

Р. Р. ХАТЫПОВА

Уфимская государственная академия искусств
им. Загира ИсмагиловаВИРТУОЗНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ТЕМАТИЗМА
В СКРИПИЧНЫХ КАПРИСАХ Н. ПАГАНИНИ

УДК 781.6.082.9

Известно, что XIX век выдвигает на авансцену новый тип исполнителя – виртуоза-композитора, подчиняющего своё композиторское творчество личному виртуозному исполнительскому мастерству. Высокая техника наиболее ярко передаётся в «чистых» инструментальных жанрах, находящихся на грани дидактического назначения – концертных этюдах для фортепиано и скрипичных каприсах. Однако, несмотря на преобладание в подобных жанрах, в частности, в скрипичных каприсах, тематизма нерельефного характера, «*loci communes*» («общих мест»), они не воспринимаются только как технические упражнения, не обладающие личностным началом¹. Продолжающаяся жизнь каприсов свидетельствует о высоком потенциале, особой энергетике и магнетизме их тематизма².

Тематизм скрипичных каприсов во многом основан на *общих формах движения и орнаментальных структурах*. Общие формы движения являются одной из «мощных энергетических потенций музыкальной интонационной формы, основывающейся на движении, как всеобщей категории развития»³. Именно они наиболее способны передать динамику и тот энергетический накал, характерный для виртуозных сочинений. Орнаментальные структуры, выполняющие обычно декорирующую функцию, функцию смягчения моторно-двигательной природы⁴ в контексте виртуозных сочинений приобретают иное значение.

В статье будут рассмотрены акустико-технические, моторно-двигательные и темброво-регистровые (диалогические) виртуозные компоненты тематизма, выявленные в скрипичных каприсах Паганини.

24 каприса для скрипки соло ор. 1 (1820) Николо Паганини (1782–1840) расширили возможности инструмента, перевернули представления о скрипичной игре в целом и опередили своё время. По мнению исследователей (К. Моцарт, И. Ямпольский, Б. Гутников, Т. Берфорд, А. Булатова, А. Синайская, Ф. Борер⁵) виртуозность Паганини во многом связана с новыми техническими трудностями и колористическими находками исполнителя-композитора.

Будучи исполнителем, Паганини создавал свои каприсы непосредственно на сцене, в ситуации импровизации. В процессе многократного вариантного исполнительского повторения виртуозные пассажи, фигурации, орнаментальные обороты шлифовались, став инструментальными клише. Формулы-клише несут в себе мощный энергетический заряд, поскольку возникли в особой коммуникационной ситуации «живого общения» музыканта со слушателем. Они мигрировали из текста в текст и откристаллизовались как знаки инструментального стиля исполнителя-виртуоза и импровизатора.

В процессе анализа скрипичного тематизма каприсов Паганини обозначились репрезентанты виртуозности. Условно назовём их *акустико-техническими, моторно-двигательными* и промежуточными между ними *темброво-регистровыми (диалогическими)* компонентами. В контексте тематизма каприсов они свободно чередуются и синтезируются, ставя перед исполнителем технически сложную задачу быстрого переключения с одного на другой вид виртуозных компонентов.

Для *акустико-технических* виртуозных компонентов характерно запечатлённое в тематизме расширение приёмов звукоизвлечения и границ акустических возможностей инструмента (3-й, 5-й, 8-й и 19-й каприсы)⁶.

В немалой степени особенности виртуозных компонентов тематизма Паганини обусловлены значительно обновлёнными возможностями собственно скрипки и техники игры на ней. Это выразилось, с одной стороны, в расширении скрипичного диапазона – контрастном противопоставлении далёких регистров, частом употреблении низких третьей и четвёртой струн. С другой стороны, Паганини «сужает» расстояние между тонами за счёт хроматизации пассажей, глассандо, вибрации. Эти и другие технические возможности инструмента, по сути, формируют новый образ скрипки⁷.

