

# МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.27

О.В. ГРЕТЧИН

## ФОРМУВАННЯ ЖАНРУ СКРИПКОВОЇ СОЛО-СОНАТИ У ТВОРЧОСТІ АРКАНДЖЕЛЛО КОРЕЛЛІ

*У статті розглянуто творчість Арканджелло Кореллі як етап формування жанру соло-сонати. Проаналізовано тріо-сонати (ор.1, 2, 3, 4) і сольні сонати (ор.5) композитора. Виявлено ряд новаторських прийомів, за допомогою яких композитор вдосконалив, кристалізував і художньо оформив жанр старовинної сонати, яка в його творчості стала передвісником соло-сонати для скрипки.*

**Ключові слова:** жанр сонати для скрипки соло, творчість А. Кореллі, новаторські риси, технічні засоби.

О.В. ГРЕТЧИН

## ФОРМИРОВАНИЕ ЖАНРА СКРИПИЧНОЙ СОЛО-СОНАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ АРКАНДЖЕЛЛО КОРЕЛЛИ

*В статье рассмотрено творчество А.Корелли как этап формирования жанра соло-сонаты. Проанализированы трио-сонаты (ор.1, 2, 3, 4) и сольные сонаты (ор.5) композитора. Выявлено ряд новаторских приемов, с помощью которых композитор усовершенствовал, кристаллизировал и художественно оформил жанр старинной сонаты, которая в его творчестве стала предвестником соло-сонаты для скрипки.*

**Ключевые слова:** жанр сонаты для скрипки соло, творчество А.Корелли, новаторские черты, технические приёмы.

O.V.HRETYCHYN

## FORMATION SONATA GENRE FOR SOLO VIOLIN IN CREATIVITY ARKANGELO CORELLI

*In the article considered creativity A. Corelli as a stage of formation genre of solo sonatas. Analyzed of trio-sonatas (or.1, 2, 3, 4) and solo sonatas (or.5) composer. Founded of innovative methods by which the composer has perfected, developed and decorated genre ancient sonata, which in his work was the harbinger of sonatas for solo violin.*

**Key words:** sonata for solo violin, creativity A. Corelli, innovative methods, technical means.

Розуміння терміну «соната» як позначення самостійної інструментальної п'єси утвердилось в Італії в кінці 16 століття. До цього часу сонатами називали інструментальні

твори, тісно пов'язані з вокальною манерою письма, і які були переважно простими перекладеннями вокальних п'єс.

На початку XVII століття сформувалися 2 різновиди сонат: *sonata da chiesa* (церковна соната) і *sonata da camera* (камерна соната). Вони співіснували впродовж XVI-XVII століть, поступово взаємопроникаючи одна в одну. Та незважаючи на це кожен з цих типів сонати мав властиві лише йому риси. Вперше визначення камерної і церковної сонат зустрічаємо у «*Canzona, overo sonate concertate per chiesa e camera*» (1637 р.) італійського композитора Тарквініо Мерули (1590-1665 рр.), який був одним з майстрів ранньої камерної тріо-сонати.

Біля витоків **церковної** сонати лежить розвинута манера поєднання солуючих інструментів із басом. Важливим досягненням стало оформлення в сонаті партії *basso continuo* (цифрованого басу) як основи для можливості концертування двох верхніх голосів. Церковна соната виникла як своєрідний цикл різнохарактерних поліфонічних і гомофонних частин, у яких відчувалась тенденція до збагачення і ускладнення музичної мови, динамічна рельєфність, імпровізаційність розвитку, елементи монотематизму. Також яскраво проявилась кантиленна природа скрипки, її здатність відтворювати інтонації живої людської мови. Характерними для церковної сонати були: чотиричастинний цикл з визначеною послідовністю темпів частин повільно-швидко-повільно-швидко, опора на поліфонічні форми, а також серйозність музики. У другій половині XVII століття виникає тенденція до варіювання кількості частин у сонатному циклі (від трьох до п'яти). Частини відділяються одна від одної подвійною лінією або особливими позначеннями. П'ятичастинний цикл представляють кілька сонат Дж.Легренці. Як виняток трапляються і одночастинні сонати (*Sonate da organo di varu autori*, вид. Арресті). Інструментом, на який було покладено головну функцію виконання сонат – складних за своїм художнім змістом і технічними труднощами – стала скрипка. У репертуар інших інструментів сольний жанр увійшов лише згодом. Партія *basso continuo* служила фундаментом для мелодичної лінії верхніх голосів, її можна було виконувати на клавесині, органі або струнному інструменті. Таким чином, в межах церковної сонати поєднувались традиції смичкового та клавішного виконавства.

