

**Семикозов А.**

начальник отдела по работе  
с иностранными студентами

Национальная музыкальная академия Украины  
им. П.И. Чайковского

## ФАКТУРА КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ В МЕДЛЕННЫХ ЧАСТЯХ МАНДОЛИННОГО КОНЦЕРТА XVIII СТ. (НА ПРИМЕРАХ КОНЦЕРТОВ C-DUR А. ВИВАЛЬДИ, И ES-DUR ДЖ. ПАИЗИЕЛЛО)

*Аннотация.* Анализируются медленные части концертов для мандолины с оркестром C-dur А. Вивальди и Es-dur Дж. Паизиелло. Особенности как организации их фактуры, так и семантической функции последней соотносятся с тенденциями идейно-образного мышления эпохи. Доказывается, что в данных мандолинных опусах фактура становится важнейшим компонентом в создании драматической образности.

**Ключевые слова:** фактура, мандолина, концерт, опера seria, драматическая образность, лирический.

*Анотація.* Семікозов А. Фактура як чинник формування драматичної образності у повільних частинах мандолинного концерту XVIII ст. (на прикладах концертів C-dur А. Вівальді, і Es-dur Дж. Паїзієлло). Аналізуються повільні частини концертів для мандоліни з оркестром C-dur А. Вівальді і Es-dur Дж. Паїзієлло. Особливості як організації їх фактури, так і семантичної функції останньої співвідносяться з тенденціями идейно-образного мислення доби. Доводиться, що у даних мандолинних опусах фактура стає важливішим компонентом у створенні драматичної образності.

**Ключові слова:** фактура, мандолина, концерт, опера seria, драматична образність, ліричний.

*Summary.* Semikozov A. The facture as the factor of formation of drama figurativeness in slow parts a mandolins concert of XVIII century (On examples of concerts C-dur of A. Vivaldi, and Es-dur G. Paisiello). Slow parts of concerts for a mandoline with orchestra C-dur of A. Vivaldi and Es-dur G. Paisiello are analyzed. Features as the organisations of their facture, and its semantic function correspond with tendencies of ideologically-figurative thinking of an epoch. It is proved, that in data mandolins opuses the facture becomes the major component in creation of drama figurativeness.

**Keywords:** the facture, a mandoline, a concert, an opera seria, drama figurativeness, lyrical

Надійшла до редакції 27.09.2012

Одним из направлений современной музыкальной науки в последние десятилетия стало изучение процессов периферийной зоны профессиональной традиции прошлых столетий. Разнообразные исследования позволили выявить перманентность взаимовлияний деятельности признанных композиторов-гениев и того художественного контекста, который формировался социокультурным спросом и удовлетворявшими его результатами творчества профессионалов-ремесленников. Пересечения интересов композиторов различной масштабности дарования обнаружили как в сфере инструментария, так и в жанровой сфере. Однако, и по сей день, в творчестве композиторов, талант которых получил прижизненную высочайшую оценку, ученых привлекают произведения, обогатившие академическое искусство множеством открытий и новаций. Что до результатов маргинальных выходов интересов этих мастеров в сферу профессиональной периферии, то они продолжают ожидать своего исследования.

Данная проблема имеет прямое отношение к наследию Антонио Вивальди и Джованни Паизиелло, тем более что творчество этих композиторов, в целом недостаточно изучено и в украинском, и в русскоязычном музыкознании. Принадлежность итальянской культуре XVIII столетия расширила инструментальный «кругозор» обоих мастеров. Наследие каждого дополнили произведения, написанные в жанрах академической традиции для мандолины. Последняя именно в XVIII столетии получила развитие в Италии, а затем приобрела широкую популярность и европейское распространение. Процессы мандолинного искусства протекали преимущественно в профессиональной практике бытовой музыкальной культуры. Сочинения А. Вивальди и Дж. Паизиелло позволяют определить характер взаимодействия магистральных тенденций и периферии профессионального музыкального искусства, в чем и состоит **актуальность** предпринятого исследования.

В характеристиках стиля академического музыкального искусства конкретной эпохи, национальной традиции, индивидуальной композиторской практики одним из определяющих факторов является фактура. Именно ей отводилась одна из ведущих ролей в формировании смысловых компонентов самых различных музыкально-художественных систем. Выявление особенностей функционирования фактурных моделей определенного времени в зонах периферии позволяет выявить, либо степень их специфики, либо степень вовлеченности в процессы академической практики.

