

*the XIX–XX centuries. The presentation of a set is transported to the area of professional music activity, the appeal of the musicians to the different typological musical features of Bach is denoted by a psychologically directive content.*

**Key words:** *baroque, romanticism, style, bahianstvo.*

УДК 78.03 : 787.65.082.4 «17»

*Наталья Башмакова*

## **ОСОБЕННОСТИ ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА МАНДОЛИННОГО КОНЦЕРТА В XVIII ВЕКЕ**

В истории мандолины XVIII в. ознаменовался формированием и развитием жанра мандолинного концерта. Согласно П. Спаксу и Дж. Талеру, исследовавшим сохранившиеся мандолинные манускрипты эпохи барокко и классицизма, среди них в жанре концерта (озаглавлены как концерты) представлено около 35 произведений. Показательно, что всего 2 концерта сохранились в печатном виде, остальные – в рукописном. При этом, как указывает П. Спакс, первый изданный концерт, в котором мандолина выступает в качестве солирующего инструмента, датируется серединой 1780-х гг. [5, р. 25]. С одной стороны, малое количество изданных мандолинных концертов соответствует общей тенденции эпохи, а с другой – фиксирует хронологически совпадающий с процессом развития и расширения нотопечатанья переход мандолины в разряд аматорских инструментов. Последним объясняется и факт минимализации количества крупномасштабных сочинений для мандолины.

В данной статье жанр концерта избран в качестве **предмета** исследования, **цель** которого – выявить особенности эволюции жанра мандолинной сонаты в музыкальной культуре XVIII в.

Открывают мандолинное направление в жанре концерта сочинения, созданные в 1730–1740 гг. представителями итальянской школы: 4 концерта Кристофоро Сигнорелли для мандолы, двух скрипок и баса *continuo* (два *in C-Dur* и два *in A-dur*); концерт известного флорентийского лютниста, теорбиста и композитора Карло Арригони для мандолины, 2 скрипок, альты и баса; а также мандолинные концерты А. Вивальди – сочинения, наиболее значимые с художественной стороны среди ранних мандолинных концертов. Следует подчеркнуть, что в творчестве К. Сигнорелли и К. Арригони, мандолинные концерты

представлены в количественном отношении наравне с предназначавшимися для этого же инструмента сонатами. В то время как в наследии мастера барочного концерта А. Вивальди жанр мандолинной сонаты вообще не представлен.

Большую роль в развитии жанра сыграла как итальянская композиторская школа в целом, так и творческое наследие А. Вивальди в частности, которое выступало в качестве предмета исследования в ряде статей [1; 2; 3]. Подобно его скрипичным концертам, повлиявшим на клавирные концерты И. С. Баха, вивальдиевская трактовка мандолинного концерта нашла преломление в творчестве именитого немецкого композитора XVIII в. Иогана Адольфа Хассе (1699–1783), служившего при дворе курфюрста Саксонского Фридриха Кристиана и прозванного «*Hasse il Sassone*». Вероятно, изучение вивальдиевских концертов, предпринятое Хассе<sup>1</sup>, послужило импульсом для создания «*Concerto con Mandolino obbligato del Sig.r Sassone*»<sup>2</sup>. Мандолинный концерт И. А. Хассе (созданный предположительно до 1741 г.) продолжает традиции А. Вивальди, что выражено как в трехчастном строении цикла, так и в фактуре мандолинной партии. Таким образом, на начальном этапе становления жанра мандолинного концерта Германия наследует (продолжает и развивает) итальянскую традицию.

Следует отметить, что ранние мандолинные концерты (в том числе и упомянутые) создавались для барочной мандолины терцово-квартового строя. Она же подразумевается и в более поздних концертах, датируемых концом 1750-х гг. – два концерта Джузеппе Ваккари и концерт Лодовико Фонтанелли<sup>3</sup> (1682–1748). Показательно, что в этих сочинениях партия мандолины сопровождается только басовой линией, предназначенной для исполнения на архилютне. Подобный состав инструментов используется и в сохранившихся сонатах, что подчеркивает как, родство жанров концерта и сонаты в мандолинной музыке на данном этапе, так и наметившееся в середине XVIII в. в жанре мандолинного концерта стремление к камерности.

