



УДК 787

ЖАНР СТРУННОГО ТРИО В ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕТРОСПЕКТИВЕ

Г.А. ГОЛОВИНА

Братское музыкальное училище, 665717, Братск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В данной статье осмысляется процесс становления струнного трио как типа ансамбля и как жанра камерно-инструментальной музыки. На основе анализа имеющихся музыковедческих исследований и систематизации разрозненной информации автором реконструируется путь от времени появления первых инструментальных ансамблей, их типизация в трио-состав через становление, развитие, расцвет и трансформацию жанра барочной трио-сонаты, оркестровых трио композиторов мангеймской школы – к выдающимся образцам трио классической эпохи (как струнному, так и фортепианному). Выявляется спад интереса к возможностям жанра в романтическую эпоху и его возрождение в творчестве композиторов XX столетия. Рассматриваются специфика монотембрового струнного ансамбля, выразительные возможности жанра струнного трио, особенности становления цикла и разнообразие его трактовок, условия бытования жанра в качестве специфической формы «экспериментальной» ансамблевой музыки как в классическую эпоху, так и в последующие.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: трио-соната, трио, струнное трио, барокко, классицизм, камерные инструментальные жанры.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

THE GENRE OF STRING TRIO IN HISTORICAL RETROSPECT

G.A. GOLOVINA

Bratsk Musical College, Bratsk, 665717, Russian Federation

ABSTRACT. The article examines the process of formation of the string trio as a type of ensemble and as a genre of chamber and instrumental music. Based on the analysis of the available musicological studies and systematization, the path from the time of the appearance of the first instrumental ensembles, their typification into a trio composition, through the formation, development, flowering and transformation of the genre of baroque trio sonatas, orchestral trios of composers of the Mannheim school to outstanding examples of classical era trios (both string and piano) is traced. There is a decline in interest in the possibilities of the genre in the romantic era and its revival in the works of composers of the XX century. The article considers the specifics of the monotembre string ensemble, the expressive possibilities of the string trio genre, the peculiarities of the formation of the cycle and the variety of its interpretations, the conditions of existence of the genre both in the classical era and in subsequent ones as a specific form of “experimental” ensemble music.

KEYWORDS: trio-sonata, trio, string trio, baroque, classicism, chamber instrumental genres.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



Развитие инструментальной музыки как самостоятельной области музыкального искусства началось сравнительно недавно. Только в эпоху барокко инструментальная музыка начинает выходить из подчинения вокальной, постепенно избавляясь от прикладной функции как в рамках церковных, так и в сфере бытовых жанров. Возникают и начинают развиваться жанры, ориентированные на определённые инструментальные составы и на отдельные инструменты. Наряду с оперой, ораторией, кантатой появляются инструментальные концерты (оркестровые, сольные) и камерные жанры – трио-соната и сюита.

Инструментальные ансамбли (чаще всего без обозначения конкретного состава инструментов) существовали и ранее XVII столетия, выполняя в основном бытовую функцию – сопровождение танцев, либо, в особенности у композиторов венецианской школы (А. Габриели, Дж. Габриели), участвуя в исполнении вокально-инструментальных произведений. Количество музыкантов в данных составах варьировалось от 3 до 16 инструментов, приближаясь то к камерному, то к оркестровому составу, причём существенных отличий между партиями практически не наблюдалось – одни и те же партии могли исполнять и скрипка, и тромбон.

Как справедливо отмечает Т.Н. Ливанова, типизация составов инструментальных ансамблей (как камерных, так и оркестровых) вырабатывалась в течение всего XVII века [9]. За этот период ансамбль прошёл сложный путь развития: определились основные типы исполнительских составов (камерное трио), выделились ведущие сольные инструменты, выросло значение струнных, начала формироваться музыкальная литература. Одновременно с эволюцией инструментальных ансамблей шло формирование инструментальных жанров.

Цель данной статьи – систематизировать рассредоточенную во множестве источников фактологическую информацию и представить историю жанра струнного трио в виде развёрнутого во времени процесса, включающего в себя предпосылки появления, рождение жанра, его развитие, кульминацию в эпоху

венского классицизма и дальнейшее существование как «не флагманской», но чрезвычайно интересной формы ансамблевой музыки. Это обстоятельство определяет актуальность избранной темы и новизну подхода к её изучению.