**Цель** статьи – путем анализа текстов медленных частей концертов для мандолины с оркестром C-dur А. Вивальди и Es-dur Дж. Паизиелло и соотнесения особенностей организации их фактуры и ее семантической функции с тенденциями идейно-образного мышления эпохи доказать, что в данных мандолинных опусах фактура оказывается важнейшим компонентом в создании драматической образности.

Антонио Вивальди и Джованни Паизиелло – два композитора, в творчестве которых обнаруживается ряд сходств. Прежде всего, оба представляли итальянскую музыкальную традицию. Оба подолгу жили

заграницей и работали в различных странах Западной Европы. Масштаб дарования обоих позволил им при жизни занять исключительные позиции в сфере европейского академического музыкального искусства. В соответствии с определяющими тенденциями времени оба сосредоточили свою творческую деятельность на создании ведущих жанров музыкального театра и инструментальной практики: оперы и концерта. Работая в жанре концерта, каждый избрал свой приоритетный инструмент «высокой» традиции. Для А. Вивальди им стала скрипка, для Дж. Паизиелло – клавир. В то же время, оба не обошли вниманием и популярный инструмент бытовой культуры – мандолину.

Однако существуют и весьма серьезные отличия, среди которых определяющим является временной период жизни и творчества. Деятельность Антонио Вивальди (1678 – 1741) приходится на первые четыре десятилетия XVIII ст., деятельность Джованни Паизиелло (1740 - 1816) – на последние четыре десятилетия XVIII и первое десятилетие XIX столетия. Естественно, что система художественных взглядов каждого из мастеров формировалась под воздействием эстетико-философских концепций своего времени. Как результат: в произведениях А. Вивальди нашли отражение процессы становления и развития жанрово-стилевой системы эпохи Просвещения, произведения Дж. Паизиелло отразили характерные черты этапа ее зрелости и завершения.

С точки зрения истории репертуара для мандолины, А. Вивальди, как основоположник жанра концерта для солиста с оркестром, стал родоначальником и мандолинного концерта академического образца. В свою очередь, в мандолинных концертах Дж. Паизиелло получили воплощение все достижения в области этого жанра конца столетия. Т. о., в динамической цепочке этапов развития жанра мандолинного концерта в XVIII столетии произведения А. Вивальди и Дж. Паизиелло оказались начальным и завершающим звеньями. Естественно, что философские и эстетические представления двух различных временных периодов в их концертах получили воплощение, прежде всего, в характере организации музыкальной ткани, а следовательно, в фактуре. Именно ею диктовались принципы оформления и изложения музыкально-образных компонентов.

По определению Лео Абрамовича Мазеля «под фактурой произведения или отрывка произведения понимается совокупность его голосов (или групп голосов), рассматриваемых с точки зрения их характера, их сочетания и их функций в музыкальном целом. ... Одна и та же фактура ... часто сохраняется на протяжении более или менее значительного отрывка и является одним из постоянных факторов, определяющих характер музыкальной выразительности этого отрывка. Естественно, что резкая и определенная смена фактуры обычно означает начало нового построения».<sup>1</sup> В этом определении явно акцентирована многозначность роли музыкальной фактуры. С одной стороны, фактура представлена как важный фактор структури-

рования произведения, а значит формообразования. С другой стороны, отмечено и значение фактуры в создании музыкальной образности, следовательно, фактура выступает и в качестве смысловнесущего компонента музыкального текста.

Как известно, «термин фактура раскрывается в связи с понятием «музыкальный склад»».<sup>2</sup> Для итальянского музыкального искусства Нового времени проблема типа фактуры и аспектов ее функционирования была актуализирована отказом от полифонического склада и возвращением к новой версии монодии. Известно, что последняя сложилась как вид сольного пения с инструментальным сопровождением в конце XVI века в процессе возрождения деятелями Флорентийской камераты античной трагедии. Возникшая в результате поисков флорентинцев новая жанровая разновидность музыкального театра – *dramma per musica* – одновременно с рядом социокультурных функций приняла на себя и имманентно музыкальные функции формирования и активного развития как гомофонно-гармонического склада, так и интонационно-образного словаря Нового времени. В процессе развития *dramma per musica*, которая определилась как театральный жанр со сквозной музыкальной драматургией, фактура была осознана как средство реализации новой монодической концепции музыки. Безусловно, главенствующее место было отведено мелодии, которая, по меткому замечанию Ромена Роллана, стала «слепком речевой интонации». В условиях феномена оперного синтеза слова и музыки мелодия, как известно, приняла на себя функцию эмоционального наполнения идеи, выраженной словом. Однако сопровождение, которому на начальном этапе отводилась скорее скромная роль гармонической поддержки, уже в первые десятилетия XVII века стало переосмысливаться как активный компонент формирования образности.