---

<sup>1</sup> Известно, что курфюрст Саксонский возвратился из Венеции с партитурами сочинений, созданных по случаю его приезда, среди которых были и мандолинные сочинения А. Вивальди.

<sup>2</sup> Рукопись сохранилась в библиотеке Восточного Берлина среди многих образцов музыкального искусства Дрезденского двора. Современное издание концерта было осуществлено К. Вёльки в Кельне в 1958 г.

<sup>3</sup> Сохранились в Городском музее музыкальной библиографии Болоньи.

С появлением и утверждением новой разновидности инструмента – мандолины квинтового строя (неаполитанской) связан следующий этап в развитии жанра. Именно для этой разновидности, согласно П. Спаксу, предназначена большая часть из сохранившихся мандолинных концертов (более 20 рукописей), которые датируются 1760–1770 гг. Очевидно, что предпочтение в концертном жанре XVIII в. более поздней разновидности мандолины было связано с рядом факторов (наиболее значимыми из которых являются более яркие акустические характеристики и скрипичный строй), обеспечившим доминирование и утверждение неаполитанского образца в процессе исторического развития инструмента. С другой стороны, и мандолина терцово-квартового строя, для которой создавались первые мандолинные концерты, была востребована в данном жанре на протяжении всего XVIII столетия. Это объяснимо тем, что в отличие от неаполитанской мандолины, ставшей популярным любительским инструментом, мандолина терцово-квартового строя сохранила ореол профессионального «ученого» инструмента, который более соответствовал жанру концерта.

Инструментальный состав, в котором мандолина концертирует с двумя скрипками и басом, объединяет концерты 1760–1770-х гг., которые были обнаружены среди манускриптов, сохранившихся в Парижской национальной библиотеке, а также в библиотеке университета г. Упсала (Швеция) [5, р. 13]. Наряду с тремя анонимными концертами в коллекциях представлены концерты таких авторов, как Карло Цецере, Доменико Гаудиозо, Гаспаро Габеллоне (1727–1796), Грегорио Скироли (1722–1781), Франческо Лессе (1715–1775), Вито Уголино, Эммануиле Барбелла, Джузеппе Джулиано, а так же Раджиола, Ламберти и Етерарди. Стремление этих композиторов к камерности инструментального состава концертов очевидно обусловлено салонной средой бытования мандолины на данном этапе и отражает акустическую природу инструмента, повлиявшую на специфику жанра, сформировав облегченный вариант аккомпанирующего состава. Концерты этого этапа – это образцы камерной концертности. Вероятно, поэтому и затруднялось развитие мандолинной музыки XVIII в. в концертном жанре, который все более тяготел к усилению мощности звучания.

Несоответствие акустических характеристик мандолины (которая по силе звука уступала оркестровым инструментам) и концертных эстрад того времени отмечено в заметках из французской прессы

1770–1780-х гг., отражающих выступления мандолинистов в Духовных концертах. Авторы заметок, как отмечает П. Спакс, находили инструмент неподходящим для большого помещения (*halle des Cents Suisses*), где проходили Духовные концерты. В ноябре 1770 г. мадемуазелью де Вилленеуве был исполнен концерт Алессандро Мария Антонио Фризьери, а в декабре 1783 г. дважды с концертом собственного сочинения выступал Джироламо Ноннини [7, р. 93]. К сожалению, упомянутые концерты не сохранились.

Судя по дошедшему до наших дней мандолинному репертуару, жанр концерта не интересовал (за редким исключением Э. Барбелла и Дж. Джулиано) именитых мандолинистов середины XVIII в., таких как Г. Леоне, Дж. Фоучетти, П. Дениз, А. Рижьери, Дж. Б. Гервасио. Они отдавали предпочтение таким жанрам камерной музыки, как дуэты для двух мандолин и сонаты для мандолины (двух мандолин) и баса. В этом видится одна из причин медленного становления мандолинного направления концертного жанра.

