

С. И. НЕСТЕРОВ

*Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова***ВАРИАЦИИ ПАГАНИНИ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО
НА ТЕМУ ИЗ ОПЕРЫ ПАИЗИЕЛЛО «МЕЛЬНИЧИХА»**

К моменту появления вариаций в творчестве Н. Паганини данный тип музыкальной композиции претерпел уже несколько этапов развития: от вариантных куплетов в народных песнях в связи с изменением текста, вариаций на песенные темы в клавирной музыке У. Бёрда, полифонических вариаций *basso ostinato* на неизменную тему баса у Дж. Фрескобальди, А. Кабесона, Г. Пёрселла до самостоятельных циклов вариаций и частей в этой форме в симфонических, камерных и фортепианных сочинениях Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта.

Предшественниками вариаций для скрипки соло были вариации для камерных дуэтов, преимущественно для скрипки и баса. Определённым этапом в этом контексте стали пасакальи и чаконьы Джованни Батиста Витали и его сына Томазо Антонио, писавших в основном для 2-х скрипок и баса *continuo*. Заметный след в развитии жанра сыграла знаменитая Чаконя для скрипки и баса Витали-сына, опубликованная позднее Ф. Давидом в его «Высшей школе скрипичной игры», а также одна из сонат великого А. Корелли, представляющая 50 вариаций на тему фоллии, танца испанско-португальского происхождения, получившего известность в странах Западной Европы в виде басовой темы вариаций *basso ostinato*. Ранние фоллии представляли собой неистовые темпераментные пляски, давшие название танцу – *folia* (страсть). Но у Корелли и тема, и её развитие обрели совершенно другой смысл. Возвращаясь в новых вариантах на удержанном басу она приобретает неотвратимо роковое, драматически напряжённое звучание. Композитор динамизирует изложение, используя многообразие виртуозно-технических приёмов, скрипичных штрихов. При этом «Чаконя» Витали и «Фоллия» Корелли написаны для скрипки и баса.

Принцип развития этих сочинений, связанный с накоплением всё новых и новых виртуозных приёмов, расширения штриховой палитры, сохраняется и в последующих вариационных циклах. И первым, кто его ис-

пользовал, стал Иоганн Себастьян Бах, в своей знаменитой Чаконе – собственно сольном скрипичном цикле, завершающем его трагическую Вторую партитуру, посвящённую композитором скорбным событиям церковного календаря: шествию на Голгофу, распятию и смерти Спасителя.

Анализ этих 32-х вариаций, синтезирующих технические возможности и приёмы скрипичной и клавирной музыки предшествующего периода, черты барочного цикла *basso ostinato*, будущих орнаментальных классических и жанровых романтических вариаций, представлен нами в статье о концепции метацикла шести сонат и партит Баха для скрипки соло и рассматривается в наших предыдущих публикациях (см. [3] и [4]).

Впервые принцип скрипичной сольности был представлен в этом трагическом опусе в своём полном и совершенном блеске. Однако следующие вариации для скрипки соло появились спустя 60 лет только в творчестве замечательного русского скрипача и композитора Ивана Хандошкина, который в 80–90-е годы XVIII века по примеру Баха, Телемана и Бибера объединял циклы вариаций в монументальные метациклы из шести и даже девяти составляющих. Великие скрипачи этого столетия – итальянцы П. Локателли, Ф. Джеминиани, Дж. Тартини, французы Гавиньи, Байи, далее П. Роде и любимый скрипач Бетховена Р. Крейцер – продолжали создавать вариации для скрипки и баса (альта или виолончели), для скрипки и клавесина или клавира.

Паганини начинает свои опыты в этом жанре также с вариаций для дуэтов скрипки и фортепиано или скрипки и гитары. Причём в первом случае скрипка предстаёт во всём своём виртуозном блеске, а фортепиано имеет больше функцию сопровождения, во втором – вариации носят более интимный и камерный характер, но фактура инструментов развивается в равной степени, вносится момент состязательности. Оба варианта вариационного цикла у Паганини содержат элементы концертной импровизации¹ и фантазии, жанров прелю-

дии и каприса, например, в трёх циклах на темы из опер Россини: Интродукция и вариации на тему арии *Di tanti palpiti* («Сердечный трепет») из оперы «Танкред», Интродукция и вариации на тему молитвы Моисея из оперы «Моисей в Египте», Интродукция и вариации на тему «У очага уж не грущу я боле» из оперы «Золушка». Иногда автор трактует их как цикл этюдов, словно нанизанных на одну тему, как, например, в 60-ти вариациях на тему песни «Барукаба», где подобно «ХТК» И. С. Баха, 24 каприсам П. Роде и 24 прелюдиям И. Гумеля задействованы 24 тональности.