Многозначность роли фактуры в музыкальном произведении стала осознаваться наиболее остро в период, когда А. Вивальди начинает свою композиторскую деятельность. По мнению известного российского музыковеда Л. В. Кириллиной, в начале XVIII столетия активно проявилась «тенденция к типизации важнейших форм вокальной и инструментальной музыки».<sup>3</sup> Одновременно и в итальянском, и в европейском музыкальном мышлении активизировался «процесс типизации элементов музыкального языка, связанный с концентрацией на длительном выражении того или иного аффекта».<sup>4</sup>

В годы расцвета оперного творчества А. Вивальди показ аффекта стал основной функцией итальянской оперной арии. Для драматургии оперы начала

<sup>1</sup> Мазель Л. Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие / Л. Мазель – М. Музыка, 1979. – С. 131-132

<sup>2</sup> Фраёнов В. П. Фактура / В. П. Фраёнов // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – Т. 5. – М. : Сов. энциклопедия, 1981. – С. 755

<sup>3</sup> Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. – В 3-х частях. – ч. II : Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. / Лариса Кириллина. – М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. – с. 117

<sup>4</sup> Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. – В 2-х частях. – Ч. 2.: Эпоха Метастазии / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко - М.: КЛАССИКА-XXI, 2004. – С. 450

XVIII столетия важнейшую роль играла лирическая образная сфера. Она позволяла создавать контраст образности активно-деятельного характера. Естественно, что, формируя композицию новационной жанровой модели концерта для солиста с оркестром, А. Вивальди сделал прообразами средних частей именно арии лирической сферы. В то же время, по утверждению исследователей П. Луцкера и И. Сусидко, в опере 1720-х – 50-х годов, лирическая образность, приобрела идилический, галантно-чувствительный характер. Ее представляли «слабые аффекты – нежности, любви, участия, сострадания». Музыковеды отмечают, что «опере *seria* с ее культом гармонии и меры патетичность, острота трагического переживания, горестная экспрессия *lamento*» были чужды.<sup>5</sup>

Для А. Вивальди образность с драматическим потенциалом, которая была характерна для венецианской традиции более раннего периода, продолжала оставаться актуальной. Так, и после реформы венецианской оперы композитор сохранял приверженность к естественным низким мужским голосам и поручал им значительные партии.<sup>6</sup> Вопреки новым принципам оперной поэтики, предполагавшим написание мажорных арий на поэтические тексты скорбного содержания, А. Вивальди оставался одним из немногих, кто и в 1720-х – 30-х годах не нарушал эмоционального соответствия музыки слову, создавая минорные арии. Его свобода и независимость в отношении к новым музыкально-эстетическим практикам (римской, неаполитанской, а, в известной мере, и послереформенной венецианской) отразилась в интонационной образности его инструментальных произведений. Но и А. Вивальди, при всей «однородности художественной манеры и авторского почерка»,<sup>7</sup> испытывал влияние моды. П. Луцкер и И. Сусидко приводят мнение Р. Штрёма, который отмечал в оперных партитурах композитора «усиление роли галантно-лирической и мелодраматической стилистики» к 1727 году.<sup>8</sup>

Большая часть концертов и сонат А. Вивальди написана для инструментов академической традиции,<sup>9</sup> где (в определенной мере) отразились и общие тенденции интонационно-образного развития. В этом контексте наиболее интересно обращение композитора к инструменту, который не получил официального

признания, поскольку ни во времена А. Вивальди, ни позднее не преподавался в музыкальных учебных заведениях Италии.

Мандолинный концерт, относящийся к периферии художественной практики, позволил А. Вивальди привнести в него образность с драматическим потенциалом. Прежде всего, драматическое напряжение возникает благодаря комплексу средств, которые композитор использует для достижения контраста крайних подвижных и медленной средней частей. Это и образно-темповое соотношение *Allegro – Largo – Allegro*, и ладовое противопоставление *C-dur – a-moll – C-dur*, наконец, традиционное чередование эпизодов оркестровых *tutti* с мандолинными *solo* в первой и третьей частях и абсолютное доминирование мандолины во второй. Само же *a-moll*'ное *Largo* превращено композитором в своеобразную трагическую кульминацию концерта. Определяющим фактором, благодаря которому был достигнут такой эффект, стала фактура.

