

## МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Світлана Коробецька

### ДЖЕРЕЛА УТВОРЕННЯ ДОКЛАСИЧНОГО ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЮ

*Розглядаються основні джерела утворення докласичного оркестрового стилю: церковна інструментально-хорова та інструментальна жанрово-побутова музика, опера та італійська скрипкова школа.*

Поняття оркестрового стилю є категорією історичною. На різних історичних етапах виникають різні типологічні стильові види. А до XVI століття оркестрового стилю не існувало взагалі (перш за все через те, що не було ще оркестру та оркестрової музики). Тому оркестрово-стильові явища є відносно «молодими», й еволюція оркестрового стилю охоплює музику чотирьох століть. У ході дослідження еволюційних проблем оркестрового стилю закономірним постає завдання вивчення джерел утворення його першого історичного типу – *докласичного оркестрового стилю*. Адже науковий підхід до будь-якого історичного явища вимагає ґрунтовного висвітлення факторів, які спричинили його появу й зумовили подальший шлях розвитку.

Дослідження оркестрових явищ у музикознавстві в історичному аспекті відбувалося переважно по лінії вивчення історії оркестру та оркестрування. Досі не розроблено чіткої типології оркестрових стилів. Серед досліджень, в яких ідеться про докласичний оркестр, треба відзначити роботи Д.Рогаль-Левицького, М.Агафоннікова [1], І.Барсової, Г.Благодатова [2]. У книзі [5] та статті [4] В.Конен простежуються, зокрема, зв'язки музичних жанрів докласичної доби з наступним періодом виникнення класичної симфонії. Фундаментальна праця Т.Ліванової з історії західноєвропейської музики [7], у тому числі й її докласичного періоду, ґрунтовно висвітлює музично-еволюційні процеси в усіх музичних жанрах. Широку культурну панораму епохи XVII століття подано у праці Н.Герасимової-Персидської «Русская музыка XVII века – встреча двух эпох». Проблеми історії оркестрових стилів також присвячено монографію українського композитора та музикознавця Г.П.Таранова («Історія оркестрових стилів»), але через те, що вона не опублікована, це дослідження не доступне широкому колу науковців. Цінні спостереження над особливостями оркестрового стилю І.-С.Баха містяться у книгах О.Веприка. Крім того, окремі питання стосовно оркестрового стилю

К.В.Глюка, історії виникнення докласичного жанру оркестрової музики – Concerto grosso, формування інструментовки в епоху бароко досліджені у статтях С.Рицарева [8], Н.Зейфас, Ю.Семенова [9]. Але спеціальних праць, присвячених аналізу факторів, що спричинили виникнення не лише оркестру, а значно складнішого явища – оркестрового стилю – досі ще не написано. Розгляд комплексу музично-історичних джерел та жанрових середовищ, де народжувалися оркестрові явища, які поступово утворювали стильову єдність, розв'язання цього завдання і є метою даної статті.

Оркестровий стиль в інструментальній музиці започаткувала епоха *бароко*. Саме тоді виникають перші невеликі оркестри, мінливі за кількістю інструментів, нестабільні за своїм складом. Композитори починають писати музику для виконання тільки оркестровим колективом, виникають нові жанри «чистої» оркестрової музики. Безумовно, цей процес був досить тривалий і поступовий. Але нас цікавитиме більш-менш сталий, сформований оркестровий стиль, що типологічно й діахронно передував класичному оркестровому стилю. Його ми й визначимо як **докласичний оркестровий стиль**. Особливістю зародження оркестрового стилю була нерівномірність у формуванні його найважливіших складових: поступове усвідомлення тембрової виразності, колористичності, з одного боку, та формування усталеного складу оркестру, відбір інструментарію, з іншого. Ці сторони одного явища – оркестрового стилю – характеризували й еволюцію оркестрового мислення композиторів.