Практически все вариации Паганини открываются импозантной, почти театральной Интродукцией, которая предстаёт в виде свободной фантазии и подобно оперной увертюре, предвосхищает фактурные, тонально-гармонические, штриховые «события» следующего за ней экспозиционного изложения темы и, собственно, вариаций. Замыкающая циклы вариация имеет функцию эпилога и коды одновременно. Таким образом, у Паганини многие вариации содержат черты театрального (разумеется, оперного) спектакля. Природный артистизм великого скрипача находит отражение как в художественном процессе сочинения, так и в его структуре.

Вариации на тему соло Амаранты «Как сердце замирает» из дуэта второго действия оперы «Мельничиха» Паизиелло для скрипки соло написаны Паганини в 1821 году. В свою очередь, Паизиелло заимствовал эту мелодию из русского романса того времени, поскольку писал оперу, будучи придворным композитором в Петербурге. В тот год Паганини собрал в единый цикл свои 24 Каприса, сочинённые еще в 1804 году, что сказалось на виртуозной составляющей вариаций. Тема «русской» мельничихи была своего рода шлягером во второй половине XVIII – начале XIX веков. Популярность её была невероятной. Трудно найти композитора, который не обращался бы к этой мелодии, создавая на её основе вариации или фантазии. Даже Бетховен внёс свою лепту в этот процесс. Но, ни он, ни Паганини не знали, что источником мелодии Паизиелло был русский романс. Все эти аналогии-ассимиляции описал А. Майкапар в статье «Бетховен, Паизиелло и... русская песня» [2].

Характерен также ещё один факт. В истории музыки «Мельничиха» Паизиелло в силу неотразимости образа главной героини, которую в опере все без исключения персонажи-мужчины называют «прекрасной», стала порой именоваться «*Прекарасной* мельничихой». Вариации, написанные на основе ариозо Амаранты

из её дуэта с бароном Коллорандо, столь же часто именуют Вариациями на тему из оперы «*Прекарасная* мельничиха». Это побудило поэтов-романтиков берлинской группы (Хензель, Мюллер, Эйхендорф, Рельштаб, Рюккерт) разыграть театральную-поэтическую игру «Роза, мельничиха»², результатом которой стали два цикла, названные «*Прекарасная* мельничиха»: стихотворный – у В. Мюллера, вокальный – у Ф. Шуберта.

В этой связи в литературе и в концертах так зачастую именуется и цикл Паганини, хотя его оригинальное наименование “*Introduzione e variazioni in sol maggiore per violino solo sul tema Nel cor più non mi sento dalla Molinara di Paisiello per solo violino*”.

Тема Амаранты из её дуэта с бароном Коллоандром написана в простой двухчастной репризной форме, отличается наивной простотой и непритязательностью мелоса в духе народной песенности, но с итальянскими вокальными микрокаденциями. Плавность мелодических песенных фраз, ритмические и фактурные особенности говорят о связях с баркаролой (действие происходит на берегу реки рядом с мельницей), некоторой танцевальностью в партии оркестрового сопровождения за счёт изящных форшлагов. Именно так её излагает Бетховен в своём фортепианном цикле вариаций, и Дж. Боттезини в вариациях для виолончели. В исполнение этой мелодии певицами в опере привносятся элементы вокальных каденций в манере колоратуры, что было типично для традиций XVIII века, когда сами певцы виртуозно импровизировали, используя типовые манеры *bel canto*.