Ее внешние признаки воспринимаются как производные от арии: ярко выражено разделение на главный мелодический голос, который представлен партией мандолины, и гармоническое сопровождение, порученное струнным и чембало. Поскольку мелодическое движение происходит в единственном голосе (в партии солирующей мандолины), а ритмический рисунок мелодии, аккордовый склад, ритмическая организация и инструментальный состав сопровождения выдерживаются на протяжении всей части, именно неизменность фактуры позволяет проявиться свойствам монолога. Уже пространственная организация музыкального материала моделирует состояние одиночества. Непрерывное волнообразное движение мелодического голоса развивается горизонтально в диапазоне *d<sup>1</sup> – h<sup>2</sup>* на «*mf*» и опирается на неизменно повторяющуюся ритмическую группировку (шестнадцатая с точкой – тридцатьвторая – шестнадцатая с точкой – тридцатьвторая). Ему противопоставлены вертикали аккордов, появляющиеся на «*p*» на первой и третьей долях четырехчетвертного метра и представляющие собой трезвучия в смешанном расположении с удвоением тонов в диапазоне от *большой* до *второй* октавы.

В структурной организации медленной части Вивальди использует старинную двухчастную форму с несимметричными частями и тональным планом TD / DT, что соотносится скорее с практикой написания арий конца XVII века.<sup>10</sup> Но разделение *Largo* на две части осуществляется исключительно тонально-гармоническими средствами и единственной ритмической остановкой во второй половине последнего такта первой части (половинная нота во всех голосах). Т. о., средствами неизменной фактуры создается моноаффектный образ на протяжении всего *Largo*.

Основу мелодического движения составляет гармоническая фигурация аккордово-фигуративного типа, что моделирует конфликт реального движения во времени и образной статики. Он образуется, с одной

<sup>5</sup> Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. – В 2-х частях. – Ч. 2.: Эпоха Метастазіо / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко - М.: КЛАССИКА-XXI, 2004. – С. 461

<sup>6</sup> Подробно о реформе венецианской оперы см. в книге: Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. – В 2-х частях. – Ч. 2.: Эпоха Метастазіо / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко – Ч. II. - М.: КЛАССИКА-XXI, 2004. – 768 с.

<sup>7</sup> Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. – В 2-х частях. – Ч. 2.: Эпоха Метастазіо / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко – Ч. II. - М.: КЛАССИКА-XXI, 2004. – С. 37

<sup>8</sup> Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. – В 2-х частях. – Ч. 2.: Эпоха Метастазіо / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко – Ч. II. - М.: КЛАССИКА-XXI, 2004. – С. 37

<sup>9</sup> Это объясняется, с одной стороны, необходимостью создания инструктивного репертуара для воспитанниц консерватории, где работал маэстро, с другой стороны, общими приоритетами слушательской аудитории

<sup>10</sup> С первых десятилетий XVIII столетия эта форма в оперных ариях утратила свою самостоятельность и служила для структурного оформления одной из частей арий *da capo*.



стороны, на уровне фактурно противопоставляемых мелодии и сопровождения: аккорды гармонической вертикали аккомпанемента получают одновременное развертывание в партии мандолины. С другой стороны, он выявляется внутри самой мелодии. Хотя развертывание аккордов во времени происходит с неизменной периодичностью фаз подъема и спуска, в то же время, опирается оно на неизменную пунктирную ритмическую формулу: тридцать вторая и шестнадцатая с точкой. Комплекс остинатных приемов способствует достижению эффекта эмоционального оцепенения, статики в развитии образа.

Возникновению ассоциаций со скорбно-патетическими ариями способствует выразительный потенциал мандолины. Завершенность каждого звука, его четкая отделенность от предыдущего и последующего заложены в самой природе этого струнно-щипкового инструмента. В результате пунктирная ритмоформула обретает силу патетической экспрессии, свойственной скорбным ариям декламационного характера.