Серед численних творців докласичної доби, чії імена відійшли в історичні глибини, виокремлюються ті особистості, творчість яких становила рушійну силу стильової еволюції. Діяльність цих композиторів визначалася двома тенденціями: творчість одних мала новаторське для свого часу значення, несла собою сміливі відкриття в оркестровій сфері. Прориви у сфері оркестрової виразності почали відбуватися ще задовго до того, коли можна говорити про зрілість докласичного оркестрового стилю. Це були поодинокі «прозоріння» окремих композиторів, досягнення яких не знаходили продовження й підтримки в сучасників. Лише значно пізніше ці знахідки знову були відкриті композиторами майбутніх поколінь. Прикладами подібних, небачених на той час новацій в оркестровій сфері був оперний оркестр К.Монтеверді, пізніше – А.Скарлатті, Х.Глюка, в інструментальній музиці – оркестр камерного типу А.Вівальді, мангеймців.

Інша тенденція у формуванні оркестрового стилю, навпаки, полягала в усталеності й підсумовуванні вже досягнутих позицій в оркестровому складі, у винайдених типах оркестрової фактури, у певній «консервації» оркестрово-стильових й інших здобутків в інструментальній сфері (Ж.-Б.Люллі, певною мірою Г.-Ф.Гендель, І.-С.Бах).

Виникнення докласичного оркестрового стилю відбувалося по різних «каналах». Початок його формування тягнеться від численних джерел, які складають цілий комплекс причин утворення первісного типу оркестрового стилю. Ряд факторів впливав ще з далекого минулого, інші виникали й одразу «вливалися» у потік стилютворення. Спробуємо визначити основні причинні фактори, які зумовили виникнення явища оркестрового стилю.

З початку XVII століття шляхи розвитку інструментальних жанрів відбувалися у двох напрямках: одні з них спиралися, переважно, на поліфонічну традицію, що йшла від церковної хорової музики за участю інструментів; інші ґрунтувалися на побутово-танцювальній музиці, гомофонній за складом. Ранній період розвитку оркестрування (кінець XVI-початок XVII століття) був тісно пов'язаний з *церковною музикою*, виконання якої передбачало участь хору та оркестру. Але інструментальне звучання у церковній хорівій поліфонії ще з часів середньовіччя сприймалося як своєрідний різновид вокального тембру: «у готичній поліфонії інструментальна партія, нічим не відрізняючись від вокальної, ...лише привносила той необхідний елемент «різноплановості» й різноманітності, на якому ґрунтується принцип середньовічного багатоголосся» [5, 51]. Оскільки постійного усталеного складу оркестру на той час ще не існувало, для інструментального виконання використовувалися наявні інструменти, які цілковито дублювали хоріві партії. Причому вибір інструментів був детермінованим лише їхніми теситурними особливостями та звуковим діапазоном. Така ситуація була стандартною в оркестрово-хоровій музиці того часу.

Цілий ряд дослідників (Д.Рогаль-Левицький, Г.Благодатов, М.Агафонніков) виділяють у цьому контексті перші оркестрові нововведення італійця Джованні Габріелі (1557-1612), зокрема його «Священні симфонії» для хору й оркестру, в яких кожна хорова партія вже мала позначення для виконання певним інструментом оркестру. Це був перший, дуже важливий крок на шляху до структуризації оркестру, до переходу від спонтанного, випадкового набору музичних інструментів до їх закономірного тембрового об'єднання. У цілому ж хорова музика з її інструментальними «інтермедіями» під час хорових пауз була середовищем, в якому народилися перші зразки оркестрової музики.

Іншою сферою інструментального музикування була *світська жанрово-побутова музика* (серенади, касачі, дивертисменти, застільна музика). Інструментальна музика такого плану носила прикладний характер: під неї танцювали, крокували, веселилися, оплакували тощо, тобто це була музика принагідна, а не для спеціального виконання перед публікою. Розхитування підвалин церковної поліфонії, поступове відокремлення інструментальної музики від хорової й перетворення її на самостійний вид музикування, проникнення у неї елементів народного музикування – усе це склало один із найважливіших факторів автономізації цього виду музичного мистецтва. Побутово-танцювальна музика у XVII ст. стала підґрунтям виникнення оркестрової сюїти як циклу, що складається з динамічно контрастних частин.

