

МОДЕЛЬ DA CAMERA В CONCERTI GROSSI А. КОРЕЛЛИ

785.7.082.4.071.1(450)
<http://doi.org/10.5281/zenodo.1802908>

Гребнева И. В. Модель da camera в concerti grossi А. Корелли. Статья посвящена рассмотрению особенностей модели da camera в concerti grossi А. Корелли — композитора-скрипача, фактического «изобретателя» (Н. Харнонкурт) «большого концерта» в инструментальной музыке Европы XVII века. В исследовании выявлены и систематизированы общие специфические черты претворения А. Корелли жанра барочной танцевальной сюиты, составившего основу структуры четырех концертов da camera (с 9 по 12) в цикле из 12 concerti grossi op. 6, предназначенных автором исключительно для струнного оркестра. В процессе анализа обобщены вопросы, касающиеся формы и драматургии «камерных» концертов, подчеркнута ведущее значение в них главной субстанции жанра — фактурного принципа чередования concertino и grosso, соединяемого с жанрово-танцевальной основой барочной сюиты, а также с полифонической логикой старинной модели da chiesa. В выводах отмечено, что «камерные» концерты А. Корелли в историко-стилевом плане демонстрируют переходный этап в развитии концертно-симфонического жанра, соединяющего «старое» и «новое» в виде полифонии и гомофонии, представленных в новом, индивидуально-кореллиевском качестве.

Ключевые слова: жанр concerto grosso, стиль concerti grossi А. Корелли, модель da camera, барочная танцевальная сюита, жанровый синтез в concerti grossi da camera А. Корелли.

Гребнева І. В. Модель da camera в concerti grossi А. Кореллі. Статтю присвячено розгляду особливостей моделі da camera в concerti grossi А. Кореллі — композитора-скрипача, котрий був фактичним «винахідником» (Н. Харнонкурт) жанру «великого концерту» в інструментальній музиці Європи XVII століття. У дослідженні виявлені та систематизовані загальні та специфічні риси відтворення А. Кореллі жанру барочної танцювальної сюїти, що складає основу структури чотирьох концертів da camera (з 9 по 12) у циклі з 12 concerti grossi op. 6, призначених автором виключно для струнного оркестру. У процесі аналізу узагальнено питання стосовно форми та драматургії «камерних» концертів, підкреслено провідне значення у них головної субстанції жанру — фактурного принципу чергування concertino та grosso, що поєднується з жанрово-танцювальною основою барочної сюїти, а також із поліфонічною логікою старовинної моделі «da chiesa». У висновках зазначено, що «камерні» концерти А. Кореллі в історико-стильовому плані демонструють перехідний етап у розвитку концертно-симфонічного жанру, що поєднує «старо» та «нове» у вигляді поліфонії та гомофонії, представлених у новій індивідуально-кореллієвській якості.

Ключові слова: жанр concerto grosso, стиль concerti grossi А. Кореллі, модель da camera, барочна танцювальна сюїта, жанровий синтез у concerti grossi da camera А. Кореллі.

Grebneva I. Da camera model in A. Corelli's concerti grossi. The article is devoted to the peculiarities of the da camera model in concerti grossi of A. Corelli, the violin composer who was the actual “inventor” (N. Harmoncourt) of the “concerto grosso” in the instrumental music of Europe in the 17th-century. The study reveals and systematizes the general specific features of A. Corelli's transformation of the Baroque dance suite genre, which formed the basis of the structure of four da camera concerts (9 to 12) in the cycle of 12 concerti grossi op. 6, intended by the author exclusively for the string orchestra. In the process of analysis, the issues concerning the form and drama of the “chamber” concerts are summarized, the leading significance of the main substance of the genre is highlighted, which is the texture principle of alternating concertino and grosso merged with the genre and dance base of the Baroque suite, as well as with the polyphonic logic of the old-time da chiesa model. In the conclusion, it is noted that the “chamber” concerts of A. Corelli in the historical and style aspects demonstrate a transitional stage in the development of the concert symphonic genre that embraces the “old” and “new” in the form of polyphony and