Наконец, мерность появления аккордов на первой и третьей долях четырехдольного метра в сочетании с чеканностью пунктирного рисунка в мелодическом голосе идентифицируются как признаки жанровой фактуры, а именно – траурного шествия. Жанровый «подтекст» способствует дополнительному усилению конфликта реального движения во времени и эмоционально-образной статики. Из вышесказанного видно, что именно комплекс фактурных компонентов, использованных А. Вивальди, позволил включить в медленную часть концерта *C-dur* не только семантические знаки трагической образности, но и то неразрешимое противоречие, которое привносит драматичность. Не случайно, один из современных исследователей творчества А. Вивальди Петер Рьём видит в композиторе «предвестника музыкального Романтизма», прежде всего, из-за того высокого значения, которое итальянский мастер придавал экспрессии образов.<sup>11</sup>

Мандолинный концерт *Es-dur* Джованни Паизиелло создавал в то время, когда в самосознании его современников композиторы, творившие до 1750 года, представлялись стариками, а их музыка – «старинной», как пишет Лариса Кириллина.<sup>12</sup> Она характеризует это время как «новый антропоцентризм» и усматривает его специфику «в его направленности не от человека к герою и богу, а, наоборот, к человеку».<sup>13</sup> В преддверии окончательного разрушения просветительской утопии возникла предельно острая необходимость в личности, сочетающей жизненную силу с мудростью, благородным величием, но, главное, с красотой чувствительной души.

<sup>11</sup> Ryom Peter Vivaldi, Antonio (Lucio) /Peter Ryom – file:///D:/Grove/Entries/S40120.htm#S40120

<sup>12</sup> Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: Самосознание эпохи и музыкальная практика. / Лариса Кириллина. – М.: Моск. гос. консерватория, 1996. – С. 63

<sup>13</sup> Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: Самосознание эпохи и музыкальная практика. / Лариса Кириллина. – М.: Моск. гос. консерватория, 1996. – С. 37

Пути реализации новых идей и образов Дж. Паизиелло, подобно А. Вивальди, искал, прежде всего, в опере.<sup>14</sup> И как большинство его современников, именно достижения интонационно-образного словаря оперы композитор переносил на почву крупномасштабных инструментальных жанров, (хотя его инструментальное наследие значительно скромнее оперного).<sup>15</sup> Период деятельности маэстро, предшествовавший «второму неаполитанскому», (к которому относят создание мандолинных концертов), сыграл важную роль в творчестве знаменитого итальянца. Он связан с пребыванием Дж. Паизиелло в Вене (1784), после отъезда из Петербурга и перед возвращением в Неаполь. В австрийской столице композитор был принят «с величайшими почестями».<sup>16</sup> «Тотчас был представлен его “*Barbiere di Siviglia*” (“Севильский цирюльник”); сразу же вслед за этим он получил заказ на новую оперу...»<sup>17</sup> Известно особое отношение императора к маэстро: по желанию Иосифа II придворная итальянская оперная труппа в 80-х годах исполняла значительно больше работ Дж. Паизиелло, чем других оперных мастеров. То, что итальянец попал в европейский центр развития инструментальных жанров и, прежде всего, симфонии, не могло не оказать влияния на его музыкальное мышление в сфере чистого инструментализма, тем более что именно ему император заказал 12 симфоний.

В опере еще в первые десятилетия XVIII столетия обозначилась тенденция к преодолению моноаффектности. Возможности ее успешной реализации представляла развернутая ария *da capo*. С точки зрения ее образного наполнения на протяжении века развитие шло от контрастного сопоставления различных эмоциональных состояний в крайних и средней частях (которые обогащали характеристику героя) к столкновению конфликтных интонационно-образных комплексов (отражавших внутреннюю борьбу персонажа). Общехудожественная проблема Просветительского классицизма – борьба некоего общественного долга и личных интересов человека – нашла, как известно, также выражение в симфонии, и, прежде всего в ее первой части – сонатном *Allegro*. К 80-м годам интонационные комплексы активно-деятельной и лирической образности были не только сформированы, но и четко структурированы в рамках главной и побочной партий. Но, возникшее в предреволюционное десятилетие, обостренное понимание драматической природы взаимоотношений социального и индивидуального начал в человеке, привели к заметным изме-

<sup>14</sup> С 1764 по 1808 год Дж. Паизиелло было написано 96 опер.

<sup>15</sup> Известно, что композитором было написано 12 симфоний (к сожалению, утраченных), 12 квартетов для двух скрипок, альты и клавира (сохранилось лишь 9), концерты 8 для клавира и 3 для мандолины с оркестром.