Здесь орнаментальные структуры являются смысловой доминантой и неотъемлемой частью стилистики виртуозного тематизма каприсов. Они выражены как посредством *внешних*, так и *внутритематических* фигур орнамента. Первый тип содержит мелизмы, украшающие основной каркас мелодии. Второй,

– представлен *фигурациями* (выполняют роль основных элементов в структуре мелодии) и *диминуциями* (встраиваются по добавочному принципу и метрически формируются за счёт «измельчения» опорного мелодического тона).

При этом тематизм либо включает минимальное число орнаментально-декоративных элементов, как например, в 24-м каприсе (3-я, 6-я, 8-я и 10-я вариации), либо они переводятся в основные тематические элементы. А «медленный» темп, не всегда обозначенный в тексте, становится исполнительской традицией (см. крайние части каприсов № 3, 11, 18, 22, первый раздел каприса № 21 и каприс № 14). Он как бы создаёт дополнительное время для акцентирования внимания на колористических находках.

Важную смысловую нагрузку в тематизме каприсов несут *фигуры орнамента* в виде *трелей*. Вопреки сложившимся в музыкознании представлениям об их внешней декоративно-прикладной функции в тематизме каприсов они являются автономными внутритематическими смысловыми структурами, поскольку мигрируют в постоянном лексико-интонационном контексте и сохраняют своё строение.

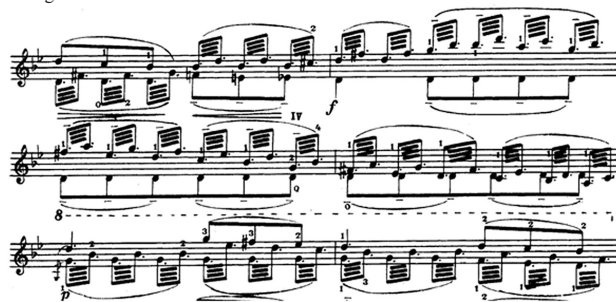
Так, основным виртуозным компонентом тематизма 2-й вариации 24-го каприса становится фигура *трели*. Она подчёркивает находящиеся в сильной метрической позиции опорные тоны *a* и *e*, ключевые для темы каприса. Трель, по мнению Э. Курта, «выводит выдержанный звук из состояния покоя и «вдыхает» в него музыкальную жизнь»⁸. За счёт многократного повторения фигуры трели в быстром темпе создаётся эффект безостановочного движения по типу *perpetuum mobile*.

Не менее, а возможно, и более энергетически активна в тематизме каприсов фигура *тремоло*. Не случайно, Э. Курт сравнивает тремоло с *вибрато* струнных, благодаря которому «тон приобретает интенсивность; он пробуждается из состояния лишённой энергии; в чисто звуковом (акустико-физиологическом) впечатлении начинает трепетать музыкальная жизнь»⁹. Так, в каприсах № 6 и № 23 тремоло является доминантой виртуозности, поскольку звучит в наиболее значимых моментах и аккумулирует энергию движения (пример № 1).

В контексте каприсов орнаментальные структуры *трели* и *тремоло* существенно преобразуются. В скрипичном тексте композиторов-классиков они являлись частью стилистики и служили элементом смыслового акцентирования значения галантных танцевальных фигур кадансов и интонаций пластического происхождения (прежде всего, в контексте медленных частей сонат, менуэтов¹⁰) и комического эффекта в быстрых частях. В тексте каприсов они становятся важными виртуозными компонентами. У Паганини трели и тремоло являются неотъемлемой

Пример № 1 Н. Паганини. Каприс № 6 *g moll* для скрипки соло (ред. А. Ямпольского)

Adagio



частью моторно-динамических с чертами инфернальности художественных образов. Ещё более экспрессивно и виртуозно звучат *двойные трели* (октавные трели открывают каприсы № 3 и № 8), которые предполагают владение аппликатурным принципом «фингерированных» октав.