Углублённых исследований, касающихся истории и интерпретации разными авторами жанра струнного трио, в музыковедческой литературе на данном этапе нет. Разрозненные сведения о составе ансамбля, композиторах, работавших в этом жанре, о некоторых стилевых особенностях претворения жанра и трактовки инструментов ансамбля встречаются в трудах Т. Ливановой [9], В. Конен [8], Л. Кириллиной [6; 7], А. Епишина [4]. Изучение общекультурной составляющей (работы А. Епишина [4], С. Бакуто [1]) позволило сделать некоторые выводы об условиях бытования жанра, особенностях интерпретации инструментов ансамбля и способах их взаимодействия, о предпочитаемых формах организации музыкального пространства в связи с условиями «проживания» жанра.

Истоки жанра трио-сонаты, как прямого предшественника жанра струнного трио, стоит искать, с одной стороны, в раннебарочных канцоне и ричеркаре, когда типично вокальные пьесы начинают создаваться для инструментального состава, с другой – в балетной музыке. В них нет ещё ни стабильного состава исполнителей, ни яркого тематизма, ни структурной завершенности частей. Тем не менее, попытки создания «чистой» музыки со временем дают положительные результаты. Выделение солирующей группы стало тем шагом, который (как и в опере) определил мощный импульс развитию гомофонного стиля.

Трио-соната как жанр возникла в северной Италии и вскоре распространилась по всей Европе. Развитие гомофонной фактуры привело к тому, что в инструментальных пьесах решающее значение начинают приобретать крайние голоса: постепенно выделяется пара солирующих голосов, которые, в соответствии с правилами риторики ведут диалог (высокие), и сопровождающий, низкий голос; функция же средних голосов стала сводиться к гармонизи-



ческому и фигурационному заполнению звукового пространства. Возникает один из главных атрибутов эпохи барокко – цифрованный бас (континуо), фактически выполняющий роль инструментального ансамбля, сопровождающего солистов.

Выдвижение скрипки в качестве ведущего инструмента было обусловлено несколькими существенными факторами. Во-первых, уже во второй половине XVI века появились и начали активно развиваться скрипичные мастерские школы, пик деятельности которых пришёлся на XVII – начало XVIII веков (Гаспаро де Сало, семейства Амати, А. Страдивари, Дж. Гварнери). Именно скрипка как самый востребованный, мелодически одарённый и технически совершенный инструмент становится лидером ансамбля. Во-вторых, особенно в Италии, наряду с композиторами-органистами и композиторами-клавесинистами появляется большое количество композиторов-скрипачей, чьё творчество стимулировало и развитие новых жанров, и дальнейшее техническое совершенствование инструментов.

Расцвет жанра трио-сонаты приходится на период со второй половины XVII века до середины XVIII века, благодаря творческой деятельности таких композиторов как Дж. Легренци, Дж. Витали, Дж. Бассани, Дж. Торелли, А. Корелли, А. Вивальди, Дж.Б. Саммартини в Италии, Г. Пёрселла – в Англии, Ф. Куперена – во Франции, И.С. Баха, Г.Ф. Генделя и Г.Ф. Телемана в Германии.

Трио-сонаты Джованни Легренци (1626–1690), одного из ярчайших представителей венецианской инструментальной школы, Т. Ливанова выделяет как первую вершину развития жанра [9]. В его произведениях отчётливо определяются внутренние разделы цикла, становится более ярким, характерным тематизм, различается фактура частей, намечается их часто контрастная образность.

Следующий значительный этап развития жанра связан с творчеством композиторов болонской школы. В трио-сонатах Джованни Витали (1632–1692), Джованни Бассани (1647–1716), Джузеппе Торелли (1658–1709) окончательно складывается инструментальный состав – струнное трио, в камерной обстановке сопровождаемое клавесином, в церковной – органом. Соната как жанр становится самостоятельной циклической композицией, окончательно

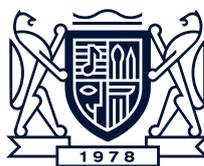
обрывая все связи со своими «первоисточниками». Появляется достаточно устойчивый круг образов, типичный для старинной сонаты [4; 9].

Наиболее важной точкой, с которой началось стремительное распространение жанра трио-сонаты в композиторских школах Европы, исследователи справедливо считают творчество итальянского мастера Арканджело Корелли (1653–1713), ярчайшего представителя эмилианской [4] и римской [9] школ. В период с 1681 по 1694 годы были опубликованы четыре сборника его трио-сонат, что принесло композитору поистине мировую известность. Более того, в его творчестве, заключает Т.Н. Ливанова, утверждается «эстетический принцип старинной сонаты как концертной музыки самостоятельного <...> художественного значения» [9, с. 560].