<sup>16</sup> Аберт Г. В. А. Моцарт. / Герман Аберт – / Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. – Часть вторая. – Книга первая. – М. : Музыка, 1983. – С. 54

<sup>17</sup> Аберт Г. В. А. Моцарт. / Герман Аберт – / Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. – Часть вторая. – Книга первая. – М. : Музыка, 1983. – С. 54

нениям образной системы в музыкальном театре и в инструментальной практике. Так, в сонатной форме симфонических циклов начались активные эксперименты по объединению элементов обозначенных противоположных образных сфер в пределах одной темы (чаще главной партии).

Идейно-образные перемены получили отражение и в концерте для мандолины с оркестром *Es-dur*. Дж. Паизиелло не изменял инструментальный состав оркестровой группы, включающий струнные и чембало, который утвердился еще в творчестве создателя и законодателя жанра сольного концерта А. Вивальди. Внешне он остался верен и композиционному канону, сохранив трехчастное построение с подвижными крайними частями и медленной серединой. Но в концерте *Es-dur* уже на уровне обозначений доминирующих аффектных характеристик возникли показательные отступления.<sup>18</sup>

Медленная часть мандолинного концерта *Es-dur* – *Larghetto grazioso* – (как и у А. Вивальди) написана в тональности параллельного минора. Однако принципиальным отличием части становится изначально заданная диалоговая ситуация образного развития. В формировании драматургии диалогического типа важнейшая роль отведена фактуре. Прежде всего, Дж. Паизиелло использует и в медленной части традиционное для концертов противопоставление оркестрового *tutti* инструментальному *solo*. В результате фактором драматизации становится уже резкий контраст плотной, многорядной фактуры оркестровых эпизодов и прозрачной фактуры эпизодов звучания солиста, где партии струнных и чембало сведены к синхронному «отсчитыванию долей» гармоническими вертикалями.

Однако само оркестровое *tutti* (начальный период) построено на взаимодействии двух интонационных комплексов. Первый, (I предложение тт.1-4) можно сказать, канонический – объединяет средства выражения скорбной патетики. Здесь и четырехдольный метр, и пунктирная формула (восьмая с точкой – шестнадцатая) как ритмическая основа нисходящего движения. Значимость образу придает дублирование мандолинной партии партиями первых и вторых скрипок, мелодический контрапункт у альтов и виолончелей, наконец, гармоническое аккордовое движение четвертями в партии чембало.

Второй комплекс (II предложение тт.4-9) построен на элементах сентиментально-лирического харак-

тера. В его «информативности» и «осмысленности» (по Л. Кириллиной) фактура играет решающую роль. Партия правой руки чембало сохраняет размеренность гармонического аккордового четырехдольного пульса. Однако на первой и второй доле 4 такта в момент звучания половинного каданса в голосах сопровождения (у альтов, виолончелей и баса-чембало) на звуке «g» появляется триольная ритмическая фигурация восьмых. Т. о., второй комплекс, благодаря фактурному изменению буквально вторгается в развитие репрезентируемого первого, опережая и появление нового мелодического элемента, и собственно начало второго предложения, т. е. предвосхищает резкий образный контраст.

Мелодический голос мандолины, как и голоса дублирующих ее первых и вторых скрипок начинают новое интонационно-образное построение не просто с третьей четверти такта. Его ударная доля (первая восьмая) заменена паузой. За приемом короткого паузирования сильной доли к моменту написания концерта в системе семантических кодов уже закрепилось значение смятенности чувств, взволнованности, выходящей из-под рационального контроля. Для усиления образного акцента Дж. Паизиелло прибегает к полиметрии. Прежде всего, расслаивается ритмическая организация движения мандолины и продолжающих ее дублировать первых и вторых скрипок. Мелодическое движение скрипок организовано *триолями* восьмых, (как и у остальных инструментов сопровождения), в то время как в основе ритмической организации мандолинной партии – восьмые, сгруппированные в *секстоли*. Это различие позволяет обособить партию солиста. В целом же, возникает прецедент, когда условия четырехдольного симметричного рационального метра буквально взламываются пульсацией «чувства» трехдольных метров  $\frac{3}{8}$  и  $\frac{6}{8}$ .