Одночасно з розвитком церковної сонати тривало формування контрастної за змістом **камерної** сонати. На відміну від церковної сонати поліфонічного типу в камерній переважав гомофонно-гармонічний розвиток з опорою на танцювальність. Вона складалась з алеманди, куранти, сарабанди і жиги (або гавоту), які згодом трансформувались у жанр партити. Необхідно зазначити, що формування камерної сонати проходило на основі узагальнених жанрових особливостей сюїти, варіаційного і секвенційного розвитку тематичного матеріалу, проникнення принципу репризності, досягнення органічності, монолітності музичного розвитку цілого. Визначення *sonata da camera* часто замінювалось назвами «сюїта», «партита», «французька увертюра», «ордр». Цьому різновиду сонати були притаманні народно-танцювальні інтонації, через таку особливість її забороняли виконувати в церкві.

Окремого розгляду потребує жанр тріо-сонати, який формувався паралельно з сонатою, і не тільки суттєво вплинув на розвиток сольної скрипкової гри, а певною мірою був її передвісником. Жанр тріо-сонати був перехідною формою від багатоголосся XVI століття до сольної скрипкової гри у XVII столітті. Невипадковим був ансамбль з трьох музикантів (дві скрипки і *basso continuo*), адже традиційний склад італійських народно-інструментальних ансамблів передбачає присутність саме такої кількості учасників. Слід зазначити, що такий склад був поширений також у Франції та Україні («троїсті музики»). Партія цифрованого басу вперше зустрічається в «Сонаті для трьох скрипок» Дж.Габріелі (1600 р.), а пізніше у творчості С.Россі в творі «Соната у формі діалогу» (1613 р.), де жанр канцони трансформувався в тріо-сонату, надаючи рівноправності верхнім голосам при акомпануючій функції басу. У цьому напрямку працювали також Дж.П.Чіма і М.А.Негрі, намагаючись збагатити технічно-виразові прийоми гри. У першому томі мадригалів Ф.Туріні (1621 р.) вимальовується прототип тріо-сонати, адже його твори для однієї чи двох скрипок з басом насичені інтонаціями та ритмами, притаманними народній музиці. Жанр тріо-сонати оформився у творчості Дж.Легренці, а саме у творі «*La Cornaga*» (1655р.) Це один з найбільш ранніх зразків цього жанру, що відзначається яскравою образністю, характерним тематизмом і контрастністю частин. Також у цьому жанрі

працювали такі італійські композитори, як Дж.Тореллі, Дж.Віталі, Дж.Бассані. Процес формування сольної скрипкової сонати припадає на час, коли не тільки в межах тріо-сонати, але й у творах для скрипки та басу виробились своєрідна образність, яскравий тематизм і розширились можливості для створення музичних шедеврів завдяки збільшенню виразових прийомів концертної гри.

Гідно підсумовує попередній тривалий шлях розвитку скрипкового мистецтва найвизначніший представник італійської скрипкової школи кінця XVII століття Арканджелло Кореллі (1653-1713). Він удосконалив і збагатив досягнення митців XVII століття як у сфері розширення засобів виразності скрипкової гри, так і в галузі створення нових форм смичкової музики. А. Кореллі вважають основоположником італійського скрипкового мистецтва, оскільки його композиторська і виконавська творчість відображає найяскравіші сторони музичної культури свого часу, гармонійно поєднуючи зміст і форму.