Особый экспрессивный колорит тематизма каприсов создаётся за счёт использования низкого регистра скрипки. Из воспоминаний скрипачей-современников музыканта известно, что звучание нижней струны Паганини производило на них большое впечатление. Так, тематизм крайних частей каприсов № 3 (*Sostenuto*) и № 24 (третьей вариации) звучит на нижних (третьей и четвёртой) струнах.

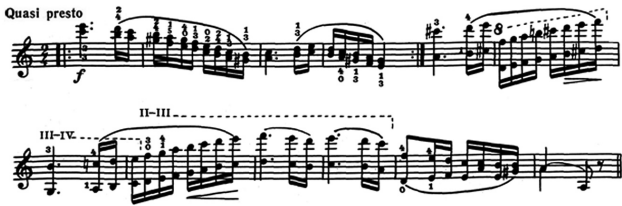
Моторно-двигательные компоненты виртуозности предполагают включение в тематизм каприсов разнообразных клише *общих форм движения*. Их многократное повторение и секвенцирование в быстром темпе обуславливает высокую степень виртуозности.

Важными становятся динамические моторные и пластические свойства тематизма каприсов. Жанр скрипичного каприса представляет собой «разновидность художественного этюда» (В. Третьяченко¹¹), аналогично жанру концертного этюда в фортепианном искусстве. В этой связи закономерно, что жанровыми и фактурными моделями каприсов становятся этюдность и токкатность.

Виртуозные компоненты тематизма формируются также посредством общих форм движения в виде *двойных нот*, представляющих сложность с точки зрения звукоизвлечения на инструменте даже в относительно медленном темпе и содержащих большой заряд энергии. Так, например, виртуозный тематизм 6-й вариации 24-го каприса формирует переключение движения терциями на движение децимами. Исполнительская сложность партии левой руки возрастает благодаря *аппликатурному* приёму «фингеризации» октав: движение параллельными интервалами достигается за счёт использования не соседних пальцев, а по принципу «через один» (1-3, 2-4)¹² (пример № 2).

Пример № 2

Каприс № 24 *a moll*
для скрипки соло. 6-я вар.

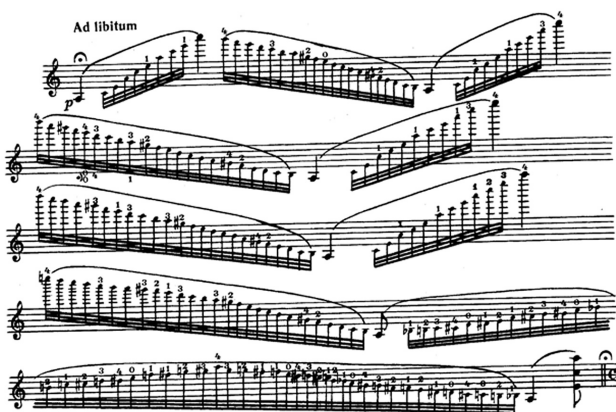


Перевод декоративных элементов в основной тематический слой; доведение до мыслимого предела виртуозных свойств тематизма каприсов и их сверхдинамичное развёртывание; форсированный темпоритм, – всё это формирует эффект особого напряжения.

Клише гаммообразного движения включаются в контекст *нисходящего* направления тематизма каприсов № 7, 10, 17, 21, 23, что не было освоено в полной мере до Паганини¹³. Наиболее интересным образцом гаммообразных пассажей является один из самых сложных – 5-й каприс (*a moll*). В крайних разделах каприса нисходящие диатонические *линии-пассажи* охватывают четыре (!) октавы ($a^4 - a$). Они как бы расцветивают один тон – *a*, пространство которого заполняется всё теснее¹⁴. Техническая сложность обусловливается быстротой движения (тридцатьвторые), а также штрихом *legato*: все двадцать семь звуков пассажа объединяются одним движением смычка по струне. При этом задействованы все струны скрипки (пример № 3).