Именно полиметрический компонент фактуры превращен в смыслоносущий план, сохраняющий ситуацию драматического диалога и в разделах *solo*. Прежде всего, по протяженности последние намного превосходят оркестровые эпизоды, акцентируя лирическую природу *Larghetto grazioso*. Но главное, в них – красноречивое противостояние трехдольности и четырехдольности, которое на семантическом уровне моделирует ситуацию скрытого, однако от этого не менее напряженного, конфликта. Большая часть мелодии в партии мандолины имеет триольную ритмическую организацию, т. е., фактически развивается в условиях метра  $\frac{3}{8}$ .<sup>19</sup> В противоположность ей, в партиях инструментов сопровождения с педантичностью метронома «отсчитывается» каждая из четырех четвертей основного метра части ( $\frac{4}{4}$ ). Можно сказать, что в медленной части концерта для мандолины с оркестром *Es-dur* Дж. Паизиелло полиметрическая фактура становится основным средством музыкальной интерпретации проблемы неразрешимого противоречия просветительской утопии: личных интересов каждого

<sup>18</sup> Так, к традиционному *Allegro* первой части добавлено корректирующее уточнение *Maestoso*, которое явно отсылает к образности героической оперы *seria* просветительского этапа. Корректирующее уточнение есть и во второй части: типичное *Larghetto* снабжено характеристикой *grazioso*, усложняющей семантический ряд. Функция завершения цикла потребовала и гармонического соотношения третьей части с медленной частью, и определенной образной арокности с первой. В результате, более часто употребляемые *Vivo*, *Vivace*, *Allegro vivace* оказались заменены *Allegretto*. Учитывая то, что благодаря оперной практике каждое из подобных обозначений обрело имманентную семантическую нагрузку, уменьшительное от *Allegro* внесло заметные изменения в традиционный образный ряд.

<sup>19</sup> Общее количество тактов *Larghetto grazioso* 85, общее количество тактов партии солирующей мандолины 58, из них тактов с триольной организацией мелодии 43.

индивида и гражданского обязательства подчинения государственной системе.

Смена фактуры в партии солиста переводит драматический диалог из разряда внешнего в разряд внутреннего. С 22-го такта мелодия «подчиняется» основному метру. Теперь, составляющие ее, чередующиеся группировки восьмых и шестнадцатых «вписываются» в размеренное членение четырехдольности. С семантической точки зрения интересно преобразование партии солиста внутри этого эпизода. Первоначальные черты неповторимости, которые формируются благодаря чередованию группировок восьмых и шестнадцатых, а, главное, благодаря сочетанию комбинаций восьмых, восьмых пауз и шестнадцатых (тт.22–26), постепенно утрачиваются и переходят в равномерное движение шестнадцатыми (тт.27–30).

В целом же, описанный девятитактовый эпизод – единственный в партии солиста. В дальнейшем, возвратившаяся триольная фактура станет доминирующим элементом не только мандолинных *solo*. В оркестровых *tutti* репризы главенствующую позицию займет фактурный комплекс второго элемента первоначального оркестрового эпизода, который репрезентировал и полиметрическую фактуру, и реализуемый через нее драматический конфликт. Финальная попытка его разрешения окажется неудачной, поскольку один предпоследний такт, возвращающий исходную фактуру героической образности перед заключительным аккордом, оказывается не в состоянии уравновесить драматический диалог, который длится на протяжении почти всей части.

Проведенное исследование позволило прийти к выводу, что именно фактура оказывается едва ли не решающим фактором в формировании драматической образности. Концерт для солиста и оркестра, в отличие от оркестрового концертного произведения – симфонии, изначально обладал драматическим потенциалом, благодаря неизбежному контрасту фактурной организации эпизодов *tutti* и *solo*. (Правда, до поры он был скрыт под соревновательным акцентом в построении партий солиста и коллектива исполнителей.) Одновременно, как жанр имманентно музыкальный, инструментальный концерт в своем развитии направлялся его создателями по пути предельной концентрации интонационно-образных средств, найденных в вокально-инструментальной сфере. Еще в «досимфонический» период именно концерт для солиста был осмыслен как жанр, наиболее располагающий к переводу музыкально-поэтической образности в собственно музыкальную сферу. Особо притягательной для внимания композиторов оказалась медленная средняя часть, поскольку именно в ней концентрировались разнообразные ипостаси лирической образности. Вслед за создателем жанра, А. Вивальди, его собратья по перу определенное время в написании медленных частей ориентировались на арии. В то же время, изменение системы духовных ценностей и актуальных мировоззренческих идей в отдельные временные периоды инспирировало изменения типов и структур оперных арий, а как результат – и медленных частей. Но характер реакции композиторов, корректировался

особенностями природы дарования каждого мастера и стилевыми приоритетами.