Творча спадщина видатного італійського композитора, який протягом усього життя жодного разу не виїжджав за межі Італії, сформувалася як наслідок обдуманого тривалої роботи майстра. Талановитий А.Кореллі підсумував у своїх творах пошуки попередників у галузі музичної мови і засобів виразності, а також зробив величезний внесок у розвиток музичного мистецтва своєї епохи. Як слушно відзначав І.Ямпольський, «те, що у них (у попередників) [О.Г.] було сміливою здогадкою, технічною новацією, придбало у Кореллі завершений смисл, глибокий зміст, стрункість і органічність форми» [2, с. 32].

Спадщина композитора налічує приблизно 72 твори. Та охоплює вона тільки три жанри струнної музики, в переліку яких можемо зауважити певний композиторський план – від тріо-сонати (оп.1, 2, 3, 4), сонати для скрипки соло (оп. 5) до жанру кончерто грорсо (оп. 6). До кожного з шести збірників увійшло 12 творів відповідного жанру.

Один з найпопулярніших жанрів інструментальної музики XVII століття – тріо-соната – втілилась у творчості А.Кореллі в чотирьох збірниках (до першого і третього внесені церковні сонати, а до другого і четвертого – камерні). Твори з першого і другого збірників свідчать про те, що стиль А.Кореллі ще не повністю сформований, відчувається вплив попередніх, недосконалих зразків скрипкової музики (Дж.Бассані, Дж.Віталі). Більш зрілі твори презентують нам третій і четвертий збірники, у яких композитор вдосконалює і кристалізує форму старовинної сонати. П'ятий збірник, що містить 12 сольних скрипкових сонат (у тому числі і знамениті варіації на тему «Фолії»), демонструє індивідуальний композиторський стиль А. Кореллі. Не менш важливим є шостий збірник – дванадцять «Кончерто грорсо» (1712 р.), у якому композитор робить вагомий внесок у розвиток оркестрової гри і формування концертних музичних жанрів.

Для того, щоб краще змалювати розвиток жанру сольної скрипкової сонати у творчості А.Кореллі, ми спробуємо провести кілька паралелей до тріо-сонати, які безпосередньо поєднують ці два жанри.

Свою композиторську діяльність А.Кореллі розпочав з опублікування тріо-сонат – панівного на той час жанру інструментальної музики, таким чином «віддавши належне художнім нормам епохи» [2, с. 42]. Та на відміну від своїх сучасників-скрипалів, які трактували тріо-сонату як жанр камерної музики, композитор розвивав закладені в неї елементи сольної скрипкової гри.

Як відомо, в Італії тріо-соната з'явилась у результаті народної музичної практики. Так, англійський органіст і знавець історії музики Чарльз Берней, який у 1770-1772 рр. здійснив подорож західною Європою, яскраво описує венеційське народне музикування у складі трьох партій – дві скрипки і бас [2, с. 42]. Народний інструментальний ансамбль з двох скрипок і басу – це своєрідна народна форма сольної скрипкової гри, у якій головна функція надавалась партії першої скрипки, а двоє інших учасників підтримували її гармонічно і фактурно. Звідси прямиий зв'язок з майбутніми сольними сонатами для скрипки. Водночас варто зазначити, що А. Кореллі трактував скрипку як гомофонний інструмент, тому саме у скрипкових сонатах він зафіксував і вдосконалив концертний стиль музики.

Новою сходинкою у формуванні основних принципів класичного скрипкового мистецтва стали сольні сонати оп. 5 А. Кореллі. Слід звернути увагу на назву п'ятого опусу і

внести певну ясність. Сонати із п'ятого опусу написані для скрипки у супроводі basso continuo. Та більшість музикознавців називають їх сонатами для скрипки соло. На нашу думку, це досить справедливо, якщо розглядати сонату епохи А. Кореллі в певному історичному контексті. У цей час сольна скрипкова музика стрімко розвивалася, і саме діяльність А. Кореллі призвела до завершення процесу широкого розповсюдження скрипки як концертного інструмента. Тому вважалося, що у сонатах, написаних для скрипки і басу, головну роль відіграє скрипка, а бас лише гармонічно доповнює її.

