

СПЕЦИФИКА И ФОРМЫ ПРОЯВЛЕНИЯ МОДУСА ИГРЫ В CONCERTI GROSSI А. КОРЕЛЛИ

I. Grebneva

SPECIFIC CHARACTER AND FORMS OF MANIFESTATION OF THE MODUS OF PLAYING IN A. CORELLI'S CONCERTI GROSSI

В статье рассмотрены особенности репрезентации концертного диалога в concerti grossi А. Корелли. Особое внимание уделено модусу игры, проявляющемуся на уровнях тематизма, фактуры, скрипичной (струнно-смычковой) техники.

Ключевые слова: музыка барокко, А. Корелли, concerto grosso, концертный диалог.

The features of representation of concert dialogue in A. Corelli's Concerti Grossi are considered in the article. Special attention is paid to the modus of playing which is manifested on such levels as thematism, facture, violin (bow-instrumental) technique.

Key words: baroque music, A. Corelli, Concerto Grosso, concert dialog.

Целью статьи является рассмотрение сущности концертного диалога в concerti grossi А. Корелли – одного из создателей указанного жанра. *Объект* исследования – жанровый стиль concerto grosso, *предмет* – специфика и формы претворения концертной диалогичности через модус игры в сочинениях А. Корелли.

В «больших концертах» А. Корелли наблюдается своеобразный симбиоз антифонно-диалогических звуковых конструкций: последним присуща, наряду с традиционным фонизмом «solo-tutti», диалогичность в сфере изложения заданного материала (фактуре), тональном плане, тематизме. Из распространенных типов диалогичности, описываемых в лингвистике, – параллельного диалога (сплетения двух взаимокомментирующих диалогов), полилога (беседы трех-четырех людей), диалога-спора, диалога с соотношением вопросительно-ответных единиц, различных видов диалогического подхвата (подхват-развитие, подхват-перебывание, подхват-дополнение; см. об этом: [9, 82]), – господствующим здесь является фактурно-тональный «диалог-дубль». Он основывается на диалоге-подхвате, при котором сохраняется тематическая идея, реализуемая с помощью определенных фактурно-функциональных и тональных сопряжений.

Это соответствует «диалектике диалога», о которой пишет Б. Асафьев, подчеркивая первичность диалогического как принципа, собственного концертности, по отношению к сонатности, которая противоположна диалогу как принцип диалектики, но генетически из

него вытекает (формула концерта: «соревнование–соглашение» [1, 219–220]). Испытывая ощутимое влияние диффузности (переходности, несводимости к определенным стабильным решениям в области целостной формы), кореллиевские «большие концерты» все же находятся в русле общелогических закономерностей концертного типа мышления.

Его диалогическая природа реализуется по-разному (история концертного жанра – наглядный тому пример), но константы концертности, исторически (генетически) сформировавшись, сохраняют свое значение в любом музыкальном стиле. В контексте процессов музыкального мышления диалог есть «элементарный механизм перевода», тогда как «перевод», в свою очередь, – «элементарный акт мышления» (Ю. Лотман [4, 268]). Триада «мышление – перевод – диалог» составляет сущность концерта как жанровой формы, истоки которой в музыке барокко впервые наиболее отчетливо зафиксированы в циклах ор. 6 А. Корелли.

Принцип диалога, господствующий в концерте, реализуется на основе двух функций – солирования, которое по своей природе тяготеет к монологичности, и ансамблевого взаимодействия, являющегося отражением полилога. В результате становится возможной двойственность трактовки самого понятия «концерт». Главным признаком концерта в большинстве случаев считается «концертность», под которой понимается «...специфический характер блестящего, красочного, виртуозно-репрезентативного инструментализма» (Л. Раабен [6, 5]). Аналогичную мысль,

признавая наличие двух основных принципов концертной формы – «солирования» и «соревнования», – высказывает и Ю. Хохлов [7, 5–9].

Первично здесь все же «солирование», представляемое фактурно выделенной партией (партиями) солиста (солистов). Последний излагает основную музыкальную мысль, рождающуюся, благодаря наличию ансамбля или оркестра, из общей коллективной идеи. Что касается «соревнования», то данное понятие четко не обозначается и даже не рассматривается как рядоположное «солированию». При этом «соревнование» соотносится с наличием глубинной идеи концертной формы – «диалога», стремящегося стать «диалектикой», но в рамках концертности не достигающего цели (ведь концертная музыка может быть и сугубо сольной или исключительно ансамблевой).