Приступая к написанию вариаций на тему из «Мельничихи», Паганини будто бы отгалкивается от вариаций Бетховена (1804). И это не случайно. На протяжении своей жизни Паганини стремился «дотянуться» до масштаба личности Бетховена, который был для него идеалом композитора. И в своих вариациях он полемизирует с ним. Ибо произведение Бетховена представляет собой типичный цикл классических орнаментальных вариаций с ритмическим и фактурным нарастанием от темы к концу цикла и с контрастной элегической Четвёртой вариацией, когда мелодия возвращается к своему основному виду, но в одноименном миноре. Поэтому в цикле Бетховена присутствуют два этапа развития как два субцикла: от темы к третьей вариации и от четвёртой к финальной, наиболее масштабной, кодовой вариации, где вновь очерчиваются контуры исходной мелодии. За счёт её троекратного воспроизведения возникает идея рондально-

сти, присутствующая в оригинальном соло Амаранты у Паизиелло. В его двухчастной репризной форме второй развивающий раздел с репризным предложением воспроизводится дважды с различными вокальными фиоритурами, что также намечает рондальность. Идея круга присутствует и в трёх этапах драматургических процессов у Паизиелло, и в символике этой оперы (круг символизирует мельничное колесо и ситуацию свадебного ритуала), является мифологемой и у Шуберта в его вокальном сочинении. Вторая мифологема у Бетховена и Шуберта – волна, что отражено в двухфазности динамического нарастания в вариациях Бетховена, в лейткомплексе волны у Шуберта.

Паганини начинает свой цикл с краткой, по сравнению с его же циклами на темы «Моисея» и «Танкреда», Интродукции-увертюры, три фазы становления которой намечают ряд технических приёмов вариаций. Тактовое членение в интродукции отсутствует. Это – сплошная импровизация *ad libitum*. Первая фаза – «трельный» поиск тональности в начальном трёхтакте с секвенцией D^6_5 к VI, D^6_5 – T с флажолетными откликами на струне А и комбинированным спуском *arco* + *pizzicato* левой руки по ниспадающим гармоническим фигурациям тоники. Его повтор «застревает» на ум. $DD^{VII}7$, который начинает интервально прорабатываться в различных вариантах в метрически неопределённой зоне, где его аккордовому изложению вначале в тесном, в затем в широком расположении противостоят микропассажи хроматически заполненных штрихом двойного стаккато тритонов, акцентные трели вокруг звуков Е и G в высоком регистре. Второй круг этой фазы – арпеджио 32-ми по звукам того же аккорда с переходом к органному пункту D, достижение которого становится поводом для серии модуляций волевого пунктира с аккордами на слабую долю по тональностям D-G-Es – D(As)-D(F)-C – G-F-Es-g-с возвратом в тот же ум. $DD^{VII}7$, после чего, наконец, устанавливается ре мажор, закрепляющийся трелями, движущимися по звукам тоники по вертикали в диапазоне трёх октав и возвратной волной пассажа по хроматической гамме с пиццикатным разрешением неустоя в тонику.

Только после этого начинается экспозиция темы из оперы «Мельничиха» на двух строчках (для соло скрипки!) в виде мелодии с сопровождением. Интервальное *pizzicato* на второй строке имитирует звучание гитары. Однако, Паганини нас мистифицирует, ибо фактически экспозиция темы не экспозиционна! Она пронизана виртуозными фиоритурами и,

фактически, содержит начальный этап варьирования того мелодического образа, который, по мнению Паганини, все хорошо знали ещё и в силу популярности вариаций Бетховена. Уже в первой фразе мелодии нисходящее движение от пятой ступени к первой осложнено группетто вокруг второго звука мелодии, хроматическим низвержением микропассажа к третьему звуку мелодии, широким романскими распевами четвёртого звука. В простейшую вторую фразу из трёх звуков вклинивается трель с опеванием и хроматическим пассажем. Третья фраза включает уже трель с романским вокализмом, остановка на S отмечена серией пассажных волн, а доминанта и тоника в кадансе дополнены пассажем стаккато и аккордом с комбинированным *pizzicato* правой и левой рук. Это бесконечное вторжение пассажных и попевочных комплексов в структуру мелодии лишь на мгновение прерывается в момент отклонения в тональность второй ступени в начале второй части формы. Но дальнейшее возвращение в соль мажор отмечено заполнением мелодических тонов волнами пассажей летучего стаккато и легато. Репризное предложение повторяет пассажные внедрения в мелодическую ткань первого периода. Особенности окружения мелодических тонов развёрнутыми опеваниями и пассажными включениями предваряют аналогичные приёмы изложения и вариативного повтора мелодических линий в мазурках, ноктюрнах Шопена.