Концерты для мандолины, как академический жанр для неакадемического инструмента, сохраняли статус зоны свободного эксперимента. А. Вивальди, вопреки эстетическим переменам тяготевший к страстному патетическому трагизму интонационной образности *барочной венецианской оперы* конца XVII – первого десятилетия XVIII столетия, позволил себе использовать комплекс ее выразительных средств в медленной части концерта *C-dur*. Прежде всего, это, построение самостоятельной завершенной части многосоставной композиции на одном выдержанном аффекте-образе, что сообщило ему масштабность и позволило наделить медленную часть большей значимостью в общей концепции цикла. Преимущественно семантические детали прорабатываются благодаря **фактуре**:

– **ее** пространственная организация моделирует ситуацию монолога;

– **в ней** заложено противопоставление статики аккордов сопровождения и одновременного их аккордово-фигуративного временного развертывания в мелодии;

– **она** позволяет соединить в мелодии несоединимое: движение во времени с периодичностью фаз подъема и спуска с эффектом эмоционального оцепенения, статики в развитии образа, благодаря использованию единственной не изменяющейся пунктирной ритмоформулы;

– наконец, эффект обобщенности образа достигается благодаря использованию жанровой фактуры траурного шествия. В комплексе все обозначенные компоненты фактуры способствовали привнесению в медленную часть концерта *C-dur* того неразрешимого противоречия, которое сообщает музыкальному тексту драматичность.

Медленная часть концерта *Es-dur* Дж. Паизиелло свидетельствует о том, что работа в зоне профессиональной периферии (написание концерта для мандолины), в определенной мере раскрепостила и его сознание. Можно было бы говорить о фактурной драматизации *Larghetto grazioso* уже на основании введения в него чередования эпизодов *tutti* и *solo*. Однако композитор позволяет себе смену фактуры в пределах одной темы, что указывает на формирование принципиально новой образности драматического свойства. До последних лет 80-х годов как репрезентанты контрастных образов обычно использовались разделы формы: отдельные партии сонатной экспозиции, I и II части в сложной двухчастной форме, крайние и средняя части в сложной репризной трехчастной форме, и т.п.<sup>20</sup> Дж. Паизиелло уже начальную тему оркестрового *tutti* строит на взаимосвязанности двух противоположных интонационно-образных комплексов, семантическим дешифратором которых он делает фактуру. Первое предложение репрезентирует скорбно-патетический

<sup>20</sup> Объединение в одной теме трех семантически различных интонационных образов, которое позиционировалось как революционная новация, В. А. Моцарт совершил лишь в симфонии *C-dur* (№ 41), написанной летом 1788 года.



образ, который естественно развивается в условиях четырехдольного метра. Основой его мелодической фигурации становится пунктирная ритмоформула, характерная для траурно-трагической сферы. Этот рационалистически выверенный образ-аффект противопоставлен образности второго предложения, где взволнованность индивидуального переживания передается средствами полиметрии: внутри жесткого «метронома» четырехдольной «сетки» «бьется пульс» трехдольной метрики (триольная группировка становится новой фактурной основой мелодической фигурации). В разделах *solo* ситуация драматического диалога также сохраняется благодаря полиметрическому компоненту фактуры, который принимает на себя основную смысловую нагрузку. Сопоставление моноритмической и полиритмической фактуры во фрагментах различной значимости в общей структуре было превращено Дж. Паизиелло в средство драматизации образного контраста. В *Larghetto grazioso* мандолинного концерта был определен один из фактурных компонентов, позволяющих выразить актуальный для конца столетия внутренний конфликт рационального и чувственного начал.

#### Литература:

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. / Герман Аберт – / Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. – Часть вторая. – Книга первая. – М.: Музыка, 1983. – 518 с.
2. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: Самосознание эпохи и музыкальная практика. / Лариса Кириллина. – М.: Моск. гос. консерватория, 1996. – 192 с.
3. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. – В 3-х частях. – ч. II : Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. / Лариса Кириллина. – М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. – 224 с.
4. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. – В 2-х частях. – Ч. 2.: Эпоха Метастазо / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко - М.: КЛАССИКА-XXI, 2004. – 768 с.
5. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие. / Л. Мазель – М. Музыка, 1979. – 536 с.
6. Фраёнов В. П. Фактура / В. П. Фраёнов // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – Т. 5. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – С. 754 –761
7. Ryom Peter Vivaldi, Antonio (Lucio) /Peter Ryom – file:///D:/Grove/Entries/S40120.htm#S40120