Применительно к *concerti grossi* А. Корелли, мы вправе говорить о «концерте» в обоих взаимосвязанных значениях: это наличие обязательного солирования и столь же обязательного его оттенения туттийной звучностью оркестра.

На всех уровнях драматургии и формы «большого концерта» ведущим становится игровой принцип. Он выступает в виде «модуса игры», воздействующего на систему музыкальных модусов: «Музыкальный модус есть целостное, конкретное по содержанию (то есть одно из множества возможных), художественно опосредованное состояние, объективируемое в музыке в различных формах, различными средствами и способами» [5, 239]. Корелли был одним из первых композиторов, в творчестве которых реализуется «игра модусов» – эмоциональных состояний, запечатленных в соответствующих «моделях-схемах». Применительно к двум типам модусов в «больших концертах» А. Корелли – «церковному» и «камерному» – упомянутые «модели» обозначают определенные виды структурной организации материала концертной формы, в которой «модус игры» (по Е. Назайкинскому) действует как основополагающий эмоционально-игровой принцип.

Модус игры – исходная предпосылка концертного диалога, но, одновременно, и общая характеристика психологического состояния, создаваемого концертным произведением. Игра в музыке – это «...увлекательная цепь событий, каждое из которых, являясь откликом на предшествующее, в свою очередь порождает новые отклики или новое течение мысли. Развитие идет в быстром темпе, захватывает своей динамичностью и остроумием и обычно предполагает нескольких участников, по меньшей мере двух, между которыми и возникает игровой диалог» [5, 222–223]. Специфика «игрового диало-

га» в *concerto grosso* прослеживается на уровнях: 1) тематической организации, несущей на себе основную эмоционально-смысловую нагрузку; 2) взаимодействия сольных и оркестровой партий как функционального «знака» принципа концертности; 3) организации «игровых фигур», облик которых определяется артикуляционным комплексом скрипки как ведущего инструмента «большого концерта».

В кореллиевских «больших концертах» семантика игры раскрывается в первую очередь через тематизм, тяготеющий к индивидуализации: «...хотя композитор еще не вполне порывает с несколько отвлеченным тематизмом в духе старых традиций... все же у него проступает тенденция к торжественному, величавому или патетическому Grave (Largo), к лирической, сосредоточенной или идиллической медленной части, к живому, динамичному или бурному финалу» [3, 559–560]. «Тематические программы» концертов ор. 6 А. Корелли насыщены стиливыми (и жанровыми) «цитатами» и «аллюзиями» (Ал. Шнитке [8, 327–328]) – от оперных арий до пластики определенных танцевальных движений. Например, тема Largo из I части Концерта № 1 стилистически решена в духе французской оперной увертюры с ее патетикой и характерными «призывами к вниманию». Весь «набор» игровых средств здесь подчинен моделируемому «жанру-стилю»: обыгрываются звуки тонического трезвучия, октавные скачки, краткие ямбические мотивы, представленные в звучании всей оркестровой массы на *ff*. Даже в темах фуг Корелли стремится к индивидуализации. Так, обе фуги D-dur в «церковных» циклах №№ 1 и 7 построены по принципу образной «специфичности» тем, которые, несмотря на краткость (соответственно 1 и 2 такта), приобретают благодаря противосложению семантику «бега по кругу», выступающую основой для развития в свободной (нефугированной) части.

Разножанровые и разностилевые истоки «тематической игры» в циклах ор. 6 А. Корелли позволяют акцентировать идею их структурирования с помощью тематических «арок». Начиная с *Concerto grosso* № 1, эта идея представлена в различных, более или менее последовательно реализуемых вариантах. В цикле № 1 источником тематизма становится «разложенное» тоническое трезвучие, выступающее как типовой «опознавательный знак» мелодики гомофонного плана. В Largo звуки «гармонической тоники» являются опорными в кратких мотивах, а скачок V–I становится исходным звеном для последующего секвенцирования. Тематическая игровая логика прослеживается и на уровне темпоритмических процессов. Применительно

к соотношениям частей цикла в концертах ор. 6 действует принцип «торможения», «замедления» развития. Так, раздел Allegro в границах одной части сменяется заключительным Adagio (уровень контрастно-составной формы); в других случаях замедление осуществляется ритмически – например, посредством движения половинными и четвертями после шестнадцатых в Allegro I и Allegro II цикла № 1 (уровень моноформы).