Сонати для скрипки соло А. Кореллі (оп. 5, 1700 р.) об'єднані в збірнику під назвою «Сонати». Вони поділяються на дві групи: перша група – це 6 сонат, побудованих за принципом контрастного зіставлення повільних кантиленних і швидких фугатних частин танцювального характеру; друга група сонат – з сьомої по одинадцяту об'єднані загальною назвою: Прелюдії, Аллеманди, Корренти, Жиги, Сарабанди, Гавоти, а також тема з варіаціями «Фолія», яку автор не називає сонатою. Варто відзначити, що багатство та різноманітність танцювальних ритмів – плавний рух сарабанди, помірний темп алеманди, чіткий ритм куранти, грація гавоту, стрімка жига в поєднанні з мелодичною виразністю збагачують музику другої групи сонат характерною образністю на тлі вишуканої мистецької простоти.

А. Кореллі не писав сонат для скрипки без супроводу. Виконання соло ґрунтувалось зазвичай на використанні акордової фактури. Така техніка інтерпретації була розповсюджена у XVII столітті в Німеччині, Чехії та інших країнах; створення одних з найскладніших творів скрипкової літератури всіх епох – «Сонат і партит для скрипки соло» представив нам геніальний Й.-С. Бах. Ознайомлення з партіями сонат для скрипки А. Кореллі переконує, що саме він, як ніхто з його попередників, наповнивши музику ходами подвійних нот, акордами, багатими розробковими можливостями, надавши скрипці можливість втілити свої великі виразові можливості, дуже наблизився до сонат Й.-С. Баха для скрипки соло.

Аналізуючи сонати А. Кореллі, а саме способи скрипкової гри, ми звернули увагу, що партія скрипки охоплює дві октави; мелодія скрипки звучить у середньому регістрі, у зв'язку з чим відсутня потреба використовувати верхні позиції (лише I, II, III, деколи IV). Однак це не було виявом обмеженої експлуатації композитором технічних засобів скрипки. Враховуючи тогочасні стилеві норми, він наближався у своїх творах до інтонацій людського голосу, які з легкістю могла відтворити скрипка своїм звучанням. Саме за таку художню особливість сольних сонат сучасники віддавали належне композитору.

Типовим для скрипкових сонат є чотиричастинний цикл. Деякі сонати складаються з п'яти частин за рахунок того, що в них є дві заключні частини замість однієї. Та між ними немає жодного контрасту ні щодо характеру музики, ні щодо темпу. Тому вони сприймаються слухачем як єдина нерозривна побудова.

Важливе місце в сонатному циклі А. Кореллі займає повільна частина, оскільки особливо в ній на перший план виступає пісенна природа скрипки. Характерною рисою цих частин є широке застосування орнаментики, зумовлене імпровізаційною практикою того часу, що вимагала співучасті виконавця у творчості композитора. З усіх видів орнаментики переважають імпровізаційні фіоритури, які обігрують опорні точки мелодії. Прикрашаються ними не лише витримані звуки, а й цілі мотиви чи фрази. При цьому, як правило, орнаментика заповнює діапазон приблизно в межах октави. Пізніше роль орнаментики зменшується, оскільки мелодія набуває індивідуальних інтонаційних якостей.

Другі частини у сонатних циклах композитора переважно лаконічні, ритмічні і жваві за характером. Основним засобом розвитку в них служить імітація. У швидких частинах сонат А. Кореллі сформувалися специфічні види скрипкової фактури. Це були рухливі арпеджовані фігурації, які виконувалися штрихом деташе. Також у сонатах Кореллі значно розвинулась фактура подвійних нот, оскільки подвійні ноти на поліфонічній основі давали змогу вдосконалювати пальцеву техніку за наявності у музиці різноманітних інтервалів.