Медлительность развития выразилась в том, что, несмотря на происходившие в 1760–1770-х гг. в жанре мандолинного концерта изменения инструментального состава, в процессах формообразования продолжали доминировать вивальдиевские традиции, выработанные сорока годами ранее. Так, Д. Гаудизо в оформлении концертного цикла придерживается моделей А. Вивальди, используя в 1 ч. концертно-ритурнельную форму с типичным четырехкратным проведением ритурнеля и модулирующими сольными эпизодами. Как в барочном концерте, мандолина играет на всем протяжении *tutti*-ных построений и ее партию дублирует первая скрипка. К подобному фактурному решению прибегает и Карло Цецере в *A-dur*'ном концерте, созданном в 1762 г. Сольные эпизоды крайних частей этого цикла привлекательны своей виртуозностью, хотя и менее интересны с точки зрения гармонического развития [5, р. 23]. Сохранение и развитие барочных традиций в мандолинном концерте второй половины XVIII в. отразилось и в «Концерте-Эхо» Этерарди. Это сочинение открывается переключками между двумя скрипками, играющими в унисон, и солирующей мандолиной, что отсылает к приемам, характеризующим мандолинное творчество А. Вивальди.

Части многих из сохранившихся мандолинных концертов миниатюрны, что также соответствует барочной традиции. Как пример миниатюризации концертной формы можно привести *F-dur*'ный кон-

церт Г. Сцироли, все три части которого, согласно П. Спаксу, решены в двухчастной форме [5, р. 24]. Однако, в пределах этой маленькой структуры (*Allegro* – 60 тт., *Grave* – 26 тт., финальная жига – 48 тт.) сохраняется традиция концертирования, выраженная в чередовании *tutti* и *solì*, при этом в техническом отношении мандолинная партия доминирует над скрипичной. В двухчастной форме написаны и крайние части *G-dur*'ного Концерта Вито Уголини.

Сочинение Мишеля Корретте, вышедшее из печати в Париже в 1773 г. под названием «*XXIV Concerto comique ... Accomode pour les Violons, Flutes, Hautbois, Par-dessus, Mandolines, Alto, avec la Basse obligee pour le Clavecin*», напоминает об вивальдиевских поисках различных тембровых красок с участием мандолины. К этому направлению примыкает и «*Concerto a piu stromenti per il mandolino*» Карло Кантоне, а также концерты Антонио Саччини и Николо Пиччинни (1728–1800), написанные для двух мандолин, альты, двух гобоев, двух труб и баса. Согласно П. Спаксу, партии концерта Н. Пиччинни озаглавлены: «*concerto*», «*sinfonia*» и «*overtun*»; басовая партия концерта В. Уголини озаглавлена «*concerto*», мандолинная – «*sinfonia*». Сочинение же М. Корретте более приближено к увертюре, нежели к концерту. Эти особенности свидетельствуют том, что для композиторов этого периода названия «*concerto*», «*sinfonia*» или «*overtun*», не отражали фундаментальных музыкально-стилистических отличий, по крайней мере, в мандолинной музыке [7, р. 23].

Середина 1780-х гг. – рубеж в развитии концертного жанра мандолинной музыки, связанный с обращением к актуальной для европейской музыкальной культуры этого периода сонатной форме. Открывает классицистское направление сочинение нидерландского композитора итальянского происхождения Йогана Андреаса Колиззи, изданное в Гааге около 1785 г. под названием «*Concerto in D a violino concertante o mandolino, due violini di ripieno, violetti, due corni ad libitum e basso*» [7, р. 28]. В этом концерте присутствует синтез традиций. Наряду с впервые обозначившейся классицистской сонатно-циклической конструкцией (I ч. – сонатное аллегро, II ч. – адажио, III ч. – рондо) сохранен барочный обычай – игра солиста во время первого оркестрового проведения Г. П., что отсылает к *tutti*-ной экспозиционности эпохи барокко. Предложенная в концерте Й. А. Колиззи трактовка цикла предвосхищает концерт И. Н. Гуммеля, являющий вершину классицистского мандолинного концерта.