Тематическая «игра» в «больших концертах» А. Корелли тесным образом связана с фактурными процессами, прежде всего – сопоставлениями soli и tutti как основной игровой особенностью этого типа оркестрово-сольного концерта. Варианты указанной «игры фактурами» в чередованиях concertino и grosso на протяжении концертов ор. 6 достаточно многообразны. Однако тематический материал в соотносимых звуковых массах распределяется почти равномерно. Это связано с принципом камерности, присущим «большому концерту» как синкретическому жанру. Диалогический принцип концертности реализуется здесь как «диалог-повтор» – показ одного и того же материала в разных воплощениях: тембровых, артикуляционно-штриховых, а главное – плотностно-динамических.

Благодаря контрастам-диалогам в фактурно-тембровом комплексе образуется глубинный параметр фактуры «больших концертов» Корелли, – речь идет о планах «звуковой интенсивности», создающих пространственный эффект «дальше – ближе» [5, 76]. Концертный принцип «двойной экспозиции» в concerto grosso действует не на макроуровне (повтор экспозиции сонатной формы в первой части классического сольного концерта), а на микроуровне, благодаря повтору тем или тематических фрагментов, распределяемых между solo и tutti. Демонстрируя различные варианты групповой соревновательности в концертном творчестве, А. Корелли избегает однообразия: типы изложения комбинируются по признаку плотности звучащей массы голосов в соответствии с разделами формы.

Так, в Allegro из I части цикла № 1 с самого начала выдержано типовое соотношение soli-tutti (4 т. – soli, 4 т. – tutti). В процессе развертывания этой трехчастной композиции с точной репризой и серединой, модулирующей в тональность доминанты, указанное соотношение сохраняется: каждый раздел начинается concertino, а вступление оркестра tutti везде совпадает с утверждением нового типа движения и кадансированием. Характерная особенность «игры фактурами» в данном Allegro – их логическое совпадение с тонально-гармоническим планом,

построенным согласно принципу «неустойчивой – устойчивой». Использование группы солирующих инструментов связано со сферой неустойчивости в ладогармонии, с активными октавными ходами в партиях первой и второй скрипок, с эффектом эха, хроматическим «скольжением» по тональностям диатонического родства. Оркестровые tutti совпадают с утверждением устоя в заключительных кадансах. Всем связкам и заключению в названном Allegro, излагаемым в tutti, присуща динамика ладогармонического движения от неустоя к устою, что позволяет преодолевать схематизм «параллельного» действия выразительных средств фактуры и гармонии (Г. Игнатченко [2]).

Сочетанием устойчивой и повторяющейся «схемы» с ее «нарушениями» у Корелли как выразителя идей барочной антиномичности предопределяются некоторые «несовпадения» тонально-гармонической и фактурной логики в циклах ор. 6. Описанный выше прием поочередного вступления solo-tutti представлен в целом ряде концертов «церковной» группы, например, в Largo из II части цикла № 1 и в Allegro из II части концерта № 7. Взаимопроникновение тонально-гармонической и фактурной логики во всех этих случаях создает единую линию развития материала, а контраст concertino и grosso оказывается минимальным – они выступают как единый пласт, из которого вычлняются «сегменты», не приобретающие устойчивой «сольности», как бы возвращаемые оркестру.

Соотношение solo-tutti, представляемое в иной игровой антиномии, присуще Allegro из II части цикла № 1. Барочный тематизм, в котором «общие формы звучания» поддерживаются гармоническими опорами, не дает возможности определить приоритет, функцию сольности по отношению к тому или иному пласту фактуры. Эта функция выявляется при помощи инструментария, в котором первые и вторые скрипки наделяются ролью ведущих голосов. Весь характерный раздел уподобляется диалогу двух инструментальных комплексов: 1) первых скрипок из concertino и grosso; 2) вторых скрипок из concertino и grosso.