homophony represented in a new, individually Corellian manner. It is noted that four “chamber” concerts (Nos. 9–12) are included in the grandiose cycle of 12 concerti grossi op. 6 created by Corelli in the final version for the bowed string orchestra. By the genre, they are free variants of the Baroque dance suite consisting of a certain sequence of dance parts. It is emphasized that the composer acts freely within these genre frames. Each concert is individual in form, and changes have been made in the alternation of compulsory dances. It is noted that, creating a “chamber” model, A. Corelli uses the general principle of slow start and rapid conclusion of the cycle, with a tempo contrast between adjacent parts. It was revealed that in the “chamber” concerts (unlike the “church” concerts, in which the contrast-constituent parts are tonally and structurally open), the material for constructing the cycle is a homophonic suite, parts of which are tonally, structurally and texturally closed, unusually blending with “church” forms of unfolding type and with polyphony in texture. It is noted that in “chamber” concerts – suites, various types of “short form” are worked out, created on the dance genre basis. Within the framework of these “short forms” of Corellian “chamber” concerts, a pre-classical sonata form appears, in which there is still no side part, but there is tonal and textural development of the initial theme, which proves the primacy of the texture and violin attribute in the style of concerto grosso created by A. Corelli in the era of transition to a new musical style of Classicism. It is noted that the frequent duplication of the same-in-theme music between a group of soloists and full orchestra in a different textural presentation on the principle of antiphony is the prototype of the double exposure of the classical solo violin concert. It is also noted that the main dances in the cycles of the da camera model – allemande, courante, gavotte, partially gigue, are characterized by a two-part structure, which is reflected in the tonal, textural processes, timbre balances. But the minuets by A. Corelli are written in a three-part form with an exact reprise, which was new for the Baroque music. It is emphasized that the composer's use of “introductions” in all four concerts of op. 6 is associated with the idea of cycle formation and creates a contrasting dance manner of the subsequent parts, being, in addition, the “beginning” of the system of thematic links in the cycle. It is revealed that the “measure of order” and “measure of freedom” as the “poles” of the Baroque poetics in the “chamber” cycles of op. 6 correlate in the form of typical rhythm formulas of the given “dance” and “specific weight” of non-dance parts. In the conclusion, it is noted that by the structural and genre features, the four da camera concerts by A. Corelli are a free version of the Baroque dance suite. There are two structural principles acting in them: a) the number of parts, b) the genre inclination of the finales. As to the first criterion, there are two groups of concerts – four-part and five-part concerts. The slow starting miniatures in the cycles are close to tutti, and the dances are dominated by homophonic-and-concert dialogue manner. Freely combining the dance and non-dance parts, A. Corelli blends the features of a solo violin sonata and ensemble. As to the second criterion – the genre interpretation of the finales – the “chamber” concerts are also quite free. The concerts Nos. 9 and 10 end with the minuets, and the absence of the traditional gigue is compensated by the sequence of allemande and courante. This freedom in the construction of the form required finding new types of timbre, texture and tempo contrasts. It is emphasized that the textural and compositional structure of the “chamber” concerts by A. Corelli allows us to see in them the shift from the “regulated suite manner” to the “free concert manner”, and this is also inherent to the instrumental violin component of the “chamber” cycles, in which component the “melodic violin style” created by A. Corelli emerges, having two interrelated qualities based, on the one hand, on the polyphonic system of thinking, on the other hand, on the homophonic-and-dance mechanics. It is noted that in A. Corelli's da camera model, the ways of formation of a suite and a dialogue concert are combined. This is the initial symbiosis of

the “suite” and “concert”, but with the prevalence of the “concert” and instrumental-and-concert style that comes from the violin – the instrument that has had a primary influence on this concert genre. **Keywords:** concerto grosso genre, A. Corelli’s concerti grossi style, da camera model, Baroque dance suite, genre synthesis in A. Corelli’s concerti grossi da camera.

Постановка проблемы. Жанр concerto grosso в историческом плане предстает не только как артефакт, но и как актуальная область инструментального интонирования, возрождаемая в той или иной форме в творчестве авторов XX — начала XXI века. В связи с этим рассмотрение композиционно-драматургических и исполнительских особенностей «больших концертов» А. Корелли представляется важным как в теоретическом, музыковедческом плане, так и в плане исполнительских интерпретаций. В данной статье специально рассматривается группа концертов da camera, созданных А. Корелли на основе претворения жанра барочной танцевальной сюиты, представленной в форме концерта для оркестра с соответствующими фактурными и тембровыми спецификациями.

Связь с научными и практическими задачами. Научная весомость данного исследования заключается в систематизации черт той стилиевой и стилистической переходности, которая выявляется на основе анализа «камерных» концертов А. Корелли, где, во-первых, соединены модели церковного и светского жанров, во-вторых, намечены пути их симфонизации. В практическом плане предлагаемая статья может быть подспорьем для исполнителей, обращающихся к concerto grosso А. Корелли, а также к сочинениям других авторов в этом жанре.