Раньше всего влияние итальянской трио-сонаты ощутила на себе Англия. В творчестве британца Генри Пёрселла (1659–1695) жанр приобретает новые черты. Переняв от итальянцев принцип композиции сонаты как цикла контрастирующих частей с типичной для каждой части образностью, выразительными возможностями, методами развития и особенностями письма, Г. Пёрселл наполнил свои произведения новыми образами, ярко индивидуальным тематизмом каждой из частей, впечатляющими контрастами внутри цикла. Примечательно, что среди 22 сонат композитора нет ни одной, опирающейся на сонату сюитного, танцевального типа (*da camera*). Сонаты Пёрселла практически всегда четырёхчастны, где основной смысловой центр – II часть, масштабная fuga, главное образное наполнение которой – движение, действие. Лирическим центром сонат зачастую выступает III часть, *Largo*, эмоционально наиболее напряжённая. Финалы, за редким исключением, написаны в очень быстрых темпах, где преобладают динамичные образы и жанровый по природе тематизм.

Во Франции жанр трио-сонаты приобрёл популярность благодаря сочинениям Франсуа Куперена. Вдохновившись образцами Корелли, Куперен создаёт свои произведения в смешанном стиле, соединяя итальянскую мелодику с французской стилистикой, в трактовке формы опираясь на сюитный тип сонаты.

В творчестве немецких композиторов конца XVII – начала XVIII вв. находят отражение оба типа трио-сонат. Причём, к сонате церковного



типа обращаются наиболее серьёзные музыканты, композиторы-органисты, такие как Дитрих Букстехуде (1636–1707) и Иоганн Рейнкен (1643–1722).

Поздний, заключительный этап развития жанра трио-сонаты связан с именами Антонио Вивальди (1678–1741), Георга Филиппа Телемана (1681–1767), Георга Фридриха Генделя (1685–1759), Иоганна Себастьяна Баха (1685–1750) и Джованни Баттиста Саммартини (1700–1775). В творчестве этих композиторов вновь возникает вариативность солирующего трио (не только струнные, но и духовые инструменты, а также смешанные составы), каждый из них тяготеет к разным типам сонатного цикла (церковному или светскому), использует различные средства выразительности, но, тем не менее, можно выделить общие черты, позволяющие говорить о типизации жанра, «накоплении энергии» для перехода к следующему этапу, связанному со становлением классического сонатно-симфонического цикла.

Параллельно развиваются две противоположные тенденции. С одной стороны, происходит индивидуализация партии смычкового баса, усиление его функции как равноправного члена ансамбля трёх струнных инструментов, при этом несколько нивелируется роль континуо. С другой – очевидны процессы индивидуализации цифрованного баса, выраженной в стремлении к точной фиксации партии клавишного инструмента, поручению ему важного тематического материала при несколько условной, дублирующей роли струнных.

Рождение собственно жанра струнного трио, как «наследника» барочной трио-сонаты многие исследователи связывают с творчеством мастеров мангеймской школы [2; 4; 8; 9]. Один из лучших оркестров в Европе в XVIII веке, капелла Мангейма объединила в своих рядах исполнителей высочайшего класса. При численности музыкантов оркестра в сорок человек, тридцать – были исполнителями на струнно-смычковых инструментах. Неудивительно, что наряду с большим количеством симфоний, композиторы мангеймской школы оставили и ряд произведений для струнных инструментов. Таковы, например, струнные трио капельмейстеров мангеймской капеллы Яна Стамица и Кристиана Каннабиха.

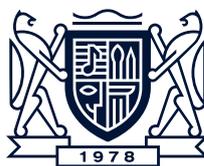
Если в своих симфониях композиторы не всегда отказывались от использования континуо, то в произведениях для струнных этот атрибут эпохи

барокко отсутствует. Однако следует заметить, что ни Я. Стамиц, ни К. Каннабих не мыслили свои трио как камерные сочинения, о чём пишут и Т. Ливанова, и В. Конен [8; 9]. Они могли исполняться как втроём, так и всем оркестром. Постепенное «отмирание» континуо связано с совершенствованием струнных инструментов, с развитием их технических возможностей, что открыло перспективы исполнять не только одноголосную, но и многоголосную фактуру, позволило инструментам одного семейства свободно сочетать солирующую и аккомпанирующую функции.