В «игре светотени» – главной составляющей фактурно-игровой логики в concerti grossi Корелли – действуют определенные закономерности: 1) устанавливается стабильный состав барочного оркестра (concertino – две скрипки и виолончель, grosso – скрипки, альты, виолончели с контрабасами и continuo); 2) утверждается и окончательно закрепляется принцип группового концертного творчества; 3) варьируется и специфически трактуется само понятие «группа», выходящее за пределы сопоставления

concertino-grosso; 4) свободно комбинируемые «группы» создаются из наличных инструментов, объединяемых в целостную оркестровую массу, то наделяемых функцией солирования, то сопоставляемых по принципу «ансамбль-оркестр»; 5) в concerto grosso, благодаря комбинаторике и многообразию подобных звуко-динамических приемов, нарастает процесс внутрияжанровой дестабилизации, связанный с вычленением солирующего инструмента – скрипки.

Фактурно-динамическая игровая логика в процессе «диалога-спора» между солированием и групповым концерттированием предполагает множественность проявлений – «...спор может вестись относительно выбора одного из полярных решений: неустой или устой, продолжать или кончать, субдоминанта или доминанта» [5, 214]. Потенциально в подобный «диалог-спор» могут вступать темы, фактурные рисунки, тональности и инструменты. Е. Назайкинский характеризует музыкальный диалог как принцип построения целого, распространяемый на различные стороны композиции – от формирования «циклических процессов», которые могут быть «плавным движением волнообразного типа» или «резким переключением на основе контрастного сопоставления элементов процесса», до «интонационных сопряжений диалогических реплик», относящихся к области синтаксиса [5, 252, 215].

Для упомянутых «циклических процессов» в «больших концертах» Корелли преимущественное значение имеет «игра контрастами», тяготеющая не к «волнообразности», а к сопоставлению противоположных «элементов», прежде всего – solo и tutti. Инструментальный диалог-соревнование вызывает к жизни и другие явления «композиционного ритма» – регулярные смены типов фактуры, тональностей, образных и жанровых сфер. Игровая логика, присущая тематизму, подчиняется закономерностям композиции, под которой Е. Назайкинский понимает «все произведение», а не только его временную форму – процесс, реализованный в соответствующих структурах. На протяжении этого «всего произведения» композиционный замысел воплощается посредством специфических интонационных формул, носителей эмоционально-образного смысла – «игровых фигур».

В числе подобных «игровых фигур» – приемы «...логики выбора, обсуждения темы с разных позиций, подтверждения-усиления, вторы, реплики-эха, приостановки действий, вторгающегося повторения, интонационной ловушки, эксцентрических акцентов <...> вторгающегося каданса, обрывающего удара, застрявшего тона... прорыва импровизационности» [5, 227].

Для «больших концертов» Корелли наиболее типичны некоторые из них. Это, в частности, «логическая фигура смены модуса» – неожиданная смена пульсации, типа изложения, основной ритмической длительности, подобная театральным приемам: внезапному появлению нового персонажа или смене «маски» действующего лица [5, 221].

Такие эффектные «театрально-игровые» приемы часто обнаруживаются в концертах ор. 6. К примеру, в Allegro из III части цикла № 3 на протяжении начальных тактов 1–4 экспонируются два разнохарактерных тематических комплекса: «бегущее» триольное движение, которое вызывает ассоциации с «раскручивающейся пружиной», внезапно прерывается мерным нисхождением четвертных и половинных длительностей. Упомянутый диалог двутактовых мотивов наделен особой ролью в процессе формирования общей композиционной структуры Allegro благодаря неоднократным повторениям с возрастающими масштабами построений.

В «больших концертах» Корелли впервые на протяжении крупной циклической формы инструментального типа осуществляется глобальная «игра модусами». Речь идет о разномасштабных временных проявлениях упомянутой модальности – от соотношения частей крупных циклических форм, сопоставления разделов одночастной структуры до синтаксического сопряжения кратких интонационных единиц. Принцип «игры» связан с двумя фундаментальными составляющими барочной музыкальной эстетики и поэтики – теорией аффектов и музыкальной риторикой. В жанрах «чистой» инструментальной музыки образное содержание раскрывается без помощи словесных программ, для чего применяются многочисленные «игровые фигуры», тяготеющие к активным и разномасштабным модуляциям такого рода (известно, что в Средневековье саму музыку называли «искусством модуляции»).