Анализ последних исследований и публикаций. В имеющейся на сегодняшний день музыковедческой литературе вопросы, связанные с жанровой стилистикой concerto grosso, решаются, с одной стороны, на фоне общих проблем эстетики и поэтики музыкального барокко (работы М. Лобановой [9], Н. Зейфас [5], Т. Кюрегян [8]), с другой стороны, в связи с актуальными задачами современной композиторско-исполнительской практики (В. Варунц [3], И. Тукова [10], Ю. Бентя [2]). Творчество А. Корелли как основоположника этого жанра рассматривается в определенном плане отдельно от общеэстетической проблематики (Н. Харнонкурт [11], К. Кузнецов и И. Ямпольский [7]), в связи с чем и возникла задача их соединения, решаемая в данной статье, созданной на основе диссертационного исследования [4].

Цель исследования — выявить особенности жанрового стиля, претворенного в concerti grossi da camera А. Корелли. Основной задачей, решаемой в статье, является показ синтетического характера данной жанровой модели, соединяющей в творчестве А. Корелли черты гомофонной танцевальной сюиты и полифонических форм церковного концертирования, что в историческом плане послужило толчком к формированию жанров симфонии и сольного концерта.

Изложение основного материала исследования. Строгого разграничения между

моделями da chiesa и da camera в Concerto grosso ор. 6 А. Корелли как такового нет. Различие этих двух моделей скорее эстетическое, чем композиционно-драматургическое. Четыре собственно «камерных» концерта (№№9–12) структурно и по жанровым признакам представляют собой свободные варианты барочной сюиты, состоящей из определенной последовательности танцевальных номеров. Если в концертах da chiesa преобладала свободная вариативность структуры, фактуры, тематизма и тональных соотношений при сохранении общего эстетического (образного) «знака» данной модели — возвышенного созерцания, то «камерные» концерты репрезентируют сугубо светский жанр со сложившейся в нем типовой логикой формы и драматургии.

«Камерные» концерты ор. 6 оказываются в этом плане более «строгими» и структурно регламентированными, чем «церковные». Во всех из них действует типовая модель танцевальной сюиты из «набора» обязательных и дополнительных танцев. Однако А. Корелли, ставя перед собой определенные жанровые рамки, внутри них действует достаточно свободно. В «камерных» концертах ор. 6 выделяются два принципа типизации-модификации, определяемые по следующим критериям: а) количество частей, б) жанровое наклонение итоговой финальной части.

По количеству частей «камерные» концерты делятся на две группы: четырехчастные и пятичастные. Однако главное здесь в том, что ни одна схема не повторяется, — каждый концерт индивидуален по форме, а чередование обязательных танцев (аллеманды, куранты, сарабанды, жиги), сложившееся в основном в сольной клавирной или струнно-смычковой практике, в оркестрово-концертном варианте требовало изменений.

При этом есть и ряд констант, выявляющих общую логику кореллиевских «камерных» циклов и относящихся к признакам индивидуально-авторского стиля в трактовке типовой модели. Каждый концерт начинается со вступления (Largo, Andante, Adagio) без конкретного обозначения жанра. По функции это — прелюдии, но медленные, что для танцевально-игровой сюиты было мало типичным. Медленная «заставка» цикла идет у А. Корелли скорее от «церковной» концертной модели с соотношением темпов частей «медленно — быстро — медленно — быстро».

Гибкость «камерного» вида жанровой модели приводит, таким образом, к образованию «гибридной» разновидности, что неоднократно отмечалось исследователями. Так, М. Лобанова, ссылаясь на И.-И. Кванца, отмечает, что камерный стиль «допускает больше живости и свободы мысли, нежели церковный» [9, с. 195]. Строя «камерную» модель, А. Корелли соблюдает общий принцип медленного начала-заставки и быстрого заключения цикла при сохранении некоторого темпового контраста между смежными частями. В инструментальном плане медленные «прелюдии» в «камерных» циклах ор. 6 тяготеют к туттиности, что указывает не только на их связь с «церковной» моделью, но и на выявление

оркестрово-симфонического начала в концертном стиле барокко.