В 1799 г. во время концертного турне И. Н. Гуммеля по Англии появился мандолинный концерт *G-dur*; создание которого было вызвано знакомством композитора с известным гастрوليрующим мандолинистом-виртуозом Бартоломео Бортолаззи. Рукопись концерта, хранящаяся в Британском Музее, предваряет надпись-посвящение: «*Concerto scritto di G.N. Hummel per Barthol. Bortolazi, Maestro di Mandolino, 1799*». Мандолинная партия рукописи отмечена многочисленными пометками, уточнениями и изменениями, которые принадлежат, по-видимому, самому Б. Бортолаззи [9, p. 13]. Этот трехчастный мандолинный концерт концентрирует традиционную для конца XVIII в. трактовку жанра. В соответствии с классическими канонами в сонатной форме с двойной экспозицией написана I ч. – *Allegro moderato e grazioso*. Центральная часть цикла – *Andante con variazioni* содержит ярко выраженные черты классических фигурационных вариаций. В финальной части, написанной в форме рондо с тремя эпизодами, в качестве жанровой основы темы рефрена композитор избирает жигу, придающую финалу цикла жизнерадостный танцевальный характер. Благодаря этому И. Н. Гуммель выступает как продолжатель гайдновских традиций. Соответствие классическим наработкам выразилось и в присущих финальному рондо чертах сонатности.

Стремление к усилению виртуозного начала солирующей партии к концу цикла выразилось и в ведении в финале каденционных построений (они завершают крайние эпизоды). В этих небольших каденциях показаны различные виды техники, эффектно репрезентующие мандолину в качестве концертного инструмента.

Богатая орнаментика мандолинного концерта И. Н. Гуммеля, с одной стороны, выступает как характеристика авторского стиля композитора, присущая жанру инструментальных концертов, а с другой – отражает специфику кременской разновидности мандолины (оригинальной для данного сочинения). Ее жильные струны позволяли широко использовать прием «гитарного легато» – при одном щипке медиатора исполняется несколько звуков за счет ударов (или четкого падения) пальцев левой руки на струну, в то время как на металлических струнах неаполитанской разновидности подобный прием игры не эффективен и используется реже, так как в силу высокого натяжения струн звук гаснет быстрее.

Демонстрации виртуозного совершенства мандолины, выявлению ее достоинств в концерте И. Н. Гуммеля во многом способствуют ка-

мерность оркестрового состава (по сути, не оркестр, а ансамбль, сохраняющий черты парного оркестра: 2 флейты, 2 валторны, 2 скрипки, альт, виолончель и контрабас) и особенности инструментовки. И то, что мелодический голос в оркестровых построениях, как правило, исполняется 1-й скрипкой, усиливает момент концертной состязательности с мандолиной. В этом ключе показательно экспозиционное проведение тематического материала во всех частях цикла, которое, как правило, характеризуется наличием сопоставления солист-оркестр. При этом в I ч. «зачинщиком концертного агона» выступает оркестр, а в последующих – мандолина.

В истории развития мандолины концерт И.Н. Гуммеля сыграл решающую роль, наряду с вивальдиевскими мандолинными концертами, в процессе утверждения инструмента на академической концертной эстраде.

В 1790-х гг. Антонио Мария Джулиани (1739–1831) в своем творчестве продолжил традиции, заложенные А. Вивальди в жанре двойного мандолинного концерта – в библиотеке Музыкального института имени Н. Паганини города Генуя сохранился «*Concerto Per due Mandolini, e Viola, con Violini, Oboe, Corni da Caccia, due Viole e Basso*». В это же десятилетие появился и «*Concerto a Mandolino Principale, Due Violini, Viola, Oboe, Corni e Basso*» Джованни Хоффманна, представляющий в качестве солирующего инструмента бытовавшую в вивальдиевскую эпоху мандолину терцово-квартового строя.