На початку XVII ст. середовищем пошуків у сфері тембрової виразності стала опера, точніше *оперний оркестр*. У його надрах відбувалися експерименти з новими сполученнями інструментів, формувалися типи оркестрової фактури, виникали перші явища тембрової семантики, тобто основні компоненти, які згодом стануть характеристиками первісного типу оркестрового стилю. Саме в оперному оркестрі відбувалася «апробація» знайдених тембро-виразових та колористичних ефектів, які поступово перестають бути залежними від сценічної ситуації, перетворившись на власне оркестрові явища.

Від самого початку існування опери в ній вже були присутніми «острівці» оркестрової музики («*sinfonii*»), які органічно пов'язувалися зі спектаклем. Але згодом у міру розвитку інструментального письма «виникла тенденція до поляризації оперної музики і «симфонії». Поступово інструментальні епізоди були витіснені за межі спектаклю й сконцентровані у вигляді одного відносно розвиненого й завершеного твору, що передував оперній дії» [5, 347-348]. Таким чином, проміжний етап у формуванні симфонічного жанру склала оперна увертюра. Одним із перших композиторів, хто звернув увагу на барвисті якості окремих тембрів оркестрових інструментів і створив перші оркестрові ефекти, став Клаудіо Монтеверді. Як оперний композитор Монтеверді цілковито відштовхувався від оперно-драматичної виразності, підпорядкованої сценічній ситуації. Використовуючи увесь відомий на той час інструментарій, він відбирає певні оркестрові тембри для характеристики оперних персонажів. Так, в опері «Орфей» Вісниця характеризується тембром маленького органу (*di legno*), Харон – могутнім звучанням регалья, появу драконів супроводжує важке, похмуре звучання тромбонів та контрабасів [3, 196]. Отже, цей засіб стає першим паростком лейттембровості в оркестрі. Крім того, в музиці Монтеверді поступово «вимальовуються» й образно-емоційні сфери, за якими закріплюються певні тембри. Перші емпіричні знахідки тембрової колористики та тембрової виразності свідчили про розвиненість тембрового мислення К.Монтеверді: «Він відчував, які образні асоціації потенційно закладені у тембрах усіх сучасних йому інструментів, він знав, які інтонаційні звороти можуть бути з максимальним ефектом здобуті з кожного з них» [3, 196]. Заслугою Монтеверді стало збагачення інтермедійної музики психологічною виразністю. Окрім згаданих знахідок, Монтеверді вперше застосував в оркестрі прийоми *pizzicato* і *tremolo*, і взагалі роль скрипок у його оркестрі стає відчутно помітною, технічно ускладненою. Композитор нерідко надає інструментам особливої специфіки, доручаючи їм виконання не вокальних мелодій, а суто інструментальних зі складними пасажами, фігураціями. Суттєвим драматургічним прийомом, який і надалі стане розповсюдженим у різних оркестрових стилях, стає збереження тембру, також запроваджене К.Монтеверді.

Щоб театральний оркестр став оркестром симфонічним, організованим на нових засадах, потрібно було не створювати нове, а надати чіткості вже існуючим правилам, зробивши їх нормою. Ж.-Б.Люллі належала заслуга підсумовування досягнень, здійснених його попередниками в галузі оркестрового стилю другої половини XVII століття. Про оркестр Ж.-Б.Люллі ми можемо судити на підставі його оперної та балетної музики. Питома вага балетних епізодів у його операх настільки збільшилася, що «інструментальна музика в опері починає виконувати небувалу до того роль у рамках музичного театру» [4, 17].

Від різноманітних, мінливих за складом зібрань музичних інструментів відбувається перехід до чітко організованого й стабільного складу оркестру. Провідну роль в оркестрі Люллі відіграють групи смичкових інструментів, серед яких усвідомлюється лідируюча функція скрипок. Разом із тим все ще зберігається партія *basso continuo*. Здійснюється відбір і духових інструментів, до складу яких на той час входять подовжні флейти, гобої, фагот і труби з литаврами. Однак самостійної оркестрової групи ці інструменти ще не становлять. І хоча оркестр Ж.-Б.Люллі був ще далеким від оркестру класиків, його стабілізація склала важливий етап на шляху еволюції докласичного оркестрового стилю.