К числу константных признаков «камерной» модели, претворяемой в четырех последних концертах ор. 6, относится и обязательное присутствие в цикле типовых танцев, расположенных, однако, в достаточно произвольном порядке. Сохранение танцев для «камерной» модели было обязательным, поскольку без темпового и метрического контрастов, создаваемых их чередованием, была бы нарушена сама логика барочного концертно-игрового жанра. Однако каждый из «камерных» концертов представляет собой свободный вариант основной схемы. Так, в № 9 включены Гавот и Менуэт (последний — в качестве финала). Аналогично этому Менуэт оказывается финалом в № 10. В № 11 не используется Куранта, а в № 12 — и Куранта, и Аллеманда; при этом четырехчастность сохраняется за счет их замены нетанцевальными частями.

Наиболее зримо кореллиевская «свобода формы» в «камерных» концертах ор. 6 представлена в трактовке финалов. Из четырех концертов два — №№ 9 и 10 — завершаются Менуэтами, что прямо свидетельствует о новаторском подходе композитора к жанровой схеме. Однако в этих же концертах отсутствие традиционной Жиги в финале компенсируется использованием в типовой последовательности Аллеманды и Куранты. В №№ 11 и 12 финальные части — Жиги, но опущены некоторые обязательные танцы: в № 11 есть только Аллеманда и Сарабанда, а в № 12 — только Сарабанда.

Гибко сочетая признаки танцевально-сюитной модели, А. Корелли стремится создать свой особый ее вариант. Если сохраняется финальная Жига, то внутри цикла добавляются, взамен обязательных, нетанцевальные разделы и даже части — Largo, Adagio, Andante, Largo в Concerto grosso № 11; Allegro, Andante — в № 12. Каждый из «камерных» концертов отличается уникальностью в области создания контраста внутри цикла. Исключение «обязательной» сюитной части требовало нахождения новых видов темпового и образного контраста как основы жанровой формы concerto grosso, в области циклообразования не выходящего за пределы игровой сюиты.

Так, Концерт № 9 F-dur — пятичастная композиция с медленной Прелюдией, за которой следуют четыре быстрые части: Аллеманда (Allegro), Куранта (Vivace), Гавот (Allegro), Менуэт (Vivace). Отсутствие темпового контраста, наиболее заметного из-за исключения медленной Сарабанды, компенсируется фактурно-гармонически, а также с помощью введения Менуэтом и Гавотом небольшого (всего 11 тактов) Adagio, которое строится на «застывших» вертикалях туги, контрастирующих мелодической гомофонии солирующих скрипок в окружающих его танцах.

Концерт № 10 повторяет в общих чертах схему Концерта № 9 с той разницей, что в нем исключен Гавот, а на его месте дан нетанцевальный концертный раздел Allegro, в котором специально выделена виртуозная партия первой скрипки,

представленная автономно от солирующего ансамбля и сопоставляемая с оркестровым тутти непосредственно. Следующие два Концерта — № 11 B-dur и № 12 F-dur — возвращаются к типовой схеме, где функцию финала выполняет Жига, а темповый контраст создается не искусственно (связки Adagio между танцами), а естественно, на уровне контраста частей.

В № 11 третья часть (Сарабанда) — медленная и состоит из трех разделов: Adagio, Andante, Largo; в № 12 также есть самостоятельная медленная часть Adagio, но это не Сарабанда, а музыка, близкая лирическим Grave концертов da chiesa. Характерно, что в № 12 есть и Сарабанда, но написана она в темпе Vivace с выделением виртуозной партии дуэта скрипок, а также практическим отсутствием мощных тутти. Такая трактовка сарабанды в корне противоречит типизированным образцам, что опять-таки составляет особенность авторского «свободного» скрипично-оркестрового стиля «камерных» концертов ор. 6.

«Камерные» концерты отличаются от «церковных» новыми нормативами в области жанровой формы. В «церковной» модели господствовали контрастно-составные части, разделы которых были тонально и структурно (а часто и фактурно) разомкнуты. В «камерных» концертах исходным материалом для построения цикла, его тематизма и фактуры является гомофонная сюита, части которой структурно, фактурно и тонально замкнуты. Эти формы связаны в истоках с прикладной бытовой музыкой, парадоксально сочетаемой с «церковными» формами типа развертывания и полифонической логикой в фактуре.