Использование монотембрового струнного ансамбля, способного исполнять и мелодические, и аккомпанирующие голоса, оказалось достаточно привлекательным для композиторов следующей, классической эпохи. Как основные жанры камерной музыки без участия фортепиано начинают развиваться струнный квартет и струнное трио. Отметим сложившуюся тенденцию: если классический состав квартета стабилен – две скрипки, альт и виолончель, то состав струнного трио часто варьируется – две скрипки и альт, две скрипки и виолончель, альт и две виолончели и т. д., хотя в качестве классического закрепляется состав – скрипка, альт и виолончель. Для такого ансамбля написаны некоторые трио Л. Бетховена, Й. Гайдна, Л. Боккерини, И. Гуммеля, И. Плейеля, В. Пихла, А. Ролла.

Выбор инструментального состава неразрывно связан с формированием типов музицирования, от домашнего, любительского, до большого концертного, с особенностями формообразования, от небольших двухчастных сочинений – до развёрнутых многочастных полотен. В связи с этим, на наш взгляд, можно выделить несколько разновидностей трио: большое трио, являющееся, по сути, камерной версией оркестрового дивертисмента, состоящее из 4–6 частей (такой тип встречается в творчестве В. А. Моцарта и Л. Бетховена); блестящее концертное трио – трёхчастная композиция, представляющая своеобразную сонату для ансамбля (Р. Крейцер, Л. Боккерини, А. Ролла); небольшие концертно-учебные сочинения, двухчастные циклы по типу сонатины (Дж. Камбини).

Обращение к жанру струнного трио в творчестве композиторов XIX века довольно эпизодично, в частности, можно отметить несколько значимых произведений: трио Ф. Шуберта, С. Франка, К. Райнеке.



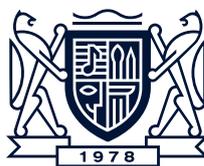
Стремительное и событийно-насыщенное развитие камерной инструментальной музыки в XX столетии, по мнению Л. Раабена, связано с тем, что, «...благодаря своей мобильности, гибкости, камерные жанры таили в себе огромные возможности экспериментирования, что в ту пору интенсивной разработки новых средств выразительности и новых систем музыкального мышления имело большое значение» [12, с. 5]. Экспериментальность как ведущий принцип касалась практически всех областей композиции – стиля, музыкального языка, тембра, композиторской техники. Поиски «нового звучания» привели как к появлению нетрадиционных смешанных ансамблевых составов (струнные и ударные, струнные и саксофоны, струнные и кларнеты, струнные смычковые и щипковые (гитары, мандолины, арфа), терменвокс и т. д.), так и усилили интерес к существующим монотембровым ансамблям, наполнив их новым смыслом. В качестве ярких примеров «обновлённого» жанра струнного трио можно

назвать сочинения Д. Мийо, М. Регера, П. Хиндемита, А. Шёнберга, А. Веберна, Э. Кшенека, Б. Мартину, К. Пендерецкого, С. Губайдулиной, А. Шнитке, Э. Денисова, Б. Чайковского, Ю. Рёнтгена и др.

В целом можно отметить «нелинейность» развития жанра струнного трио. Если квартет, возможности которого намного шире, чем трио или дуэтов, постоянно находится в фокусе внимания композиторов, то бытование струнного трио в творческой практике музыкантов в разные исторические эпохи отмечено чередой кризисов и подъёмов. Однако можно утверждать, что, не будучи приоритетным жанром, струнное трио фактически являлось для многих авторов своеобразной «экспериментальной площадкой», где в рамках внешне «скромного» камерного жанра решались задачи, достойные сонатно-симфонического цикла – стилевые, тематические, структурные, фактурные, тембровые и многие другие.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бакуто С.В. Арканджело Корелли – Anfione нашего времени: монография. Красноярск: КГИИ, 2016. 292 с.
- 2/ Дворницкая А.В. Музыкальная культура Мангейма 1760–1770-х годов: поэтика жанров: Дис. ... канд. искусствоведения; Российская академия музыки имени Гнесиных. М., 2018. 283 с.
- 3/ Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху // Вопросы музыкальной формы: сборник статей: вып. 2. М.: Музыка, 1972. С. 98–139.
- 4/ Епишин А. Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. СПб.: Композитор, 2006. 148 с.
- 5/ Епишин А. У истоков инструментальной драматургии: трио-соната // OPERA MUSICOLOGICA: научный журнал Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова. 2010. № 3 [5]. С. 49–85.
- 6/ Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: ч. II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.
- 7/ Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: ч. I: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 1996. 192 с.
- 8/ Конен В. Театр и симфония: роль оперы в формировании классической симфонии. М.: Музыка, 1975. 2-е изд. 376 с.
- 9/ Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник. В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1983. 2-е изд., перераб. и доп. 696 с.
- 10/ Петраш А. Жанры позднеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты // Вопросы теории и эстетики музыки: сборник статей: вып. 14. Л.: Музыка, 1975. С. 177–201.
- 11/ Протопопов Вл. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века: учебное пособие для студентов музыкальных вузов. М.: Музыка, 1979. 327 с.
- 12/ Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки: Исследование. Л.: Советский композитор, 1986. 197 с.