Вагомі здобутки у формуванні нового оркестрового стилю, зокрема у галузі оркестрової факультури, пов'язані з ім'ям А.Скарлатті. Це були «геніальні прозріння, кидки у майбутнє серед величезної кількості музики, написаної у традиційній манері» [2, 43]. Важливим кроком у цьому стало розмежування функцій двох найважливіших груп інструментів: струнних та духових. Це мало кілька суттєвих наслідків: з'явилися партії солюючих флейти, гобоя, партії труб звільнилися від дублювання скрипок у неприродно високому регістрі; духові (зокрема валторни з гобоями) почали виконувати функцію педалі – витримані звуки; валторни використовуються вже як мелодичний інструмент у вигляді 2-голосих імітацій. Нарешті, віолончелі та контрабаси почали виконувати басову партію в октаву, що «надавало більшої повноти звучанню оркестру» [2, 42].

Як реформаторський увійшов в історію музики в 60-70-х роках XVIII століття оперно-оркестровий стиль Х.Глюка. І хоча реформа Глюка стосувалася музичної драми в цілому, її дія, безумовно, позначилася й на інструментальній стороні спектаклю. Як відомо, свої реформаторські принципи оркестрової драматургії Х.Глюк виклав у передмові до «Альцести»: «...Інструменти оркестру повинні вступати згідно з інтересом дії й наростанням пристрастей... Слід уникати демонстрування нагромадження ефектних складнощів на шкоду ясності». Схоже розуміння ролі оркестру й відмову від зловживання зовнішньою ефектністю звучання пізніше буде підхоплено й викладено М.Глінкою у його славнозвісних «Нотатках з інструментування». *Оркестрова драматургія* – ось що складає ядро глюківської інструментальної реформи. Адже вона була тісно пов'язана із загальною драматургією спектаклю. Основним принципом зв'язку між ними була активізація ролі оркестру з метою розкриття театральної дії: оркестр підкреслював виразово-сміслові акценти тексту, за певною сферою виразовості чи колом образів закріплювався той чи інший інструмент (або група інструментів). Через те темброва характеристика окремого інструмента ставала провідним засобом оркестрової драматургії опер Х.Глюка. Таким чином отримує своє продовження принцип лейттембровості, знайдений раніше К.Монтеверді. Отже, майже від самого початку формування оркестру у композиторській практиці відбувалися процеси упорядкування при вживанні тембрів, поступове усвідомлення специфіки оркестрової виразовості та її залежності від творчих та технічних завдань. Серед досягнень Х.Глюка в галузі оркестру, що мали вирішальне значення в еволюції оркестрового стилю, визначимо найголовніші. Перш за все, це трактування тембрів інструментів як виразових індивідуальностей: «Глюк вперше звів використання цієї якості в систему, свідомо прагнучи віднайти усе нові асоціації між емоціями й тембрами» [2, 82]. Головні знахідки Х.Глюка стосувалися використання тембрів духових інструментів. Закономірним стає їх усвідомлення переважно у горизонтальному напрямку тембрового руху. Як вірно зазначає Ю.Кудряшов, «у композиторів XVII ст., паралельно з наміченою диференціацією оркестрових груп, виникає й поняття сольного тембру як образно-мелодичного начала. Виразові інструментальні соло у концертах старих майстрів (Альбіноні, Вівальді, Кореллі та ін., аж до Баха, Генделя й Глюка) слід розглядати як початковий етап історії «темб-

рової мелодії» [6, 138]. На жаль, у межах статті ми не маємо змоги докладно зупинитися на усіх здобутках оперних композиторів, творчість яких склала надбання оркестрового стилю.