В «камерных» концертах-сюитах область применения полифонических форм и фактур становятся либо Прелюдии (первая часть № 9 — одночастная форма типа развертывания), либо нетанцевальные части (Allegro в № 12, написанное в концертной форме). По существу, в кореллиевских концертах-сюитах da camera кристаллизуются различные типы «малой формы» (Т. Кюрегян [8]), создаваемые на танцевальной или песенной жанровой основе. Это относится к почти обязательным в «камерных» циклах ор. 6 аллемандам, где гомофонно-гармоническое начало выражено в типе фактуры «мелодическая линия — сопровождение», причем в сочетании со структурной симметрией и кадансами, членищими форму. В условиях гомофонии приемы развития в виде секвенцирования вычлененных мотивов становятся новыми средствами работочности, что существенно отличает их от полифонического развертывания. В рамках «малых форм» кореллиевских «камерных» концертов ор. 6 формируется «предклассическая сонатная форма» [8, с. 172]. В этой форме еще нет как таковой темы «побочной партии», ее заменяют тональная и фактурная модификации начальной темы, что доказывает первичность фактурного и инструментально-скрипичного факторов в стиле concerto grosso, создаваемого А. Корелли в эпоху перехода к новой музыкальной стилистике — классицизму.

В сюитных по принципу формирования циклах «камерных» концертов ор. 6 как обязательные части (в основном это относится к аллемандам), так и «вставные» номера представляют собой однотемные формы, тяготеющие по структуре к двухчастности. В таких формах развивающий и завершающий разделы сливаются и объединяются в один крупный раздел, лишь немного по масштабам превышающий экспозицию (15 тактов в экспозиции II части № 10, 23 такта — в развивающе-завершающем разделе). Здесь, как, впрочем, и практически постоянно, в формообразовании действует идея структурной повторности (или «структурного дубля» [8, с. 172]), что для барочной поэтики было достаточно новым.

С точки зрения концертной логики подобные дубли демонстрируют принцип соревнования-диалога между группами солистов и полного оркестра, исполняющими фактически одну и ту же по тематизму музыку, но в разном фактурном и функционально-структурном оформлении. В какой-то мере здесь возникает прообраз двойной экспозиции классицистского сольного скрипичного концерта, в основе которого лежит принцип антифонов — «генной матрицы» концертности как принципа мышления (Б. Асафьев) [1, с. 220].

Танцевально-сюитные истоки модели *da camera* предполагают жанровую конкретность, которой в области формообразования наиболее всего соответствуют двухчастная, а также старинная сонатная формы. Эти формы тесно связаны между собой, а процесс формирования их отличий у А. Корелли как барочного автора только намечается. Все четыре «камерных» цикла ор. 6 отличаются количественным преобладанием указанных форм. Всего их 10: это три части в № 9 и № 10, две части в № 11 и № 12. Идея двухчастности, реализованная через танцевально-сюитные по истокам варианты-дубли, полностью соответствует идее концертности с ее соотношением сольности и туттиности. Инструментальным репрезентантом здесь выступает скрипка, скрипичный ансамбль, в котором могут гибко сочетаться солирование и ансамблевое концертное исполнение с общей направленностью от первого ко второму. Реприза осуществляется на фактурно-тембровом уровне, который, в условиях танцевально-моторного тематизма, связан ассоциативно с сольным и коллективным танцем. Отсюда — звуковые контрасты «светотени», как обычно определяют семантику жанра *concerto grosso*. Однако в моторно-игровом плане, там, где явно используются танцевально-сюитные модели, это скорее контраст разных видов моторики — сольной и коллективной.

Двухчастное строение, отражаемое не только через тональные процессы, но и через фактуру, регистры, тембровые балансы, характерно для традиционных (основных) танцев в циклах модели *da camera* — аллеманд, курант, частично жиг, а также для гавотов. Иной принцип формы наблюдается в двух Менуэтах из № 9 и № 10. Новомодный для эпохи А. Корелли, чисто гомофонный менуэт — прообраз обязательной части

раннеклассицистской симфонии — пишется композитором в сложной трехчастной форме с точной репризой, что барочной музыке было в принципе не свойственно. Менуэты из № 9 и № 10 содержат: первый раздел, написанный в простой двухчастной форме типа АВ; второй раздел, построенный на активном гармоническом развитии с уходом в родственные тональности, но на материале тем (темы) экспозиционного раздела; репризу, как правило абсолютно точную. Характерно, что в фактурном отношении в обоих Менуэтах действует концертная техника сопоставления *tutti-soli*. *Tutti* всегда появляется во втором предложении каждого периода повторного строения в простой двухчастной форме экспозиции и репризы. Средние разделы в Менуэтах основаны на ОФЗ — «общих формах звучания», образуемых гомофонным мелодическим фигурированием, поручаемым солирующей скрипке (паре скрипок), а инструменты *grosso* служат солистам в качестве гармонической поддержки.