Слід звернути окрему увагу на поліфонічні засоби в сонатах А. Кореллі, які, як і в скрипкових творах Й.-С. Баха, гомофонізовані. Про це свідчить і гармонічна трактовка теми, яка часто підтримується акордовим супроводом, і вільне голосоведення, і відчутна перевага

верхнього голосу. За допомогою поліфонічних прийомів композитор намагається виявити чисто скрипкові, гомофонні за своїм фактурним забарвленням засоби виразності. І досягає в своїх пошуках вагомих результатів, адже фактура сольного інструмента, якої вимагає поліфонічна музика, охоплює весь виразовий діапазон – це взаємодія регістрів, використання фігуративних гармонічних і мелодичних малюнків, зіставлення і поєднання різновидів фактури і, врешті, внутрішня диференціація самої мелодичної лінії на інтонаційно-тематичні елементи.

В епоху А.Кореллі fuga досягла високо рівня, плавності, особливо в клавірних фугах Алессандро Скарлатті. А.Кореллі, наприклад, у Allegro сонати N 6 створює фугу, яка бездоганна у всіх елементах. У фугато, а пізніше у фузі, відчутно, наскільки високі вимоги ставить композитор перед скрипалем-солістом.

Наше дослідження інструментальної спадщини А. Кореллі засвідчує, що, сконцентрувавши свою творчість на трьох інструментальних жанрах, він збагатив кожен з них. Композитор вивів на високий рівень мистецтво скрипкової гри, модернізувавши техніку пальцевого руху, подвійних нот, кантילени, штрихову техніку (деташе, легато, мартле). Унікальний внесок А. Кореллі зробив у розвиток сольної скрипкової гри, вдосконаливши, кристалізувавши і художньо оформивши жанр старовинної сонати, яка в його творчості стала передвісником соло-сонати для скрипки.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства /Л.Гинзбург, В.Григорьев – М.: Музыка, 1990. – Вып. 1. – 285 с.
2. Кузнецов К., Ямпольский И. Арканджелло Корелли. 1653-1953 /К.Кузнецов, И.Ямпольский. – М.: Госмузиз, 1953. – 69 с.
3. Музыкальная энциклопедия /Глав. ред. Ю.В.Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – Т. 5. – С. 193-199.
4. Стеценко В. Арканджелло Кореллі – основоположник італійської скрипкової школи /В.Стеценко. – Українське музикознавство (науково-методичний міжвідомчий щорічник). – Київ: Музична Україна, 1975. – Т. 10. – С. 166-179.
5. Петраш А. Жанры позднеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты /А.Петраш. Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка, 1975. – Вып. 14. – С. 177-202.
6. Попова Т. Музыкальные жанры и формы /Т.Попова. – М.-Л., 1951. – 299 с.
7. Попова Т. Соната /Т.Попова. – М.: Сов. композитор, 1962. – 95 с.
8. Швейцер А. Иоанн-Себастьян Бах /А.Швейцер. – М.: Музыка, 1964. – 724 с.

УДК 78.25

С.В. ГРИГОРЕНКО

### ФРАНЦУЗЬКИЙ ФОРТЕПІАННИЙ ЕТЮД: ДО ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ

*У статті розглянуто еволюцію жанру етюду у французькій фортепіанній традиції від складової фортепіанних шкіл, методів, навчальних посібників як дидактично-технічної п'єси-вправи, поява якої була зумовлена технічним вдосконаленням інструмента і потребами розвитку методичної бази, до самодостатнього віртуозно-концертного жанру, інспірованого запитами епохи віртуозів-концертантів.*

**Ключові слова:** фортепіанна педагогіка, інструктивно-дидактична література, технічні труднощі, художні завдання.

С.В. ГРИГОРЕНКО

### ФРАНЦУЗСКИЙ ФОРТЕПИАННЫЙ ЭТЮД: К ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ ЖАНРА

*В статье рассмотрена эволюция жанра этюда во французской фортепианной традиции от составляющей фортепианных школ, методов, руководств в качестве служебной дидактическо-*