Необычное сочетание концертирующих инструментов, в котором мандолина соединена с двумя трубами, двумя гобоями, двумя валторнами, двумя фаготами, контрабасом, фортепьяно и струнными, представлено в «*Concertant*» Леопольда Козельчука. Судя по уникальности состава, это сочинение рубежа XVIII–XIX вв. вероятно предназначалось для исполнения группой друзей композитора в Вене. Трактовка цикла традиционна для этого периода и тождественна гуммелевской (сонатное аллегро, вариации и рондо) [5, р. 25]. В тембровой драматургии концерта Л. Козельчука, специфика которой обусловлена большой группой солистов, воплотились и наработки А. Вивальди. Так, согласно П. Спаксу, наиболее развернутая реплика мандолины содержится в центральной части цикла (инструменту поручено исполнение целой вариации под аккомпанемент струнных) [5, р. 27]. Этот фрагмент напоминает темброво-фактурное решение II ч. вивальдиевского концерта для различных инструментов (RV 558).

**ВЫВОДЫ.** Сохранившиеся до наших дней манускрипты свидетельствуют, что жанр концерта в количественном отношении значительно уступал другим жанрам мандолинной музыки XVIII в. В том, что он не входил в число жанровых приоритетов выдающихся композиторов-мандолинистов, творивших в этот период, видится одна из причин медленного становления мандолинного направления концертного жанра.

Наряду с этим, прогрессирующая в XVIII в. в инструментальном концерте тенденция к усилению мощности звучания не могла быть успешно реализована ни на одной из бытовавших в этот период разновидностей мандолины. Акустические характеристики инструментов, таким образом, способствовали созданию в концертном жанре мандолинной музыки образцов камерной концертности. Стремление к камерности не только отражало акустическую природу мандолины, повлиявшую на специфику жанра, сформировав облегченный вариант аккомпанирующего состава, но и было обусловлено салонной средой бытования инструмента во второй половине XVIII в.

В эволюции жанра мандолинного концерта конец XVIII в. стал пограничной зоной наложения и одновременного развития двух традиций. С одной стороны традиции А. Вивальди сохраняют свою актуальность до 1790-х гг., с другой стороны, с 1785 г. начинается становление классицистического направления в мандолинном концерте, кульминационным моментом которого стал концерт И. Н. Гуммеля.

В целом в эволюции жанра мандолинного концерта на протяжении XVIII в. доминировали поиски большей инструментальной выразительности, нежели искания новых форм. Содержание обновлялось, а форма нет. Virtuозность развивалась и усиливалась в рамках вивальдиевской модели, охватывавшей новые школы. Вивальдиевская концепция концерта барочного типа в области мандолинной версии жанра в итальянской и немецкой школах действовала до конца столетия. Важным фактом, ознаменовавшим конец XVIII в. в жанре мандолинного концерта, явилось включение в итальяно-немецкую традиции австрийской композиторской школы, ярким представителем которой в истории мандолины был И. Н. Гуммель.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Башмакова Н. В. Категорії барокової культури та їхнє втілення в Концерті для двох мандолін і струнних G dur (RV 532) А. Вівальді / Н. В. Башмакова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики



освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2005. – Вип. 15. – С. 28–35.

2. Башмакова Н. В. Концерт А. Вивальди для мандолини *C-dur* (RV 425) в аспекте цілостності цикла / Наталія Башмакова // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2005. – Питання організації художньої цілісності музичного твору. – Вип. 51. – С. 123–131.

3. Башмакова Н. В. Концерт для різних інструментів *C-dur* А. Вивальди (RV 558) в аспекте взаємодії категорій єдинства і множинності / Н. Башмакова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2006. – Вип. 17. – С. 188–200.