Пример № 3

Каприс № 5 *a moll*
для скрипки соло, вступление



Клише в виде неизменного возвращения мелодической линии к исходному опорному (верхнему или нижнему) тону с постепенным расширением амплитуды интервального отклонения от него (клише сферического типа движения¹⁵) запечатлено во 2-м и 12-м каприсах. При этом оппозиция «динамика – статика» формирует максимальное напряжение.

Сверхсложной исполнительской задачей, запечатлённой в тематизме каприсов, становится произнесение аккордов в 8-й вариации 24-го каприса, следующих друг за другом без перерыва. При этом в недрах «многоголосия» формируется мелодический слой, который всё время перемещается из одного голоса в другой (пример № 4).

Пример № 4

Каприс № 24 *a moll*
для скрипки соло, 8-я вар.



Здесь процесс тематического «прочтения» подчиняется принципу развёртывания вертикали в горизонталь, поскольку только так возможно исполнить трёхголосные аккорды на скрипке¹⁶. Этот приём не нов для скрипичного текста, однако Паганини существенно усложняет его посредством расширения диапазона между крайними тонами аккордов и артикуляционных пауз, дискретизирующих тематическую ткань. Трактовка скрипки приближается, с одной стороны, к ударно-молоточковой природе фортепиано, а с другой – к декламационно-речевым интонациям восклицания и скандирования.

Дополнительным фактором виртуозности в тематизме каприсов являются *мелодические фигурации*, исполняемые *флажолетами*. Они ставят перед исполнителем новые технические трудности. В одном случае высокий регистр, динамика (*p*) и технически сложный приём игры скрипичным «фальцетом» (флажолетами) формируют художественный эффект «мерцания» (4-я и 10-я вариации 24-го каприса). В другом, – в тематизме поставлена более сложная задача игры *двойными* флажолетами (9-й каприс). С помощью этой техники игры в высоком для скрипки регистре создаётся эффект эфемерности, быстротечности времени.

Специфика *темброво-регистровых* (*диалогических*) компонентов (см. каприсы № 1, 2, 6, 10, 12, 17 и 19) заключается в расслоении скрипичного одноголосия на *опорный* и *орнаментальный* слои (М. Арановский¹⁷). За счёт скрытого двух-, трёх- и четырёхголосия преодолевается «линейная» природа скрипичного тематизма и формируются *диалогические структуры* на разных уровнях: *регистровом, лексическом и артикуляционном*.

Диалогические структуры «накапливаются» от начала цикла каприсов к концу, апогеем становится 24-й каприс, где идея диалога реализуется не только

внутри каждой из вариаций, но и от темы к финалу. При этом репрезентантом виртуозности 5-й, 7-й, 9-й и 11-й вариаций становится стремительное переключение от одного тематического элемента к другому, предельно *регистрово* отдалённых. Их фрагментарность и резкая смена формируют убыстрение темпоритма интонационного движения. А сопоставление крайних регистров создаёт эффект «эха» и расширяет звуковое пространство, обуславливая дополнительную исполнительскую сложность (пример № 5).

Пример № 5

Каприс № 24 *a moll*
для скрипки соло. 11-я вар.



Ярким примером развёртывания диалогической структуры в объёме вариации является 5-я вариация 24-го каприса. Здесь речь участников диалога контрастна и по интонационно-лексическому наполнению. «Реплики» одного из участников образуют двузвучные ямбические мотивы восьмых, маркированные акцентами. Другой участник диалога характеризуется октавными переключками шестнадцатых в высоком регистре.

В результате образуется эффект «двойного эха»: внешнего – между участниками диалога и внутреннего – в репликах одного участника (октавные отзвуки). Сложность для исполнителя заключается в воспроиз-

ведении того содержательного контраста, который создаёт частая смена скрипичных штрихов и темброво-регистрового контекста противоположных тематических слоёв. В контексте сверхбыстрого темпа виртуозное переключение тематического развития из одного регистра в другой, с почти мгновенной сменой приёмов звукоизвлечения, формирует эффект динамизации.