В построении композиции всего цикла автор группирует вариации в две волны таким образом, что в форме высшего порядка (второго плана по Вл. Протопопову [4, с. 667]) так же возникают вариации, поскольку процесс развития от первой вариации к четвёртой (скерцино – лирическая вариация – эхо-вариация – и тема, размытая в пассажах комбинированного *pizzicato*) воспроизводится в фазе пятой–седьмой вариаций. В обоих субциклах в центре – лирическая вариация. Таков ноктюрн второй вариации, в которой мелодия баркаролы звучит в сопровождении интервальных тремоло 64-ми нотами, словно изображающими картинку движения водной ряби под дуновением ветерка на речной или озёрной глади. Паганини нашёл этот приём комбинации мелодии с тремолирующим сопровождением ещё в 1804 году в своём шестом капризе. Во втором субцикле ноктюрну соответствует контрастная элегическая минорная вариация, возобновляющая жанр романса-баркаролы с внедрёнными в мелодическую ткань ажурными хроматическими гаммообразными пассажами легато, двойным стаккато, их комбинированием.

Первая вариация воссоздаёт образ-картину утреннего леса с пением птиц, шуршанием трав, порывами ветра в кронах деревьях. Сквозь трели, стаккато из двойных нот и аккордов в широком положении на три октавы с широкой растяжкой пальцев левой руки просвечивают, мелькают в разных регистрах то тут, то там элементы золотого хода валторн и мотива охоты, на которых строился девятый каприз Паганини. Их расцветчивают линейные пассажи 64-ми и 128-ми нотами от пяти до 24 нот в группе, рассчитанными на исполнение летучим стаккато, легато, рикошетом. В зоне завершения формы на D органном пункте подключается приём бариолажа.

Третья вариация *piu lento* воспроизводит приём «Эхо в горах» посредством имитаций интервальных групп среднего регистра флажолетами верхнего, подчёркнутыми динамическим и контрастами *f – p*, хроматическими вторжениями двойного стаккато в объёме квинты, приёмом рикошета, линиями арпеджио, взмывающими на струне соль.

В пятой вариации противопоставлены агрессивно рубленные аккорды, в верхних звуках которых высвечиваются звуки темы, и линии стремительных гаммообразных и арпеджированных пассажей, и всё это контрастно зонам скачков интервалов через две струны в духе барочной токкаты в момент каденции.

Седьмая заключительная вариация размывает элементы темы в группах бариолажа на четырёх струнах. Лёгкий изящный штрих бариолаж озвучивает разложенные на 4 октавы аккорды с отклонениями и модуляциями в широком расположении, рассредотачивая в пространстве вертикали и горизонтали звуки аккордов, на которых строилась Пятая вариация. В быстром движении воссоздаётся образ некоего смутного воспоминания, мистического видения. В фактурных волнах бариолажа, словно призраки, мелькают, узнаются отдельные точки темы Паизиелло. Из мира природного космоса с поющими птицами в лесу, пасторальными картинами горных пейзажей, когда звуки фанфар и рожков отражаются в немислимых высотах эфира, из мира ночных сцен с ноктюрнами и баркаролами на водной глади озера или реки автор переносит нас в некую inferнальную над'реальность, словно

растворяя звуки земли и жизни в космическом инобытии, заполняя космические дали звуками песни любви. Расширение композиции в этой вариации достигается за счёт повтора всего каденционного участка Интродукции с модуляционными переходами, и развёрнутой коды, в которой скрипач вносит многие штрихи из предшествующих разделов, за счёт чего достигается некоторое обобщение. Однако импровизационный характер художественного процесса рождает впечатление о том, что весь звуковой мир цикла расширяется до масштабов вселенной, разнося весть о любви. Так композиция становится открытой вовне, в пространство инобытия.