REFERENCES

- 1/ Bakuto, S.V. (2016), Arkandzhelo Corelli – Anfione nashego vremeni [Arcangelo Corelli – Anfione of Our Time], KGII, Krasnoyarsk, 292 p. (in Russ.)
- 2/ Dvornickaja, A.V. (2018), Muzykaľnaja kul'tura Mangeljma 1760–1770-h godov: pojetika zhanrov [Musical culture of Mannheim in the 1760s – 1770s: poetics of genres]: Cand. Sc. Thesis, Moscow, 283 p. (in Russ.)
- 3/ Evdokimova, Ju. (1972), "The formation of the sonata form in the pre-classical era", Questions of musical form, Vol. 2, pp. 98–139. (in Russ.)
- 4/ Epishin, A. (2006), Magija muzyki barokko: itaľjanskaja trio-sonata [The Magic of Baroque Music: Italian Trio Sonata], Kompozitor, Saint-Petersburg, 148 p. (in Russ.)
- 5/ Epishin, A. (2010), "At the origins of Instrumental Drama: Trio Sonata", OPERA MUSICOLOGICA, No. 3, pp. 49–85. (in Russ.)
- 6/ Kirillina, L. (1996), Klassicheskij stil' v muzyke XVIII – nachala XIX vekov: chast' I: Samoznanie jepohi i muzykaľnaja praktika [Classical style in music of the XVIII – early XIX centuries: Part I: Self-consciousness of the epoch and musical practice], Nauchno-izdatel'skij centr "Moskovskaja konservatorija", Moscow, 192 p. (in Russ.)
- 7/ Kirillina, L. (2007), Klassicheskij stil' v muzyke XVIII – nachala XIX vekov: chast' II: Muzykaľnyj jazyk i principy muzykaľnoj kompozicii [Classical style in music of the XVIII – early XIX century: Part II: Musical language and principles of musical composition], Kompozitor, Moscow, 224 p. (in Russ.)
- 8/ Konen, V. (1975), Teatr i simfonija: rol' opery v formirovanii klassicheskoj simfonii [Theater and Symphony: the role of opera in the formation of classical symphony], Muzyka, Moscow, 376 p. (in Russ.)
- 9/ Livanova, T.N. (1983), Istorija zapadnoevropejskoj muzyki do 1789 goda [The History of Western European music before 1789], Vol. 2, Muzyka, Moscow, 696 p. (in Russ.)
- 10/ Petrash, A. (1975), "Genres of late Renaissance instrumental music and the formation of sonatas and suites", Questions of music theory and aesthetics, Vol. 14, pp. 177–201. (in Russ.)
- 11/ Protopopov, Vl. (1979), Ocherki iz istorii instrumental'nyh form XVI – nachala XIX veka [Essays from the history of instrumental forms of the XVI – early XIX century], Muzyka, Moscow, 327 p. (in Russ.)
- 12/ Raaben, L. (1986), Kamernaja instrumental'naja muzyka pervoj poloviny XX veka. Strany Evropy I Ameriki: Issledovanie [Chamber instrumental music of the first half of the twentieth century. European and American countries: A study], Sovetskij kompozitor, Leningrad, 197 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Головина Галина Алексеевна, преподаватель, Братское музыкальное училище

E-mail: vango2006@mail.ru

Authors information

Galina A. Golovina, teacher, Bratsk Musical College

E-mail: vango2006@mail.ru