Найважливішими факторами формування оркестрового стилю стають такі, що визначають змістовий аспект стилю. Це образно-типологічні характеристики оркестрової музики, якими зумовлений інструментальний тематизм і, відповідно, його тембро-оркестрове втілення. Одним із головних джерел змістового наповнення докласичного (а потім і класичного) оркестрового стилю якраз і стала опера. У ній склалися основні типи образних сфер, які згодом перемістилися в оркестрову музику. У зв'язку з цим ми лише нагадаємо їх, оскільки саме вони являють собою майбутні паростки тембро-оркестрової семантики. Першими сформувалися два полярно протилежні інтонаційні типи, що асоціювалися з *образами скорботи та героїки*. Скорботні образи ототожнювалися з ліричним началом у музиці. Поступово їхні інтонації досягли самостійності, перемістившись цілком у музику, й «почали нове життя за межами театру, всередині сонатно-симфонічних творів» [5, 144]. «Цей момент і ознаменував собою народження інструментального тематизму нового стилю» (розрядка автора – С.К.) [5, 144].

*Героїчні образи* ґрунтувалися на інтонаціях фанфари: «коли в опері склався свій оркестровий стиль, героїчні арії майже неодмінно супроводжувалися блискучим звучанням духових інструментів» [5, 164]. З тембровою семантикою героїчних образів (духові у натуральних строях) потім стала асоціюватися й семантика тональностей: B-dur, D-dur та C-dur. Характерно, що, покинувши оперний жанр, героїчні інтонації розширили своє семантичне коло. Асоціативно вони набули не лише воєнного значення, а наповнилися узагальненим емоційним змістом боротьби, енергійно-піднесеного душевного стану.

Наслідком схрещення інтонацій скорботного та піднесено-героїчного начал стало виникнення у музиці *героїко-трагічної* образної сфери. Яскравим контрастом до них постають інтонації *буфонних та народно-жанрових образів*, а також *ніжно-меланхолійні та витончено-ліричні образи* так званої чутливої опери. Усі перераховані типи образів склали основне інтонаційне підґрунтя оркестрових тем. Яскравість, «програмність» оперних образів закріпилася за інструментальними темами, оркестрове звучання яких вимагало чіткого відбору тембрів певних оркестрових груп. У свою чергу така детермінованість зумовлювала вкорінення тембрових комплексів в оркестрових творах, що поступово призвело до формування первісних тембро-семантичних явищ.

Розвиток оркестрових жанрів відбувався, більшою мірою, разом з певними сферами виконавства на різних інструментах або в інструментальних ансамблях. Стимулюючим фактором формування оркестрового стилю стало виникнення різноманітних національних *інструментальних шкіл*, у «надрах» яких відбувався процес технічного оволодіння інструментами, пошук їхніх потенційних виразових та віртуозних якостей. Найбільш перспективним напрямком в інструментальній культурі XVII – початку XVIII ст. була *італійська скрипкова школа*. З нею пов'язана діяльність найвизначніших композиторів цього часу: Кореллі, Вівальді, Тартіні, Віталі, Маріні, Тореллі, Локателлі, Джемініані, Альбіноні та ін. На підставі створених ними виконавських традицій, але у переломленні німецької культури, зросла скрипкова творчість І.-С.Баха та Г.-Ф.Генделя. Скрипкова музика втілювала найновіші, свіжі устремління інструментального стилю.

З розвитком інструментальних шкіл виникла й нова музика, адресована спеціально для слухання (на відміну від театральної, церковної, прикладної, танцювальної). Поява «чистої» оркестрової музики, з одного боку, стала стимулом розвитку виразових можливостей інструментів, перш за все – смичкових. З іншого – виконання оркестрової музики було неможливим без удосконалення виразовості гри. Італійська скрипкова музика мала відчутний вплив на оркестрово-стильові процеси. Твори для скрипки відігравали роль творчої лабораторії для видатних композиторів-скрипалів, у якій удосконалювалася техніка виконання, винаходився новий – експресивний – тип інтонування, остаточно стверджувався гомофонний склад.