Отдельно необходимо сказать о прелюдиях, которые А. Корелли использует в каждом «камерном» цикле в качестве вступительных частей. Три прелюдии из четырех написаны в одночастной форме типа развертывания, а Прелюдия в № 10 — в простой трехчастной репризной форме сравнительно небольшого масштаба. Данные формы отвечают нормам стилистики барочного инструментализма, но акцентируют в модели *da camera* полифоническую ее составляющую. Устойчивое использование «вступлений» отвечает идее циклообразования, которая у А. Корелли в рамках сюитного контраста содержит признаки не только сквозного, но и монотематического (точнее, монофактурного, моноинтонационного) развития. Функции «прелюдирования» в модели *da camera* двойственны:

- 1) создание контраста «нетанцевальности» начальной части «танцевальности» последующих частей;
- 2) «прогнозирование» последующего тематизма, создание «начального пункта» системы тематических связей в цикле.

Благодаря формам развертывания и полифонической логике изложения (имитации) голоса во вступительных прелюдиях как в *concertino*, так и в *grosso* отличаются самостоятельностью, что составляет основу контраста прелюдий и танцевальных частей. Фактурный контраст и контраст типов формы подкрепляется и темповым — все прелюдии написаны в медленном темпе, обозначаемом, как правило, *Largo*. Что касается «прогнозирования», то в Прелюдиях № 9–12, близких по стилистике величественным «увертюрам» французского типа в «церковных» циклах, продолжается линия образования тематических «арок» между ними и последующими «танцами».

В каждой Прелюдии акцентируется несколько своеобразных «лейтмотивов», встречающихся в дальнейшем и в танцевальных частях. Так, во вступительном *Largo* № 9 в начальном «ядре» появляются восходящие скачки на кварту (2–3 т.), которые затем преобразуются в квинтовые ходы

с завершающей трелью (8–9 тт.). Аналогичные интонации активно развиваются в Аллеманде (3–4, 8–9 тт.), Куранте (3 т.), они рассредоточены в тематическом материале Гавота и Менуэта. Таким образом, «мера порядка» и «мера свободы» как «полюсы» барочной поэтики в «камерных» циклах ор. 6 соотносятся в виде: 1) сохранения или не сохранения типовых ритмоформул, свойственных конкретному «танцу»; 2) наличия тех или иных масштабов и «удельного веса» нетанцевальных частей.

Обе «меры» в кореллиевских *Concerti grossi* еще не откристаллизовались, не утвердились, что произойдет лишь у И. С. Баха. Как тенденцию в циклах *da camera* можно выделить, условно говоря, «нисходящую» линию: из четырех номеров (№№ 9–12) — каждый последующий как бы «менее сюитен», чем предыдущий. № 9 состоит из Прелюдии и четырех танцевальных частей; в № 10 лишь три танцевальные части; в № 11 также три части, но в связи с контрастно-составной формой третьей части в нем образуются два нетанцевальных раздела; в № 12 сохраняются лишь «глобально» контрастные Сарабанда и Жига, остальные же части основаны на стилистике концертирования циклов *da chiesa*.

Указанная тенденция, которую можно определить как движение от «регламентированной сюитности» к «свободной концертности», касается не только драматургии и формы «камерных» циклов, но и их инструментальной составляющей, прежде всего скрипичной. В ней намечаются два взаимосвязанных параметра, объединяемых понятием «мелодический скрипичный стиль», создателем которого по праву считается именно А. Корелли. Первый из этих параметров связан с полифонической видовой системой мышления и основан на рассредоточенном линейном тематизме, тяготеющем к показу «ядра» и его разветвления. Второй параметр скрипичного мелодического стиля основан на гомофонной, танцевальной по генезису моторике, ведущей к теме-мелодии, организованной по принципу классицистского периода как метрической структуры.

Оба инструментально-видовых параметра в «камерных» циклах ор. 6 взаимодействуют, взаимопроникают, подчиняясь общей поэтике концертной формы, фактурно организованной на основе различных проявлений антифонности. Присущая концертности «свобода» импровизационного развития, идущая от исполнительского *virtus*, по словам А. Швейцера, сказанным по поводу переосмысления жанровой опоры в сюитах И. С. Баха, «одухотворяет форму и придает каждой из пьес отчетливо выраженную музыкальную индивидуальность» [12, с. 239].