Утверждение гомофонного стиля с его тонально-тематической логикой сопровождается поисками соответствующей «новой модальности», что и находит воплощение в «больших концертах» ор. 6 Корелли. Близость к упомянутой новой трактовке модуса: аффект, эмоциональное состояние могут быть запечатлены при помощи определенных интонационных комплексов, – прослеживается в разделе Vivace из II части цикла № 4. Здесь фигура «смены модуса» используется как синтаксический прием, воплощающий мимолетную смену настроения, «шутку», «притворство» путем репрезентации несколько «преувеличенного» драматизма и чувствительности. Начальный мажорный раз-

дел, в котором доминирует ярко выраженная танцевальность (с «игривыми» синкопами на второй доле в размере 3/4), неожиданно сменяется минорным, где господствуют нисходящие секундовые интонации «плача» и «демонстративно» акцентируемые «изящные» трели у солирующих скрипок *concertino*.

С игрой модусов связаны не только фигуры «спора» или «внезапного появления», но и постоянно встречающиеся в циклах ор. 6 знаки «согласия-подтверждения». В первом *Allegro* из «церковного» цикла № 4 репликами «подтверждения-усиления» насыщен диалог двух солирующих скрипок из *concertino*, повторяющих несколько раз по очереди один и тот же мотив. Игровая фигура «согласия-повтора» может соответствовать и модусу «обсуждения темы с разных позиций». В этом случае развитие материала протекает менее напряженно, чем при «споре». Как правило, мотив или более протяженное тематическое построение целиком «обсуждается» путем переинтонирования. Самый простой способ – перемещение темы в другую тональность, более сложный – импровизационный повтор. В упомянутом первом *Allegro* из цикла № 4 начальный трехтактовый мотив, исполняемый скрипкой *solo*, без модуляции-перехода «транспонируется» на квинту (D-dur–A-dur) и звучит в партии второй скрипки из *concertino*.

Широко используются в циклах Корелли игровые формулы «вторые» и «эха», благодаря которым на первый план выдвигается темброво-регистровый фактор. Оба названных приема по сути «микродialogичны» и свойственны камерному мышлению, что позволяет констатировать наличие в «больших концертах» ор. 6 определенных черт камерности, сосуществующей «на равных правах» с концертностью. Семантика

рассмотренных выше приемов в целом вытекает из «театральности», но Корелли не ограничивается этой сферой моделирования аффектов. В его музыкальной лексике встречаются игровые приемы, идущие от вербального языка, – «приостановки действий», «паузы удивления», «паузы ожидания». Приемами «квазисловесной» риторики насыщены вступительные разделы некоторых частей «церковных» циклов. Например, в *Vivace* из цикла № 2 унисонное утверждение основных устоев F-dur каждый раз отделяется «паузами ожидания», что ассоциируется с накоплением внутренней энергии перед последующим *Allegro*.

Особую область смысловой и синтаксической «игры» в циклах Корелли представляют кадансовые зоны разделов или частей. Здесь наблюдаются многократные повторения краткого мотива, определяемые Е. Назайкинским как «кружения» или «увязания» в одной и той же интонации, «интонационные ловушки», служащие «средством оттягивания каденционного завершения» [5, 225]. Такие «ловушки» обнаруживаются в завершении первого раздела Аллеманды из цикла № 9 и в кадансе заключительного *Allegro* из цикла № 1. Подобные приемы иногда встречаются и внутри частей, где возникает эффект «застревания» на какой-либо интонации. Благодаря этому создается эмоциональная неопределенность, как правило, предшествующая динамическому нагнетанию, которое завершается кульминацией.

Таким образом, модусу игры принадлежит первостепенное значение в концертных диалогах, развертывающихся на протяжении *concerti grossi* ор. 6 А. Корелли. Исходя из этого, дальнейшее изучение упомянутого жанра в аспекте концертно-игровых тенденций представляется весьма перспективным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. – Л.: Музыка, 1977.
2. Игнатченко Г. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов): автореф. дис. ... канд. иск. – Киев: КГК им. П. Чайковского, 1984.
3. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2 т. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Музыка, 1983. – Т. 1: По XVIII век.
4. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки. – СПб.: Искусство, 2000. – С. 150–391.
5. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982.
6. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. – М.: Музыка, 1967.
7. Хохлов Ю. Советский скрипичный концерт. – М.: Музгиз, 1956.
8. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. – М.: Сов. композитор, 1990. – С. 327–331.
9. Мінкін Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Щедрина) // Українське музикознавство: наук.-метод. зб. / ред. І. А. Котляревський та ін. – Київ: Музична Україна, 1987. – Вип. 22. – С. 77–83.