Одним из наиболее трудных для исполнения является *артикуляционный* диалог: в тематизме 9-й вариации 24-го каприса попеременно запечатлены различные приёмы звукоизвлечения: *pizzicato* (щипком) и *arco* (смычком). Здесь не только расширяются темброво-регистровые и артикуляционные возможности самого инструмента, но и усложняются технические задачи посредством сверхбыстрого темпа.

Таким образом, виртуозные компоненты в скрипичных каприсах Паганини воплощаются не только посредством решения «исполнителем-виртуозом» сверхсложных технических задач – оригинальных приёмов, штрихов и способов звукоизвлечения. Виртуозные компоненты формирует «композитор-виртуоз», создавая новый тип тематизма, в котором на первый план выходят общие формы движения и орнаментальные структуры. Представленные в контексте скрипичных каприсов орнаментальные структуры направлены на продление моторно-двигательных движений. Повышенную энергетику тематизма аккумулирует темп, создавая при этом дополнительные сложности для выполнения технических задач.

Разумеется, содержание статьи не исчерпывает всего многообразия феномена виртуозности тематизма скрипичных каприсов Паганини. Скорее это лишь попытка приблизиться к его постижению, обозначающая в свою очередь, новые загадки гения, которые ждут своего исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подобное «срастание» исполнительского и композиторского начала, сконцентрированного в клишированных музыкальных оборотах свойственно не только искусству романтиков, но и современному джазу. Так же, как и романтиков, джазовых исполнителей можно узнать по формулам-клише, составляющим портреты современников, например, Паганини и Шопена в «Карнавале» Шумана, или Билла Эванса и Джинно Ванелли в «Паганини-вариациях» А. Розенблата.

² Этого было бы недостаточно для того, чтобы объяснить, например, тот огромный стимул, который дали каприсы Паганини как исполнителям (не только скрипачам, но и пианистам, гитаристам, флейтистам и мн. др.), так и композиторам XIX и XX веков.

³ Особые энергетические потенции тематизма общих форм движения в клавирной (фортепианной) музыке ис-

следованы и описаны в изданиях: Шаймухаметова Л. Н. Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И.-С. Баха) // Звук, интонация, процесс / РАМ им. Гнесиных. – М., 1998. – Вып. 148. – С. 36–45; Шаймухаметова Л. Н., Селиванец Н. Г. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. – Уфа, 1998; Алексеева И. В. Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко / УГАИ. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2005 и др.

⁴ Классификация, характеристика и функции орнаментальных структур в музыкальном тексте содержатся в издании: Тухватуллина Н., Кириченко П. Структура и функции орнамента в музыкальном тексте фортепианных сонат Й. Гайдна. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГИИ, 2002.

⁵ Мострас К. Г. 24 каприса для скрипки соло Паганини: методические комментарии / вступит. очерк И. М. Ямпольского. – М.: Музгиз, 1959; Ямпольский И. М. Капричи Н. Паганини. – М.: Музгиз, 1962; Гутников Б. Л. Об искусстве скрипичной игры. – Л.: Музыка, 1988; Берфорд Т. В. 24 каприса Паганини. Единство разнообразия // Музыкальная жизнь. – 1998. – № 2. – С. 42–45; Булатова А. Л. 24 капричио для скрипки соло Н. Паганини. Проблемы текстологии и редактирования. – М.: Русская исполнительская школа, 2002; Синайская А. Смычковые штрихи как один из факторов ритмообразования // Ритм и форма. – СПб., 2002. – С. 39–57; Borer Ph. X. Twenty-four caprices of N. Paganini: Their significance for the history of violin playing and the music of the Romantic era. – Zurich, 1997 [Борер Ф. Кс. Двадцать четыре каприса Н. Паганини: их значение в истории скрипичного искусства и музыкальной культуре эпохи романтизма. – Цюрих, 1997].