Соединение «сюитности» и «концертности», ведущее в перспективе к классической «сонатности» (сонатно-симфонический цикл), отчетливо прослеживается по линии «Корелли — Бах». А. Швейцер не случайно называет И. С. Баха «композитором-поэтом», «самым живописным композитором», что относится и к его прямому предшественнику — А. Корелли. Наиболее от-

четливо «живописность», понимаемая как «живописание», т. е. как реалистическое отображение жизни в музыкально-инструментальных образах, представлена у А. Корелли в модели *concerto grosso da camera*. В этой модели совмещаются пути становления сюиты как «особой композиционно-драматургической и функционально-семантической системы» [6, с. 8] и концерта-диалога.

В этой системе и ее стадиях становления — «сюиты-стиля», «сюиты — способа композиции», «сюиты-жанра» [там же] — *Concerti grossi* А. Корелли, как «церковные», так и «камерные», отражают два первых этапа, не затрагивая еще в силу исторической логики «сюиты-жанра». *Concerti grossi* ор. 6, особенно их «камерная» модель, — не «сюиты», а исходный симбиоз «сюиты» и «концерта» с преобладанием второго над первым. Отсюда — все присущие им черты инструментально-концертного стиля, идущие от игровой логики скрипки как инструмента, «породившего» данный концертный жанр и оказавшего на него первостепенное влияние.

Выводы. Таким образом, четыре «камерных» концерта А. Корелли по структурно-жанровым признакам представляют собой свободный вариант барочной танцевальной сюиты. В них действуют два структурных принципа, определяемых по критериям: а) количества частей, б) жанрового наклона финалов.

По первому критерию возникают две группы концертов: четырехчастные и пятичастные. По фактуре медленные заставки циклов тяготеют к туттиности, а в танцах преобладает гомофонно-концертная диалогичность, что относится и к финалам, например к Менуэту в цикле № 10. Свободное комбинирование танцевальных и нетанцевальных частей (в № 11 не используется Куранта, а в № 12 — и Куранта и Аллеманда; при этом четырехчастность сохраняется за счет их замены нетанцевальными частями) позволяет А. Корелли соединять черты сольной скрипичной сонаты, ансамбля, что реализуется через фактуру.

По второму критерию — трактовке финалов — «камерные» концерты не менее свободны, чем по планировке других частей. Концерты №№ 9 и 10 завершаются Менуэтами, но в них же отсутствие традиционной Жиги компенсируется наличием и типовой последовательностью Аллеманды и Куранты. В №№ 11 и 12 финалы — Жиги, но при этом опущены некоторые обязательные танцы: в № 11 есть только Аллеманда и Сарабанда, в № 12 — только Сарабанда. Такая свобода в построении формы требовала нахождения новых видов темброво-фактурного и темпового контрастов, не выходящих за пределы жанра танцевальной сюиты. Отсутствующие обязательные части всегда заменяются аналогичными нетанцевальными. Например, в цикле № 10, где повторяется в основных чертах пятичастная модель цикла № 9, исключен Гавот, а на его месте помещено «сольно-концертное» *Allegro* с виртуозной партией первой скрипки.

В целом композиционная и фактурная архитектура «камерных» концертов А. Ко-

релли позволяет усмотреть в них движение от «регламентированной сюитности» к «свободной концертности». Здесь выявлены два взаимосвязанных параметра, объединяемых понятием «мелодический скрипичный стиль А. Корелли». Первый из них связан с полифонией и основан на рассредоточенном линейном тематизме типа «ядро-развертывание», второй — на гомофонной, танцевальной по генезису моторике, ведущей к теме-мелодии. В центре этого стиля — игровая логика скрипки как инструмента, породившего жанр concerto grosso и оказавшего на него перво-степенное влияние.

Перспективы дальнейших исследований заявленной в данной статье темы заключаются, во-первых, в возможности применения ее аналитической методики к рассмотрению современных образцов жанра concerto grosso, во-вторых, в разработке вопросов тематизма, тембра и фактуры в этих образцах, создаваемых, в том числе, и украинскими авторами.

Литература:

