1) модель ансамблю клавіру з провідною роллю мелодійного інструменту (скрипки), що найширше представлена в барочних соло-сонатах – скрипкових сонатах для виконуючого соло мелодійного інструменту з акомпанементом клавіру-continuo; 2) модель ансамблю клавіру з провідною роллю останнього, яка пов'язана з розвитком жанру сонати клавіру з супроводом мелодійних інструментів (і

смичкового баса); 3) модель ансамблю клавіру, в якому мелодійні і гармонійні інструменти врівноважують один одного. Така модель властива тріо-сонатам, призначеним для виконання різними інструментальними складами за участю клавіру continuo; 4) модель ансамблю клавіру, з тенденцією до рівноправної участі різних інструментів і до індивідуалізації їх ролей, що найбільш значуща для подальшої історичної еволюції камерно-ансамблевих жанрів [7, с. 123].

Таким чином, функціонування барочних ансамблів зумовлено різними художньо-стильовими і жанрово-семантичними тенденціями та кристалізацією двох провідних моделей на основі: 1) контрастного співставлення соло мелодійного інструменту і супроводжуваних його гармонійних інструментів; 2) діалогічної взаємодії і паритетної участі мелодійних голосів в ансамблі.

Ця барочна тенденція суттєво позначилась на кристалізації ансамблю скрипалів як самостійної жанрово-виконавської моделі та набула семантичного розвитку в класико-романтичній і сучасній ансамблевій культурі XX – XXI ст.

У період XVII – першої половини XVIII ст. відбувався інтенсивний розвиток інструментального виконавства в цілому, що зумовило подальше формування майбутніх принципово різних його напрямів і жанрових сфер – камерно-ансамблевої, концертної та оркестрової. Специфіку барочного етапу в еволюції ансамблю скрипалів визначив принцип варіантної множинності усіх жанрових параметрів, який виявлявся на кількісно-якісних рівнях функціонування ансамблевої культури.

Важливим напрямом еволюції ансамблю скрипалів в умовах музичного мистецтва епохи бароко стала кристалізація провідних жанрових прототипів ансамблю скрипалів – великого монотембрового ансамблю та малого «камерно-клавірного» ансамблю скрипалів (за участю клавіру).

Висновки. Історико-художній динаміці розвитку скрипкового ансамблевого виконавства притаманні тенденції постійного оновлення й, водночас, спадкоємного зв'язку естетичних поглядів, виконавських концепцій і провідних теорій. Історія скрипкового ансамблевого виконавства репрезентує складний процес художньої еволюції різних шкіл, напрямів, теоретичних концепцій. Процес формування ансамблю скрипалів як окремого репрезентанта камерно-ансамблевої сфери відбувався в загальному контексті становлення й розвитку європейського інструменталізму (сольного, ансамблевого і оркестрового) та провідних інструментальних жанрів (соната, симфонія, інструментальний концерт тощо). Кристалізація ансамблю скрипалів як мистецького феномену відбувається у XVII – першій половині XVIII ст. – періоді ствердження інструментальної (зокрема смичкової) музики як самостійного виду мистецтва та ансамблевого музикування як основної форми його екзистенції.

Жанровий розвиток ансамблю скрипалів як феномену виконавського мистецтва в добу бароко зумовлений: 1) еволюцією інструментарію, зокрема смичкового

(виникнення нових, удосконалення старих та відмова у художній практиці від застарілих інструментів); 2) розвитком ансамблевої і оркестрової творчості та виконавства, оновленням організації виконавського процесу; 3) векторною зміною інструментального мислення тогочасних композиторів і виконавців; 4) актуалізацією та популяризацією скрипки з її широкими художньо-виразовими можливостями та провідною роллю цього інструмента (як носія мелодичного начала) в інструментально-ансамблевій музиці; 5) формуванням окремої інструментальної групи, що поєднує інструментарій, споріднений за тембровими і динамічними властивостями.

Характер мистецького буття ансамблю скрипалів на бароковому етапі розвитку визначає: а) взаємодія та нівелювання відмінностей між провідними виконавськими жанрами (сольними, ансамблевими, оркестровими); б) відсутність диференціації оркестрових і ансамблевих жанрів за кількістю учасників; масштабами ансамблів тощо. Суттєвим чинником формування ансамблю скрипалів та розвитку його виражальних можливостей (віртуозності рухомості і інтонаційної наспівності) є його участь в оперному оркестрі. Семантична роль ансамблю скрипалів визначається провідною функцією цього складу в контексті кристалізації концептуальних жанрів інструментальної музики – концерту та симфонії. Ексклюзивна роль скрипкового ансамблю належить у ствердженні великого концерту (*concerto grosso*), специфіка якого формувалась у великих інструментальних ансамблях. Еволюційні процеси в сфері скрипкового ансамблю в умовах музичного мистецтва епохи бароко зумовлені кристалізацією провідних його жанрових моделей – великого монотембрового ансамблю та малого «камерно-клавірного» ансамблю скрипалів (за участю клавіру). Становлення малого скрипкового ансамблю (дуету скрипок) у XVII ст. пов'язане з його входженням як головного компоненту до складу тріо-сонат (церковної та камерної), специфіку яких зумовила саме наявність двох скрипок та басового інструменту (згодом віолончелі).

Подальше вивчення проблеми передбачає аналіз еволюції та застосування ансамблю скрипалів у класико-романтичній добі й у наступних періодах.

Список літератури:

1. Бялый И. Из истории фортепианного трио : Генезис и становление жанра. / И. Бялый. — М. : Музыка, 1998. — 94 с.
2. Браудо И. Об органной и клавирной музыке : исследование / И. Браудо. — Л. : Музыка, 1976. — 152 с.
3. Гинзбург Л. История скрипичного исполнительства. В 3-х вып. / Л. Гинзбург, В. Григорьев. — Вып 1. — М. : Музыка, 1990. — 285 с.
4. Гинзбург Л. Джузеппе Тартини / Л. Гинзбург. — М. : Музыка, 1969. — 104 с.
5. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года : В 2-х вып. / Ливанова Т. Н. ВНИИ искусствознания. Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Т. 1. — М. : Музыка, 1987. — 467 с.
6. Маркус С. История музыкальной эстетики. Ч. 2. / С. Маркус. — М. : Музыка, 1968. — 345 с.
7. Польская И. И. Камерный ансамбль. История, теория, эстетика : Моногр. / И. И. Польская. — Х. : ХГАК, 2001. — 396 с.
8. Раабен Л. Скрипка / Л. Раабен. — М. : Музыка, 1963. — 63 с.
9. Сидельников Л. Симфоническое исполнительство : эстетика и теория : Историч. очерк. / Л. Сидельников. — М. : Сов. Композитор, 1991. — 286 с.
10. Стеценко В. Арканджело Корелли – основоположник італійської скрипкової школи / В. Стеценко // Українське музикознавство. Вип. 10. — К. : Муз. Україна, 1975. — с. 166-179.