⁶ Здесь и далее мы рассматриваем каприсы Паганини в редакции А. Ямпольского (М.: Музыка, 1965).

⁷ Так, Т. Берфорд, в противоположность образу «скрипки-кастрата», сложившемуся в Италии в предыдущую эпоху, метафорически называет образ скрипки Паганини «наполеоновским» («императорским»), подчёркивая маршево-декламационную природу тематизма и связывая его с французскими влияниями на творчество Паганини (Берфорд Т. В. Образ скрипки в эпоху Паганини: Франция – Италия // Муз. академия. – 2003. – № 4. – С. 102–111). Отметим также противоположную точку зрения Г. Фельдгуна о французских влияниях на творчество Паганини (Фельдгун Г. Г. История смычкового искусства от истоков до 70-х годов XX века. – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория, 2006. – С. 208.)

⁸ Курт Э. Основы линейного контрапункта. – М., 1931. – С. 53.

⁹ Там же. С. 53.

¹⁰ По-видимому, аналогичные функции выполняли орнаментальные структуры и в клавирных сочинениях. См. об этом: Асфандьярова А. И. Семантика и артикуляция образов пасторали в медленных частях фортепианных сонат Гайдна. – Уфа: РИО УГИИ, 2001 и др.

¹¹ Третьяченко В. Ф. Пути развития скрипичного этюда. – Красноярск: Красноярский гос. университет, 2003. – С. 78.

¹² Известно, что сам Паганини не играл фингерированные октавы в связи с физиологически длинными пальцами, не требующими дополнительных «манёвров». Вместе с тем, А. Булатова предполагает, что наличие в тематизме каприсов № 3, 8, 17 октавных трелей, указывает на владение Паганини принципом фингерированных октав (Булатова А. Л. Указ. соч. С. 37).

¹³ Такое нарушение норм – предпочтение нисходящих более распространённым восходящим пассажам – Б. Гутников считает «строптивостью» гения, «чертой подлинных талантов» (Гутников Б. Л. Об искусстве скрипичной игры. – Л.: Музыка, 1988. – С. 30). А Т. Берфорд отмечает возможность влияния вокального инструментализма на нисходящий рельеф пассажей (Берфорд Т. В. Инструментализм Н. Паганини и итальянское вокальное искусство второй половины XVIII – первой половины XIX веков: пути взаимодействия. – Великий Новгород, 2008. – С. 36).

¹⁴ Пассажи и арпеджио, изложенные без тактометрической пульсации, запечатлённые в тематизме 5-го каприса, передают quasi-импровизационность, подтверждая версию о том, что Паганини создавал свои каприсы на сцене.

¹⁵ Художественные возможности этих орнаментальных клише в связи с особой графикой изображения на материале «Инвенций» И.-С. Баха описаны в работе: Шаймухаметова Л. Н. Указ. соч.

¹⁶ Отметим и обратный приём «свёртывания», который применяет один из многочисленных интерпретаторов каприсов Паганини Ф. Крейслер. Так, в его обработке 24-го каприса в 5-й вариации вместо выписанных Паганини октавных перекличек шестнадцатых длительностей, у Крейсlera звучат аккорды восьмыми.

¹⁷ Зарождение функционального расслоения темы преобразует её линейную природу. Звуковое поле начинает дифференцироваться на опорный слой (передний план) и неопорный – орнаментальный (дальний план). Специфика взаимодействий между опорным и неопорным орнаментальными линейными слоями исследуется М. Арановским в его работе: Синтаксическая структура мелодии. – М.: Музыка, 1991.

Хатыпова Раушания Рашидовна

преподаватель, аспирантка

кафедры теории музыки

Уфимской государственной академии искусств

им. Загира Исмагилова