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском [Текст] / Б. Асафьев ; [предисл. Б. Ярустовского]. — 2-е изд. — Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1977. — 278 с. : нот. ил.
2. Бентя Ю. Concerto grosso Віталія Губаренка як приклад сучасної інтерпретації барокового жанру [Текст] / Ю. Бентя // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського / упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко, О. Г. Таранченко ; ред. Л. А. Гнатюк. — К., 2003. — Вип. 32, кн. 4. Віталій Губаренко : сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. — С. 127–142.
3. Варунц В. П. Музыкальный неоклассицизм : исторические очерки [Текст] / В. Варунц. — М. : Музыка, 1988. — 80 с. — (Вопросы истории, теории, методики). — ISBN 5-7140-0061-7.
4. Гребнева І. В. Формування скрипкового стилю в concerti grossi А. Кореллі [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Гребнева Ірина Вікторівна ; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. П. П. Котляревського. — Х., 2014. — 16 с.
5. Зейфас Н. Concerto grosso в творчестве Генделя [Текст] / Н. Зейфас. — М. : Музыка, 1980. — 80 с.
6. Калашник М. П. Сюита и партита в фортепьянном творчестве украинских композиторов XX века [Текст] : монографія / М. П. Калашник. — Х. : Форт ЛТД, 1994. — 188 с.
7. Кузнецов К. Арканджело Корелли (1653–1953) [Текст] / К. Кузнецов, И. Ямпольский. — М. : Музгиз, 1953. — 68 с.
8. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков [Текст] / Т. С. Кюрегян ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, каф. теории музыки. — [Изд. 2-е, испр.]. — М. : Композитор, 2003. — 302, [7] с.
9. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко : проблемы эстетики и поэтики [Текст] / Марина Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 318 с. — ISBN 5-7140-0393-4.
10. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини XX ст. [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Тукова Ірина Геннадіївна ; Нац. муз. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2003. — 19 с.
11. Харнонкорт Н. Музыка як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики [Текст] / Ніколаус Харнонкорт ; [пер. Г. Курков]. — Суми : Собор, 2002. — 184 с.
12. Швейцер А. Йоганн Себастьян Бах [Текст] / Альберт Швейцер ; [пер. с нем. Я. С. Друскина]. — М. : Музыка, 1965. — 728 с.

References:

1. Asaf'ev, B. V. (1977). *Kniga o Stravinskom* [A book about Stravinsky]. (B. Yarustovskii, preface). (2nd ed.). Leningrad : Muzyka. Leningr. otd-nie. (In Russian).
2. Bentya, Yu. (2003). Concerto grosso Vitaliia Hubarenka yak pryklad suchasnoi interpretatsii barokovoho zhanru [Concerto grosso of Vitali Hubarenko as an example of modern interpretation of Baroque genre]. In L. A. Hnatyuk, ed. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. (Issue 32(4), (pp. 127–142). Kyiv. (In Ukrainian).
3. Varunts, V. P. (1988). *Muzikal'nyi neoklasitsizm : istoricheskie ocherki* [Musical Neoclassicism : Historical Essays]. Moscow : Muzyka. (In Russian).
4. Hrebnieva, I. V. (2014). Formuvannia skrypkovoho stilu v concerti grossi A. Korelli [Formation of style in violin Concerti grossi by A. Corelli]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv : (Kharkiv. nats. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. (In Ukrainian).
5. Zeyfas, N. (1980). *Concerto grosso v tvorchestve Gendelya* [Concerto grosso in the work of Handel]. Moscow : Muzyka. (In Russian).
6. Kalashnik, M. P. (1994). *Syuity i partity v fortep'yanom tvorchestve ukrainskikh kompozitorov XX veka* [Suite and Partita in piano works by Ukrainian composers of the twentieth century]. Kharkiv : Fort Ltd. (In Russian).
7. Kuznetsov, K. & Yampolskiy I. (1953). *Arcangelo Corelli (1653–1953)*. Moscow : Muzgiz. (In Russian).
8. Kyuregyan, T. S. (2003). *Forma v muzyke XVII–XX vekov* [Form in the music of 17th–20th centuries]. (2nd ed., correct.). Moscow : Kompozitor. (In Russian).
9. Lobanova, M. (1994). *Zapadnoevropeiskoe muzykal'noe barokko : problemy estetiki i poetiki* [West European Musical Baroque : Problems of Aesthetics and Poetics]. Moscow : Muzyka. (In Russian).
10. Tukova, I. (2003). Funktsionuvannia instrumentalnykh zhanrovnykh modelei zakhidnoevropeiskoho baroko v ukrainskii muzytsi druhoi polovyny XX st. [Functioning of the Western European Baroque instrumental genre models in Ukrainian music of the second part of the XXth century]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv. (In Ukrainian).
11. Harmonkurt, N. (2002). *Muzyka yak mova zvukiv. Shliakh do novoho rozuminnia muzyky* [Music as it sounds. The way to a new understanding of music]. (H. Kurkov, trans). Sumy : Sobor. (In Ukrainian).
12. Shveitser, A. (1965). *Johann Sebastian Bach*. (Ya. S. Druskin, trans). Moscow : Muzyka.

15.08.2018