Вариации на тему из «Мельничихи» Паизиелло подводят итог развитию этого жанра в творчестве Паганини. По насыщенности сложными техническими приёмами и штрихами они корреспондируют с циклом *Il Tanti Palpiti*, его же Вторым скрипичным концертом, синтезируют в себе приёмы и технологии Каприсов. Поэтому их часто избирают для представления виртуозных возможностей концертирующего солиста или участника международных скрипичных конкурсов. Яркие трансформации художественного образа – черты колоратурной арии в теме, увертюры в Интродукции, ноктюрна и баркаролы во второй и шестой вариациях, сценка в горах в третьей вариации, скерцо в первой и четвёртой, этюд-фантазия в седьмой, идея свободной импровизации во всём цикле – говорят о том, что в этом сочинении композитор создаёт новый тип романтических жанровых вариаций, приоритет в создании которых приписывается Ф. Мендельсону в его «Серьёзных вариациях для фортепиано».

Прикасаясь к каждому жанру – концерту, сонате, этюду, вариациям – Паганини его преобразует и переосмысливает. В данном случае в цикле «Мельничихи» содержатся черты сюиты, театрального или даже кино-действия. Простое и наивное соло мельничихи Амаранты из оперы Паизиелло послужило толчком для буйной фантазии гениального скрипача, развернувшего в этом сочинении свой собственный скрытый сюжет и сосредоточившего в нём многие художественные открытия и дерзновенные новации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Композиторы часто импровизировали в концертах в форме вариаций на тему, предложенную слушателями, например, Моцарт, Бетховен, Паганини, Лист, Клара Вик.

² Опера «Мельничиха» Дж. Паизиелло по жанру трактуется авторами как «острая буффонада, содержащая лирико-сентиментальный элемент» [1, с. 22]. Имя главной героини от итальянского амого – любовь – говорит само за себя. Масса комических интриг, недоразумений, начавшихся в замке баронессы Евгении, завершается на мельнице Амаранты, любви которой помогают барон Коллоандр, судья Роспалоне и нотариус Пистофолус и которая выигрывает, своего рода, «конкурс» невест у

соперницы-аристократки, но выходит замуж за нотариуса, готового сменить свой род деятельности на ремесло мельника, как это требует завещание отца. Поэты берлинской группы заменили претендентов на руку мельничихи. Ими стали поэт, который ради «прекрасной мельничихи» становится подмастерьем мельника, охотник и нотариус (у Паизиелло он женится на Амаранте, но в игре немецких романтиков оказывается неудачником, как и поэт, влюблённый в героиню). Героиня Мюллера и Шуберта предпочитает охотника-аристократа. Мельник-отец не препятствует её выбору. Действующим лицом у романтиков оказывается и ручей, на дне которого погибает поэт.

ЛИТЕРАТУРА

1. Левик Б. История зарубежной музыки. Вып. 2: Вторая половина XVIII века. Изд. 3-е. М.: Музыка, 1974. 278 с.

2. Майкапар А. Бетховен, Паизиелло и... русская песня. URL: <http://www.beethoven.ru/node/514>.

3. Нестеров С. Концепция и проблема художественной целостности метацикла сонат и партит Баха для скрипки соло // Культурная жизнь юга России. 2017. № 4. С. 153–167.

4. Нестеров С. Концепции и «ассоциативные

образы» в метациклах И. С. Баха и Г. Телемана для скрипки соло (опыт сравнительного анализа): доклад на Всероссийских научных чтениях «Проблемы художественного творчества», посвященных Б. Л. Яворскому и приуроченных к 105-летию Саратовской консерватории 23–25 ноября 2017 г.

5. Протопопов В. Вариации // Музыкальная энциклопедия. Том 1. М.: Советская энциклопедия, 1973. С. 667–674.

REFERENCES

1. Levik B. Istoriya zarubezhnoj muzyki. Vyp. 2. Vtoraya polovina XVIII veka [History of Western music. Issue 2: The second half of the 18th century]. Izd. 3-e. Moscow: Muzyka, 1974. 278 p.

2. Majkapar A. Betkhoven, Paiziello i... russkaya pesnya [Beethoven, Paisiello and ... Russian song] // URL: <http://www.beethoven.ru/node/514>.

3. Nesterov S. Kontseptsiya i problema khudozhestvennoj tselostnosti me-tatsikla sonat i partit Bakha dlya skripki solo [The concept and problem of the artistic integrity of Bach's Sonatas and Partitas for Violin Solo in a metacycle] // Kul'turnaya zhizn' yuga Rossii. 2017. № 4. P. 153–167.