Таким шляхом здійснюється опосередкований зв'язок від опери – через скрипкову музику – до оркестрових творів як ще один шлях формування тембро-оркестрової семантики. Можна із упевненістю стверджувати, що активний розвиток інструментально-виконавської школи став ще одним

фактором у процесі «гомофонізації» оркестрової фактури та її подальшої функціональної диференціації. Розквіт інструментальних шкіл викликав до життя нові форми існування оркестрової музики. Як відзначає Т. Ліванова, «інструментальні твори італійських, чеських, німецьких та французьких майстрів, що виникли у другій-третьій чверті XVIII ст., у більшій мірі можна віднести до передкласичних етапів розвитку великих інструментальних жанрів» (розрядка наша – С.К.) [7, 269].

Заміна поліфонічного викладення гомофонно-гармонічним стала ознакою нового типу музичного мислення та організації оркестрового звучання на інших засадах. Проявом цього нового стилю стало застосування *basso continuo* – цифрованого баса, який в оркестрі проіснував до середини XVIII ст. Його впровадження в оркестрову фактуру докорінно змінило її вигляд і призвело до функціональної диференціації раніше рівнозначних оркестрових голосів. Віднині вони розшаровуються на мелодичні голоси та супровід, у якому формується гармонія та логіка гармонічних послідовностей.

Отже, формування докласичного оркестрового стилю відбувалося під впливом різних тенденцій і факторів, які взаємно перепліталися й обумовлювалися одне одним. Ми визначили такі основні джерела утворення оркестрового стилю, як церковна інструментально-хорова музика, інструментальна жанрово-побутова музика, опера та розвиток національних виконавських шкіл (зокрема скрипкової). Їхній вплив на формування оркестрової музики був неоднаковим. Якщо церковна та побутова музика склали першоджерело виникнення сучасного оркестру та оркестрової музики, то опера й інструментальні школи визначили основні потенційні напрямки еволюції й змістове наповнення докласичного оркестрового стилю. Виникнення опери як одного із наслідків запровадження гомофонно-гармонічного стилю стало поштовхом, з одного боку, для тембрової виразовості як дієвого засобу в умовах музично-драматичного спектаклю, з іншого – гомофонно-гармонічний стиль став вирішальним фактором утворення нового типу оркестрової фактури, її розшарування та застосування *basso continuo*. У свою чергу еволюція оперного оркестру призвела до його відокремлення від оперного спектаклю й самостійного існування.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Агафонников Н.И. Симфоническая партитура. Вопросы практической оркестровки. – Л.: Музыка, 1967.
2. Благодатов Г. История симфонического оркестра. – Л.: Музыка, 1969.
3. Конен В. Клаудио Монтеверди. – М.: Сов. к-р, 1971.
4. Конен В. Путь от Люлли к классической симфонии // От Люлли до наших дней. Сб.ст. – М.: Музыка, 1967. – С.11-32.
5. Конен В. Театр и симфония. – Изд. 2-е. – М.: Музыка, 1974.
6. Кудряшов Ю. Инструментальная практика «чистых тембров» // Из истории инструментальной музыкальной культуры / Сб. науч. трудов. – Л.: ЛГИТМиК, 1988. – С. 138-149.
7. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник: В 2-х кн. – Кн.2. ХУІІІ век. – Изд. 2-е. – М.: Музыка, 1982.
8. Рыцарев С. Из истории оркестровых стилей. Глюк и Пиччини. // Проблемы музыкальной науки. Сб. статей. – М.: Сов. к-р, 1979. – Вып.4. – С.201-231.
9. Семенов Ю.Е. К вопросу о формировании инструментовки как отрасли музыкальной практики и теории в эпоху барокко // Музыка барокко и классицизма: вопросы анализа: Сборник трудов. Вып. 84. – М.: ГМПИ им.Гнесных, 1986. – С. 56-90.

Svitlana Korobetska

#### SOURCE OF FORMATION OF PRE-CLASSICAL ORCHESTRA STYLE

It is considered the main headwaters of formation before classical orchestral style: church instrumentally-choral and instrumental genre-home music, opera and italian violin school.