4. Башмакова Н. В. Мандолина в творчестві В. А. Моцарта і І. Н. Гумеля / Н. В. Башмакова // Музичний світ В. А. Моцарта : шляхи осягнення : міжнар. наук.-практ. конф. / Харк. держ. акад. культури [та ін.]. – Харків, 2006. – С. 84–86.

5. Sparks P. *An Introduction to the Eighteenth Century Repertoire of the Neapolitan Mandolin* / Paul Sparks. – Kensington, MD : A Plucked String Book, cop. 1999. – 41 p.

6. Sparks P. *The Classical Mandolin* / Paul Sparks. – Oxford ; New York : Oxford university press, cop. 1995. – 225 p.

7. Tyler J. *The Early Mandolin* / by James Tyler and Paul Sparks. – Oxford ; New York : Oxford Univ. Press : Clarendon Press, cop. 1989. – 186 p.

8. Wilden-Husgen M. *Die Barockmandoline* / Marga Wilden-Husgen. – Grenzland : Theo Hüsgen, cop. 1990. – 37 S.

9. Wölki K. *History of the Mandoline* / Konrad Wölki ; trans. from the Original by Keith Harris. – Arlington, Virginia : A Plucked String Book, cop. 1984. – 36 p.

**БАШМАКОВА Н. ОСОБЕННОСТИ ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА МАНДОЛИННОГО КОНЦЕРТА В XVIII в.** Рассматриваются особенности развития жанра мандолинного концерта в музыкальной культуре барокко и классицизма.

**Ключевые слова:** мандолина, концерт, барокко, классицизм, традиция, формообразование, инструментальный состав.

**БАШМАКОВА Н. ОСОБЛИВОСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ МАНДОЛИННОГО КОНЦЕРТУ В XVIII ст.** Розглядаються особливості розвитку жанру мандолинного концерту в музичній культурі бароко та классицизму.

**Ключові слова:** мандолина, концерт, бароко, классицизм, традиція, формоутворення, інструментальний склад.

**BASHMAKOVA NATALIYA. THE SPECIFICITY OF EVOLUTION OF A GENRE MANDOLIN CONCERT IN XVIII CENTURY.** The specificity

*of development of genre mandolin concert in the music culture of Baroque and Classicism are considered in the article.*

*Key words: mandolin, concert, Baroque, Classicism, tradition, process of creation form, instrumental cast.*

УДК 78.03 : [785.73 : 786.2]

*Людия Соколова*

**ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ  
РОМАНТИЧЕСКОГО ФОРТЕПИАННОГО ТРИО  
(на примере фортепианных трио Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона)**

**Актуальность темы.** Романтическое фортепианное трио представлено именами Шуберта, Мендельсона, Шумана, Брамса. Каждый из них предложил индивидуальный подход к этому жанру в соответствии с собственным композиторским стилем, причем трио первых трех создавались в зрелый период творчества, а брамсовский, ранний ор. 8 был впоследствии переработан, что позволяет видеть в них типичные проявления художественного мира названных авторов. Вместе с тем, между сочинениями в этом жанре Шуберта, Мендельсона, Шумана и Брамса можно установить разноуровневые связи, позволяющие, с одной стороны, выявить некоторые общие закономерности в их трактовке фортепианного трио, обеспечивающие правомерность употребления по отношению к нему понятие «романтическое», а с другой – раскрыть многогранность этого понятия. С этой **целью** в данной статье осуществляется сравнительная характеристика фортепианных трио Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона как сочинений, связанных с лирической направленностью высказывания, песенной стилистикой, а в композиционном плане – с вариантностью и вариационностью, определяющими важнейшие стороны алгоритма музыкальных событий, и, в конечном счете, драматургии.

**В задачи** исследования входит анализ стилистики, композиционно-драматургических и ансамблевых особенностей фортепианных трио Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона.

**Объектом** статьи выступает творчество Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона, а **предметом** – трактовка жанра романтического трио.

Как показал анализ, песенность **фортепианных трио Шуберта** выступает в двух ипостасях: в качестве одного из носителей жанро-