4. Nesterov S. Kontseptsii i «assotsiativnye obrazy» v metatsiklakh I. S. Bakha i G. Telemana

dlya skripki solo (opyt sravnitel'nogo analiza) [Concepts and 'associative images' in J. S. Bach and G. Telemann's metacycles for violin solo (experience of comparative analysis)]: doklad na Vserossijskikh nauchnykh chteniyakh «Problemy khudozhestven-nogo tvorchestva», posvyashhennykh B. L. Yavorskomu i priurochennykh k 105-letiyu Saratovskoj konservatorii 23 – 25 noyabrya 2017 g. [report on the All-Russian Scientific Readings 'Problems of artistic creativity', dedicated to B. L. Yavorsky and dedicated to the 105th anniversary of the Saratov Conservatory on November 23–25, 2017].

5. Protopopov V. Variatsii // Muzykal'naya ehntsiklopediya. Tom 1 [Variations // Musical Encyclopedia. Vol. 1]. Moscow: Sovetskaya ehntsiklopediya, 1973. P. 667–674.

————— **ВАРИАЦИИ ПАГАНИНИ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО** —————
НА ТЕМУ ИЗ ОПЕРЫ ПАИЗИЕЛЛО «МЕЛЬНИЧИХА»

Вариации Паганини на ариозо из оперы Паизиелло «Мельничиха» является важным этапом в становлении романтических жанровых вариаций в контексте эволюции этого типа композиции от XVII к XIX веку. Анализируя сочинение, автор прослеживает пути становления цикла для скрипки соло в творчестве Витали, Баха, Хандошкина, композиторов классиков. Дается характеристика ариозо Амаранты в опере Паизиелло и вариаций Бетховена на общий источник. Выявлен генезис мелоса темы. Показано, что данный цикл Паганини концентрирует в себе его инновации в области исполнительского искусства, компактно синтезируя их в разделах сочинения, проводя

идею накопления ресурсов и форм, комбинирования штрихов и приёмов исполнения от начала к концу цикла, в частности, использования пиццикато левой и правой рук, двойного стаккато, летучих штрихов, двойных нот и аккордов. В трактовку вариаций как жанра автор привносит черты сюиты, импровизации, фантазии; в композиции отражена структура театрального действия, скрытая программа. Выявлена концепция сочинения, провозглашающая единство художника-творца-человека и играющего, с миром природного космоса.

Ключевые слова: вариации, жанр, сюита, импровизация, Паганини.

————— **PAGANINI'S VARIATIONS FOR VIOLIN SOLO** —————
ON THE THEME FROM THE OPERA
'MAID OF THE MILL' BY PAISIELLO

Paganini's Variations on the theme from Paisiello's opera 'The Maid of the Mill' are an important stage in the formation of romantic genre variations in the context of the evolution of this type of composition from the 17th to 19th centuries. Analyzing the composition, the author traces the paths of the formation of the cycle for solo violin in the work of Vitali, Bach, Khandoshkin, classical composers. Amaranta's arioso is described in Paisiello's opera and Beethoven's variations on a common source. The genesis of the theme melos has been revealed. It is shown that this Paganini's cycle concentrates in itself its innovations in the field of performing art, compactly synthesizing them in the sections of the

essay, pursuing the idea of accumulating resources and forms, combining strokes and techniques of performance from the beginning to the end of the cycle, in particular, performing pizzicato with left and right hands, double staccato, flying strokes, double notes and chords. In the interpretation of variations as a genre, the author introduces the features of a suite, improvisation, fantasy. The composition reflects the structure of the theatrical performance, the hidden programme. The concept of the composition, proclaiming the unity of the artist-creator-man playing, with the world of natural space has been revealed.

Keywords: variations, Paganini, improvisation, suite, genre.

Нестеров Сергей Игоревич

кандидат искусствоведения, профессор кафедры дирижирования
Саратовская государственная консерватория им. В. А. Собинова

Россия, 410012, г. Саратов
e-mail: aist.05@mail.ru

Sergei I. Nesterov

PhD in Musicology, Professor at the Department of Conducting
Sobinov Saratov State Conservatory

Russia, 410012, Saratov
e-mail: aist.05@mail.ru